



Étude d'un élément de costume civil marseillais du début du XXe siècle

De la conservation-restauration du fragment à
la reconstitution du vêtement

Noémie Margotteau

Mémoire de fin d'études pour l'obtention du Diplôme National d'Expression Plastique.
Option Art, mention Conservation-Restauration
Ecole Supérieure d'Art d'Avignon
Session 2011

BIBLIO ESA AVIGNON



10152

Mémoire de fin d'études
Noémie Margotteau

Étude d'un élément de costume civil marseillais
du début du XXe siècle

Direction de recherche : **Véronique Monier**

Coordination des mémoires :

Véronique Monier, conservateur-restaurateur, spécialiste de la conservation préventive
Sylvie Nayral, enseignante à l'École Supérieure d'Art d'Avignon, (suivi de rédaction)

Mémoire de fin d'études pour l'obtention du Diplôme National d'Expression Plastique
Option Art, mention Conservation-Restauration
Ecole Supérieure d'Art d'Avignon
Session 2011

702-88MET7
CB 10132

Remerciements

Ce mémoire est l'aboutissement d'une année de travail, et de rencontres et collaborations exceptionnelles. Je tiens à remercier tous ceux et celles qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de cette étude.

Marie Aubert, conservatrice du Musée du Vieux Marseille, qui a accepté de me laisser choisir mon objet d'étude. Je la remercie pour la confiance qu'elle m'a accordé et pour sa disponibilité.

Je remercie tout particulièrement ma directrice de recherche, Véronique Monier, pour son sens critique, ses connaissances techniques et sociologiques et son soutien.

Merci à Sylvie Nayral, pour son aide précieuse concernant la rédaction de ce mémoire.

Merci à tous les professeurs et intervenants de l'ESAA, en particulier Mylène Malberti, Jacques Defert, Marc Maire, Céline Joliot, Montaine Bongrand et Caroline Marchal, pour l'intérêt qu'ils ont accordé à mon travail et pour m'avoir éclairé tout au long de l'année.

Je remercie également Alexandra Eveillard, régisseuse du Centre de Conservation du Patrimoine de Marseille, pour sa disponibilité ainsi que l'équipe des Archives Municipales de Marseille qui m'a grandement aidé dans mes recherches historiques. Un remerciement tout particulier à Georges Raynaud, qui m'a permis d'enrichir mes recherches en retrouvant le nom de la couturière du vêtement.

Mes remerciements vont aussi à l'équipe du Musée de la Mode et du Costume de Paris, qui m'a accueilli en stage au cours de ce second cycle et m'a été d'une grande aide pour l'avancée de ce mémoire : merci à Sylvie Brun, Nathalie Gourseau et Corinne Dom.

Un grand merci à mon amie Morgane Dufour, costumière de théâtre, qui m'a aidé et soutenu pendant tous ces mois. Un remerciement tout particulier et une sincère considération à Naïma Tomasi, styliste modéliste, pour toute l'aide précieuse apportée concernant la reconstitution de la jupe, et sans qui ce travail n'aurait pas pu aboutir.

Un grand merci à mes camarades de classe et aux amis qui m'ont aidé durant l'année. Merci à Alexandra, Audrey, Aline, et tout particulièrement à Pauline avec qui nous avons partagé un soutien sans faille.

Enfin je remercie sincèrement ma famille, mes parents qui m'ont épaulé et permis de mener à terme mes projets d'études.

Sommaire

Avant-propos	p. 14
Fiche d'identification de l'œuvre	p. 19
Introduction générale	p. 23
Chapitre 1 : Étude descriptive et technique	p. 27
Description des parties textiles	p. 31
<u>Élément intérieur</u>	
- État constitutif	p. 32
- État de conservation	p. 37
<u>Manches</u>	
- État constitutif	p. 42
- État de conservation	p. 45
<u>Tulle de coton brodé</u>	
- État constitutif	p. 48
- État de conservation	p. 49
<u>Mousseline et ceinture de velours</u>	
- État constitutif	p. 50
- État de conservation	p. 53
<u>Col</u>	
- État constitutif	p. 56
- État de conservation	p. 59
Identification des matériaux : résultats des analyses de combustion des fibres qui constituent les diverses strates du vêtement.	
Protocole de test visant à identifier la nature des fibres et identification des fibres au microscope.	p. 63

Description des décors de broderie	p. 64
<u>Le décor de broderie sur tulle</u>	p. 65
- Les motifs floraux	p. 66
- Les guirlandes géométriques	p. 67
<u>Les bandes de perles</u>	p. 68
Localisation, mode de fabrication et de montage	p. 69
Altération des décors de broderies	p. 71
Diagnostic des altérations et conséquences	p. 78
Pronostic des conséquences actuelles et possibilités des évolutions de l'objet	p. 82
Tableau récapitulatif de l'état constitutif et de l'état de conservation du haut de robe	p. 84
Chapitre 2 : Étude historique et sociologique	p. 89
Un objet complet oublié	p. 91
Appréhender un semi vêtement	p. 91
Histoire de Marseille	p. 93
Marseille, port mondial : une course vers la modernité	p. 93
La ville nouvelle : cité des riches	p. 94
« On sort ! »	p. 97
Sociétés et costumes bourgeois	p. 100
Pourquoi s'habille-t-on?	p. 100
Le rôle du costume civil féminin : de l'aspect sociétal à l'aspect muséal	p. 103
Vestiaire stylistique marseillais : les mœurs parisiennes adoptées	p. 106
« Au bonheur des Dames »	p. 119
- Les grands magasins	p. 120
- Les journaux de modes	p. 130
- La griffe marseillaise	p. 144

Instruments de modelage et toilettes féminines	p. 150
- Dessous, dessus, et silhouettes au travers des évolutions de la mode	p. 151
- Découpes Kimono	p. 154
- Vêtements de soir	p. 156
- Indispensables accessoires	p. 159

Chapitre 3 : Étude scientifique et muséographique p. 167

Intervenir sur une demi-pièce

Les costumes historiques : un patrimoine matériel témoignant d'existences individuelles et collectives	p. 168
Proposition de traitement d'œuvre : restauration et reconstitution	p. 170
- La restauration du haut de robe	p. 172
- La reconstitution de la jupe : pour ou contre ?	p. 173

Chronologie des traitements et mises en œuvre p. 176

1 - Les restaurations	p. 177
- Consolidation du décor de broderie	p. 177
- Consolidation col	p. 182
- Consolidation de la manche droite	p. 186
2 - Créations du bas de robe	p. 188
- Chronologie et mise en œuvre	p. 194
3 - Conservation préventive	p. 200
- Conditionnement pour stockage en réserves	p. 200
- Manipulations	p. 202
- Conseils de conservation préventive pour les réserves	p. 203
- Conseils de conservation préventive pour les expositions	p. 203

4 - Mise en exposition d'un costume historique : recherche d'une morphologie adaptée	p. 204
- Choix du mannequinage adapté	p. 205
Conclusion générale	p. 208
Bibliographie	p. 211
Annexes	p. 221
Chapitre 1:	
Dossier scientifique	p. 224
- Tableau récapitulatif du test de combustion	p. 224
- Identification des fibres au microscope optique	p. 226
Chapitre 2	
Annexes A : Le costume marseillais traditionnel	p. 232
Annexes B : Paris au début du XXe siècle	p. 235
Annexes C : Glossaire des termes techniques	p. 236
Chapitre 3	
Annexes A : Fiches techniques des matériaux employés lors des interventions de restauration - conservation	p. 242
Annexes B : Conditions de conservation des collections du CPM de Marseille	p. 244
Annexes C : Tableaux généraux des mesures du corps féminin	p. 250
Annexes D : Fiche de mannequinage	p. 253
Adresses des fournisseurs sollicités	p. 254
Crédits photographiques	p. 256

« Le terme « costume » désigne un ensemble de pièces et d'accessoires d'un même habillement, assorti et porté ensemble. »

AVANT-PROPOS

Fil conducteur de cette étude, le choix du sujet et de l'objet menant au diplôme de conservateur - restaurateur s'est construit et défini suite à des stages, des discussions, et des rencontres marquantes, qui sont intervenues lors de mon cursus scolaire au sein de l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon.

Les différents stages effectués durant l'année 2010 au sein de diverses institutions publiques, dont le Musée des Arts décoratifs ¹ et celui de la Mode et du Costume de Paris ² m'ont permis d'aborder de manière polyvalente le matériau textile à travers le montage d'exposition, le mannequinage, le conditionnement et la restauration d'œuvres textiles. S'ils ont confirmé ma sensibilité pour ces matières et ont déterminé le choix de travailler sur une pièce tridimensionnelle, une découverte particulière a orienté la problématique de ce sujet.

Lors d'un de mes stages au Museum Arlaten³ de la ville d'Arles, en 2010, j'ai eu l'occasion de découvrir des pièces de costumes variées, et notamment des fragments de vêtements où seule une partie de la toilette était encore existante.

La méconnaissance de ces pièces orphelines au sein des musées, rarement exposées ou étudiées, ont fait croître ma curiosité et m'ont conduite à découvrir la collection de costumes et textiles du Musée du Vieux Marseille. De multiples fragments de costumes provençaux, populaires, civils, y sont stockés et attendent d'être sortis de leurs boîtes afin de dévoiler toutes leurs richesses.

*

1 Les Arts Décoratifs de Paris : musée de la Mode et du Textile

2 Musée Galliera : musée de la mode et du costume de la ville de Paris, Ile-de-France.

3 Muséon Arlaten: musée d'ethnographie de la ville d'Arles, Bouches-du-Rhône. Stage effectué: chantier de reconditionnement de la collection textile.

Au cours d'une exploration au sein de ces réserves et en découvrant quelques pièces de costumes populaires, le contenu d'une de ces boîtes a retenu mon attention. Enveloppé dans un sachet de plastique, et caché sous un amoncellement de feuilles de papier de soie, au milieu de divers autres objets, un vêtement singulier m'est apparu.

Il s'agit d'un fragment de costume civil féminin. Un haut de robe ayant vraisemblablement fait parti d'une tenue du soir, composée de deux pièces, du début du XXe siècle, et confectionnée à Marseille. Le bas de la robe est inexistant / absent de la collection.

Le corsage porté sur mannequin dessine une silhouette légèrement en S¹, et suggère les allures des années 1900 environ. La coupe dévoile le buste d'une femme de corpulence assez maigre et à forte poitrine. Ces indications nous invitent à penser que la robe a été réalisée sur mesure.

Les matériaux employés et la gamme chromatique du costume veulent suggérer l'aisance de la propriétaire : mousseline de soie, tulle, dentelles, perles et broderies se marient dans des tonalités de gris, de noir, et d'or.

Le haut de robe est à taille haute, et marqué par une ceinture. Il comporte des manches trois-quarts, qui s'apparentent à des manches pagode, et est à encolure ras du cou.

Le vêtement se caractérise par une superposition, un entremêlement de diverses matières.

Il est en mousseline de soie noire avec des applications de broderies représentant un décor de motifs organiques, floraux et géométriques, prenant place sur toute la moitié haute du

¹ La silhouette dite en S est représentative de la période 1870-1900 : grâce à un nouveau corset, les fesses et les hanches sont projetées en arrière, les reins sont très cambrés tandis que la poitrine pigeonne.

corsage, face et dos, ainsi que sur l'extérieur des manches et les poignets. L'ensemble du décor est conçu selon une symétrie verticale qui sépare la partie droite de la gauche par le milieu face et dos du corsage. Ces formes sinueuses de fleurs et ces guirlandes géométriques brodées sont réalisées à l'aide de lames et de fils métalliques de couleur or, de perles rondes facettées et de perles de rocaïlle tubulaires, de couleur noire et or ainsi que de paillettes noires. Cette parure, posée tel un bijou, semble représenter un signe distinctif fort et constitue une marque apparente d'un statut social aisé.

La mousseline brodée est doublée par le dessous d'un tulle de coton écru, brodé de fils métalliques dessinant des motifs géométriques à huit faces, de couleur noire et se répétant sur toute la surface du corsage. Ces formes octaédriques sont liées entre elles par des carrés de taille plus petite. Chaque figure possède en son centre une forme ronde.

Les extrémités des deux manches sont pourvues de dentelles écruées, donnant un certain relief à l'ensemble et un caractère fin et luxueux.

Par ailleurs, le tulle cache un fond de robe beige, le corsage intérieur, tandis que les manches sont en satin de soie écru.

L'ensemble des quatre couches – broderies, mousseline, tulle, coton/soie crée ainsi un jeu de transparences et de superpositions. Cet aspect est accentué par le col en tulle de couleur écru qui met en valeur le jeu de cacher/montrer, offrant une poitrine pigeonnante.

Si l'on retourne le vêtement, celui-ci est doublé par un corsage intérieur baleiné en coton écru. Deux baleines en métal sont situées sur le devant et sur le dos des doublures, et sont recouvertes de sergé beige. Sur la face, l'une s'étire du bas du corsage jusque sous la poitrine, à la limite de la naissance de l'entre-deux seins.

Sur le revers, l'autre monte jusqu'au milieu du dos.

Le système de fermeture du corsage est placé dans le dos et constitué de dix-sept agrafes. Douze d'entre elles attachent la partie en coton et les cinq autres maintiennent le col en tulle.

Un détail rend cet objet davantage singulier et curieux. Le corsage porte une ceinture intérieure sur laquelle est cousue la griffe¹ : « Mme Guyonnet, 50 rue St Suffren, Marseille ».

L'ensemble du haut se compose donc de divers éléments riches de matériaux et de sens, qui nous conduisent vers une histoire marseillaise, jusqu'ici peu connue, et qui reste à explorer.

En découvrant un haut de robe unique, relativement sophistiqué, et en le dépliant, j'ai saisi ce qui allait le rendre singulier pour mon étude : un haut sans bas, une richesse visuelle, un fouillis ordonné de perles, paillettes, et brillances qui se délitent entre nos mains, des matériaux nobles, une griffe et une histoire voilée, qui lui donnent tout à coup une valeur fragile et précieuse, qu'il faut soigner.

Ma collaboration avec la conservatrice du musée du Vieux Marseille, Mme Marie Aubert, a débuté pendant l'été 2010, suite à ma visite dans les réserves du Centre de Conservation du Patrimoine de Marseille (CPM). Afin d'étudier minutieusement l'objet, il a été essentiel de la décontextualiser temporairement de la collection. La pièce m'a été confiée en décembre 2010.

¹ Griffe de couturiers* : petit morceau de tissu cousu à l'intérieur du vêtement, portant le nom du couturier, l'adresse et la ville de sa maison de couture.





FICHE D'IDENTIFICATION DE L'OEUVRE

Désignation : Fragment de costume civil féminin : haut de robe du soir

Typologie : costume

Auteur : Mme Guyonnet

Datation : Début XXe siècle (environ 1900 - 1910)

Provenance : Marseille, France

Matériaux : Mousseline de soie, tulle de soie, coton, soie, dentelle, broderies (fils métalliques, perles, paillettes)

Dimensions : (dimensions prises à plat, sans mannequinage)

Hauteur : 46 cm

Largeur : 99 cm

Inscription : griffe marseillaise portant l'inscription : « *Mme Guyonnet, 50 rue St Suffren, Marseille* »

Lieu de conservation : CPM de Marseille (Centre de Conservation du Patrimoine de Marseille);
8 rue Hugues Clovis -13004 - Marseille

L'objet appartient à la collection de costumes et textile du Musée du Vieux Marseille

Mode d'acquisition par le musée : inconnu

Date d'entrée au musée : inconnu

Numéro d'inventaire : ss 2005. 0110

Mode de stockage avant intervention : à plat, rembourré de papier de soie, et enveloppé dans un sachet « autogrip » puis enfermé avec d'autres pièces de costumes dans une boîte en polypropylène.

Interventions antérieures : maintien des broderies à l'aide d'épingles, intervention non datée.

Responsable juridique : Mme Marie Aubert, conservatrice du Musée du Vieux Marseille





Haut de robe vu de dos

Introduction

Bouleversement et mutation des projets muséaux marseillais
Un objet méconnu au sein des réserves du Musée du Vieux Marseille

Implanté dans les anciennes usines de tabac de la SEITA, au cœur de la Friche de la Belle de Mai à Marseille, le Centre de Conservation du Patrimoine de Marseille regroupe les archives et les réserves des musées de Marseille.

C'est dans ce cadre particulier qu'est réunie et stockée une grande partie des collections de costumes et textiles du musée du Vieux Marseille.

La constitution de ces collections a trouvé ses origines dans les premières collectes de costumes traditionnels marseillais, au début du XIXe siècle. Les réserves conservent alors jupons piqués, caracos d'indienne, lingers, étoffes de soie, coiffes, bonnets, fichus, et accessoires datant principalement du XVIIIe et XIXe siècles. Ces pièces, à travers les costumes populaires, témoignent de la vie traditionnelle et quotidienne.

Mais les réserves possèdent également quelques créations inédites de type urbain, bourgeois, datant du XIXe et du début du XXe siècle, et qui pour une grande majorité n'ont jamais été montrées au public.

Le musée du Vieux Marseille situé dans Maison Diamantée, abritait depuis 1967 les collections du Comité du Vieux Marseille, léguées à la ville en 1990. La maison diamantée a été édifiée entre 1593 et 1620 et elle est à Marseille le dernier exemple des demeures patriciennes du quartier du Corps-de-Ville voué à la mer et au négoce. Ce musée conservait un riche patrimoine d'objets historiques, symboles de la vie et des traditions provençales, provenant pour une grande majorité de dons et de legs. Par ailleurs, la collection de costumes et de textiles, avec les collections de crèches, de santons et de tarot, constituait l'identité même du musée.

Aujourd'hui, ce musée a définitivement fermé ses portes et participe à la mutation des musées de Marseille qui s'inscrivent dans la perspective de Marseille Capitale Européenne de la culture 2013. De ce fait, une partie des collections du Musée du Vieux Marseille sera redéployée par étapes au Musée d'Histoire de Marseille. Ce dernier est actuellement fermé pour préparer sa réouverture en 2012.

Le Musée d'Histoire de Marseille a ouvert ses portes en 1983 dans le complexe commercial du Centre Bourse, en arrière du Vieux Port, et borde le site grec le plus ancien en France : le jardin des Vestiges, qui fait également partie de l'exposition.

Les collections permanentes ont pour vocation de retracer les principaux chapitres de l'Histoire de Marseille depuis sa fondation, en 600 av.JC, aux périodes grecques et romaines, jusqu'à nos jours. Elles proviennent essentiellement de fouilles archéologiques urbaines.

Autour du fil rouge de la navigation qui rythme le quotidien de la ville au cours des siècles (jusqu'à faire de Marseille, le 4^e port du monde au XVIII^e siècle), le nouveau parcours muséographique se déclinera en 13 séquences historiques, sur 3 000 m² ¹.

Le musée d'Histoire va alors subir un profond changement, pour entrer dans une nouvelle ère et participer au développement du tourisme culturel, promis dans l'optique de Marseille 2013.

Par ailleurs, le programme en cours, rattachant les collections du musée du Vieux Marseille à celui d'Histoire est en cours d'élaboration. Il m'est impossible d'avancer quelles seront précisément les collections présentées à partir de 2013, ni les choix et les discours qui seront entrepris pour ces expositions. À l'heure actuelle, aucun document officiel, détaillant de l'envergure et des objectifs du projet n'est à disposition.

Malgré ce manque d'informations, Mme Aubert évoque l'idée que certaines pièces de la collection de costumes et de textiles soient présentées au sein d'expositions éphémères relatant divers chapitres historiques marseillais. Le discours d'exposition auquel elles seraient associées, le choix des pièces et leur mode de présentation font actuellement l'objet d'une réflexion.

Ces propositions se mêlent alors à l'intérêt que j'accorde à l'étude de cette pièce.

Au-delà d'une vive curiosité pour ses matériaux, pour sa complexité, et pour son état de conservation, cet infime fragment fait parti d'une

des collections qui n'a jamais été dévoilée au public, ni subie aucun traitement. Il s'intègre à un projet culturel d'une grande ampleur, qui tend, d'une part, à faire découvrir un patrimoine historique inconnu ou oublié, et bien au-delà, à retracer et reconstruire un épisode très succinct et peu connu de la vie marseillaise.

Il s'agit dans le cas présent de faire découvrir la vie et les mœurs marseillaises du début du XX^e siècle, et plus précisément de se concentrer sur la population bourgeoise qui représente un petit noyau du peuple, en comparaison de celle qui porte le costume traditionnel.

Si l'étude de la pièce nous conduit à découvrir les plus vieux quartiers et commerces marseillais ainsi que de nous plonger dans les archives de la ville, le travail de conservation-restauration ainsi que celui de mise en exposition sont également considérés comme deux points primordiaux dans ce projet.

L'étape de présentation du costume au sein de cette étude est singulière et fait appel à une autre discipline. Le musée souhaite présenter des pièces intégrales pour ses futures expositions. Ainsi, il m'a été proposé de réfléchir à un moyen de reconstituer et restituer le vêtement complet et de l'intégrer à un discours d'exposition. Cette demande mêle alors les connaissances et savoirs faire des métiers du restaurateur et du créateur / costumier.

Présenter l'ensemble du costume, à travers ses coupes, ses formes, et ses matériaux, permettra alors de retranscrire des informations historiques et esthétiques essentielles. Ce costume interviendra comme la pièce manquante d'un puzzle qui raconterait et dévoilerait l'identité d'un mode de vie particulier, d'une ville et d'une époque.

¹ Présentation du projet en cours par Jean-Claude Gaudin, maire de Marseille, novembre 2010

Une histoire muséale inconnue

Ce projet complet s'établit dans une démarche novatrice de présentation, de préservation et de documentation de pièces textiles n'ayant jamais eu pour vocation d'être exposées, et n'ayant jamais été étudiées.

La collection de costumes et textiles du Musée du Vieux Marseille comporte 99 robes¹ dont 11 sont complètes, c'est à dire qu'elles comprennent le haut et le bas. 78 hauts de robe sont comptabilisés contre 10 bas de robe.

Les pièces sont placées dans la catégorie robe, tailleur. Elles sont en coton, taffetas, velours, soie ou satin, unies ou imprimées, colorées ou sombres.

Deux robes complètes² se démarquent par leurs matières et leurs styles proches de la pièce d'étude. L'une en tulle brodé noir date de 1910, la seconde en mousseline noire date de 1900.³

Outre l'étude matérielle du haut, son histoire contextuelle, son passage de statut de costume civil à costume patrimonialisé⁴ puis les démarches réalisées pour sa conservation et son inscription dans la collection, participent à l'intérêt accordé à ce projet.

Toutefois, les conditions d'acquisition du vêtement sont inconnues.

Aucune documentation ne renseigne sur l'identité de sa ou ses propriétaires, ni sur son mode d'entrée au musée et sa datation. Il est impossible de savoir si l'objet était complet ou déjà fragmenté à l'époque.

La collection a fait l'objet d'un inventaire il y a quelques années. Le vêtement est donc associé à la référence ss 2005. 0110, seule trace de son existence parmi une multitude d'autres fragments.

C'est ainsi, entouré de ce mystère contextuel, que l'étude du haut de robe se construit. Dans une perspective de compréhension de l'objet et afin de répondre au mieux aux attentes de la conservatrice et aux projets en cours, trois études détaillées, technique, sociologique, et muséographique, s'avèrent indispensables à ce travail.

1 Informations émises par le fichier de gestion du musée, réalisé par Véronique Monier en 2007

2 N° inventaire robe femme 1910, tulle noir : A 83. 339 / N° inventaire robe femme 1900, mousseline noire : 77.11.18

3 Le musée de la Mode de Marseille possède en majorité des pièces du vestiaire féminin du XXe siècle. Il est la suite logique du Musée du Vieux Marseille.

4 Ce sujet sera traité dans le chapitre III : « Intervenir sur une demi-pièce », p. 168.

Chapitre 1

Étude descriptive et technique

État constitutif

Ce chapitre est consacré à l'étude technique du corsage.

Il se se divise en trois parties :

- Une description précise et détaillée du costume comprenant les matériaux qui le constituent ainsi que leur mise en oeuvre.
- Un constat d'état de l'objet exposant les diverses altérations présentes.
- Un diagnostic de ces altérations.

Cette première étape permet d'acquérir une connaissance précise du vêtement, à travers ses matières et ses matériaux constitutifs et leur mise en œuvre : la coupe, les coutures, les modes d'assemblage du haut de robe et du décor. Le constat apportera également des informations sur son utilisation et sur son évolution dans le temps.

Par souci de clarté...

Le terme « haut de robe » est utilisé afin de désigner la pièce d'étude. Ce vocabulaire dénote que le vêtement était constitué de deux parties avant de devenir une pièce isolée.

La description du haut est établie dans l'ordre des étapes de confection de la pièce : patrons, coupes, modes d'assemblages du fond textile¹, superpositions des matières textiles, pose du décor.

Afin de désigner les parties gauche et droite du haut, le point de vue sera celui de la personne qui porte le vêtement.

Pour cette description, le vocabulaire spécifique au domaine de la couture est employé. Chaque mot suivi d'un astérisque rouge est défini dans le glossaire placé en annexe p. 236.

Constat des altérations

Le constat d'état permet de déterminer les différents types de dégradations qui affectent le vêtement, leur nature et de préciser leur localisation.

Remarques :

Le relevé des altérations est effectué à l'œil nu et à la loupe. Certaines altérations ne fragilisent pas la structure, mais sont néanmoins décrites. Ce travail permet de localiser leur présence si la pièce devait à nouveau sortir des réserves à l'avenir. Cette étape relève donc d'une approche documentaire du vêtement.

Des schémas indicateurs accompagnent le texte pour faciliter la localisation des altérations. Un plan identique à celui de la description est suivi, en considérant en premier lieu les parties textiles puis le décor de broderie. Chaque partie du haut décrite sera suivie de son état de conservation.

L'étude s'établit en fonction de deux types d'altérations :

- Les dégradations mécaniques
- Les dégradations physico-chimiques

État général

L'ensemble du haut de robe est empoussiéré et terni.

La structure du corsage est stable et en bon état de conservation : les coutures d'assemblage et de surfilage des ourlets sont encore résistantes. Les textiles employés sont en bon état pour l'ensemble des quatre strates. Seules les mousselines de soie appliquées à l'intérieur des manches sont lacunaires.

Le décor de broderies de la face et du dos est en très mauvais état de conservation et se fragilise davantage à chaque manipulation.

Description des parties textiles: fond de costume¹

Afin de relever et de comprendre les informations historiques et esthétiques d'un costume, il est essentiel d'en faire le patron. Celui-ci permet d'identifier les formes, les coupes, et les mesures qui constituent le vêtement. L'identification des coutures, des modes d'assemblages, et des différentes étapes de fabrication contribue à dater le costume. Elle sert également à établir des comparaisons avec des patrons d'ouvrages d'époque ou avec des pièces muséales, qui préciseront davantage l'étude.

Par ailleurs, ces éléments aideront à affiner le portrait de la propriétaire.

Pour faciliter le travail de relevé, l'utilisation du papier transparent de type calque est sélectionné. Il permet de retranscrire de façon plus objective les pièces et leurs mesures qui constituent le corsage.

Mensurations du haut de robe, (mesures prises à plat sans mannequinage)

Tour de poitrine : 110 cm

Tour de taille (mesures prises d'après le cordon de taille): 90 cm

Remarques : Les tours de poitrine et de taille semblent forts. Ils peuvent être dénaturés car ce type de vêtement ne se portait pas très ajusté ni à même le corps. La femme avait certainement un corset en dessous.

Il serait intéressant de comparer ces mensurations avec celles des deux robes de ce type, conservées dans les réserves du CPM, afin de pouvoir certifier ces suppositions.

Composition de l'ensemble

Le haut est composé de quatre parties principales qui s'enchevêtrent:

- Un élément intérieur ou doublure en coton, de couleur écrue* ;
- Un tulle de coton, de teinte beige, qui recouvre la doublure ;
- Une mousseline de soie noire, posée par-dessus le tulle ;
- Un col en tulle de coton, de couleur beige*.

¹ Le terme «fond de costume» ou «fond textile» désigne le costume dans décor de broderies.

L'élément intérieur

Il est l'élément de base qui structure et donne la forme première au haut de robe.

Il est constitué de:

Douze pièces principales, en coton, de couleur écru, et deux parementures rapportées sur les bordures gauche et droite. (Voir p. 35).

Chaque couture a été exécutée à l'aide de fil de coton, de teinte écru.

Le système de fermeture du corsage se situe dans le milieu dos. Il se ferme à l'aide de douze agrafes en alliage ferreux¹, de type « agrafes à ressort ». Les parties mâles sont cousues dans la parmenture droite du vêtement tandis que les parties femelles y sont cousues le long, à gauche. Le système de fermeture reste invisible lorsque le corsage intérieur est attaché.

Les pièces réunies sont coupées à droit fil^{2*}. Le tissu est un coton à armure toile*.

Réduction³: 34 fils/cm dans le sens chaîne et 37 fils/cm dans le sens trame. Torsions Z.

Les coutures d'assemblage* sont piquées à la machine, avec un point droit. Les ourlets* sont surfilés* à la main avec un point de surjet*, de manière irrégulière et sont orientés

1 Un test à l'aimant a été effectué. L'élément s'est magnétiser aux agrafes, ce qui signifie que ces dernières sont constituées de fer. Cependant, elles peuvent être composées d'un mélange ferreux, qui n'a pas pu être déterminé sans analyses, c'est pourquoi nous emploierons le terme « alliage » pour les désigner. Les tests sont à réaliser.

2 DE DILLMONT T., Encyclopédie des ouvrages de dames, 1980, p.7

3 Réduction : Nombre de fils de chaîne et de trame contenus dans un centimètre. C.I.E.T.A.- Édition 1997



vers l'extérieur. Les deux parmentures* sont cousues à la main à l'aide d'un point glissé*. Une bande de coton de couleur écrue, à armure plus lâche que celle du coton de fond, est cousue à la main, au point glissé, le long de la bordure basse du corsage. Il permet de cacher les ourlets des autres couches de textile. Il a une armure toile. Réduction : 23 fils/cm dans le sens chaîne et 22 fils/cm dans le sens trame. Torsions Z.

Toutes les valeurs de coutures d'assemblages sont cousues de manière visible lorsqu'on ouvre le vêtement. Il est intéressant de constater qu'un modèle de montage identique est effectué dans quelques robes parisiennes de la même époque¹. De plus, si les ourlets avaient été cousus de manière inversée, ils seraient apparus à la surface du vêtement, sous la superposition de ces couches semi transparentes, et auraient été visibles.

Deux baleines d'origine, en métal, sont présentes. L'une est enveloppée dans une toile de coton similaire au fond et cousue dans le dos, au niveau de la parmenture gauche.

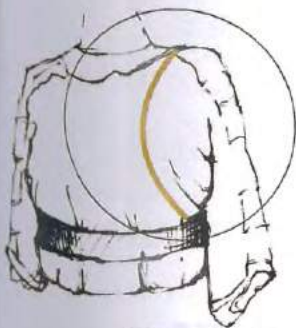
Dimensions : 15,5 x 1 cm.

L'autre est recouverte d'un sergé de coton, de teinte écrue, et se situe sur la face, au niveau du bas-ventre.

Dimensions : 17,5 x 1cm.

Le haut de robe a une coupe spécifique. Pour l'accompagner et le comprendre, le relevé de patron a été effectué. (p. 32)

Les quatre pièces de devant ont une **découpe bretelle**, (panneaux 5, 6, 7 & 8). Elle est ainsi désignée car elle se situe sur l'épaule, à l'endroit où se pose une bretelle. Elle est formée en rejoignant la pince d'épaule à la pince de poitrine.

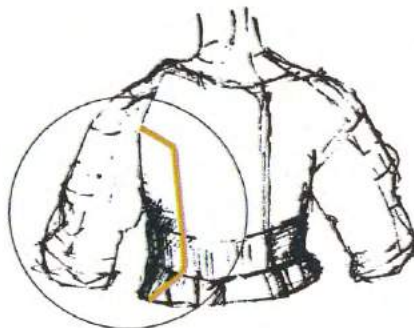


¹ Ensemble habillé, Jeanne Lanvin, Paris, 1913. N° d'inventaire : 70 29 11. Conservé au Musée de la mode Galliera, Paris. Photographie p. 35

Concernant le dos, plusieurs vêtements de cette époque sont constitués d'un seul tenant. Or, pour ce corsage, deux découpes supplémentaires sont présentes.

Les quatre pièces principales du dos ont été assemblées selon une **découpe princesse**. (panneaux 2, 3, 10 & 11).

Celle-ci est constituée d'une ligne de couture qui part de l'emmanchure, passe par le sein et



descend jusqu'à l'ourlet.

Les deux petits panneaux ajoutés (4 & 9) sont assemblés sur les côtés droit et gauche selon une découpe que l'on va nommer « découpe de côté », ils permettent de cintrer davantage la taille.

Ces découpes répondent à des coutumes d'époque dont l'objectif était de porter un corsage épousant la forme du corset et soulignant la taille et la poitrine.

Deux coutures réalisées à la main dévoilent que le corsage a été retouché au niveau de la poitrine. La taille a été réduite, probablement pour cintrer davantage le vêtement.

Les pièces se prolongent en pointe sur le devant et légèrement dans le dos, dessinant deux formes triangulaires arrondies.

Ainsi, les deux baleines jouent un rôle important. Elles permettent de tendre le tissu du corsage pour que celui-ci épouse au mieux les formes raides du corset. Seul le corset corrige la silhouette, et aplanit le ventre, comme le dos.

Ces éléments dessinent un vêtement cintré, dont le volume est essentiellement porté vers l'avant. La silhouette paraît toutefois plus fluide et plus souple que celle en S.

L'ensemble de ces deux éléments bombe le buste de la femme et mettent en valeur la poitrine et le décor de broderies.

De plus, située au niveau de la naissance de l'entre sein, sous la doublure en coton mais fixée à la partie en tulle, une pièce ronde et molle nous apparaît au toucher. Il pourrait s'agir de coton ou de laine. Cet élément de rembourrage permettrait au haut brodé d'avoir une surface non creusée, et de faire apparaître un certain volume.¹

Un fil de couture noir, en coton, est également présent dans le bas du corsage et correspond à une couture de fronce, visible sur la face du vêtement.

Au même niveau se trouve une ceinture intérieure, appelée cordon de taille. Elle est en sergé croisé de coton, bordé de soie, et cousu à l'aide d'un cordonnet de coton écru.

Cet élément renforce également la planitude de la taille.

Sur la ceinture est situé un morceau de ruban écru portant une griffe dont les lettres sont typographiées avec une encre métallique à l'aspect doré.

Outre ce détail, nous remarquons un souci fonctionnel et esthétique dans le maintien de la griffe, avec trois coutures dites « araignées »*.

Deux agrafes métalliques, en alliage ferreux, appelées « agrafes à ressort² » en partie recouvertes de fil de coton beige, permettent d'attacher la ceinture.

Un détail nous questionne : pourquoi les œillets des agrafes de la ceinture intérieure sont-ils recouverts de fil de couture et ceux du système d'attache du corsage ? Est-il possible que différentes couturières aient réalisé ce vêtement ou que les cordons de taille soient préparés à l'avance ?

¹ Information communiquée par Mme Corinne Dom, régisseuse au Musée de la Mode Galliera, Paris, et professeur d'histoire de la mode à l'École du Louvre, Paris.

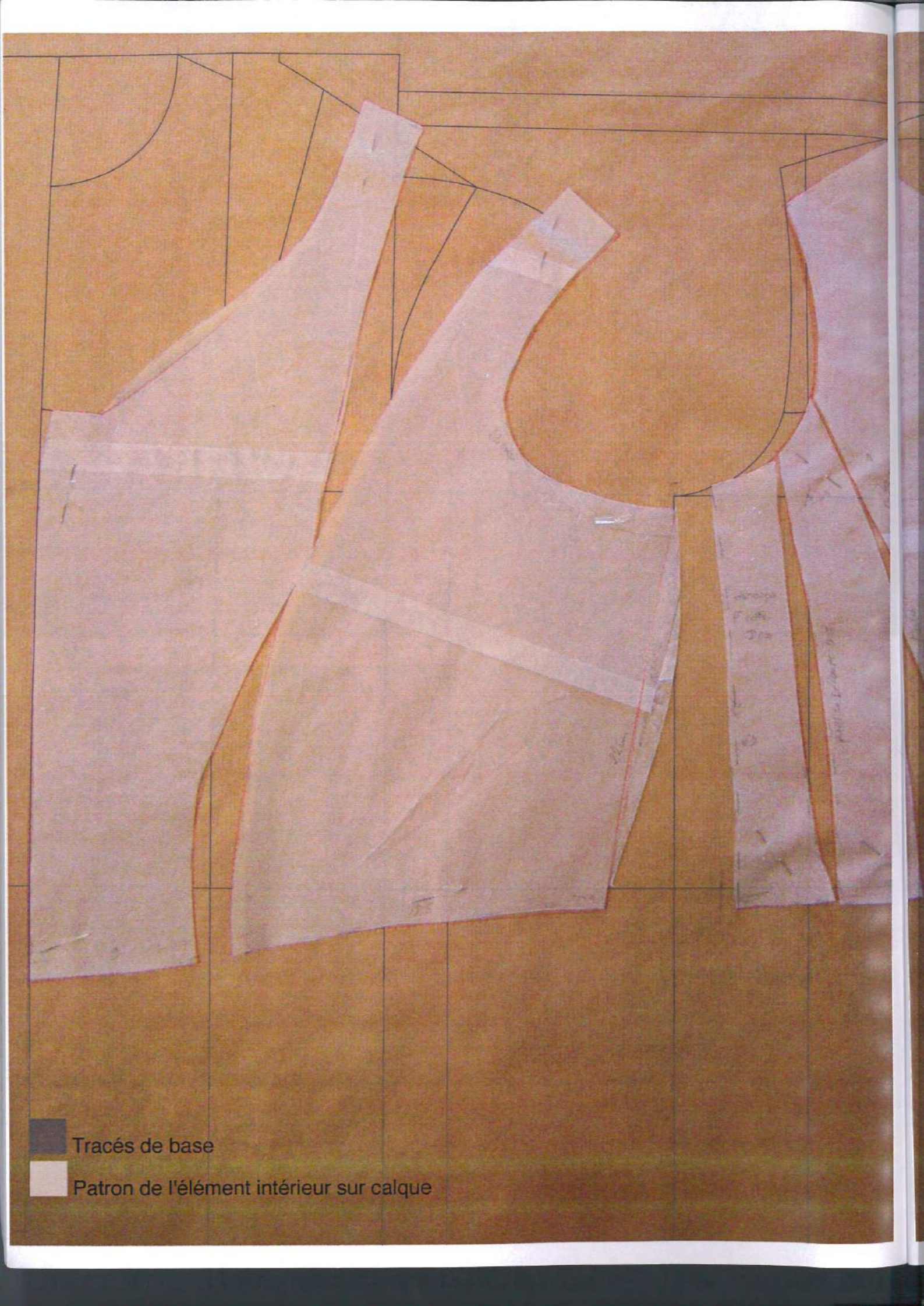
² Catalogue de Mercerie, *Au Bon Marché*, Paris, 1909.



Elément intérieur constitué de 12 panneaux



Ensemble habillé, Jeanne Lanvin, Paris, 1913.
 N° d'inventaire : 70 29 11. Conservé au Musée de la mode Galliera, Paris.
 Montage de l'élément intérieur similaire au haut de robe



Tracés de base



Patron de l'élément intérieur sur calque



État de conservation de l'élément intérieur

Les altérations les plus importantes sont suivies d'un numéro coloré en jaune. Ce dernier correspond au détail et à la localisation de l'altération concernée, qui est reportée sur l'illustration des pages 40 & 41. Ce processus sera répété pour chacune des couches constituant le haut.

Dégradations physico-chimiques

Jaunissement et ternissement de l'ensemble du coton.

Présence de plusieurs taches de natures différentes (1) :

Nature chimique de la transpiration

La sueur est normalement acide et son pH se situe aux environs de 4 à 6.

Composition: Eau (99%) - Sels minéraux (chlorure de Sodium) - Vitamine C - Anticorps - Acide Urique - Ammoniac - Urée - Acide lactique

Sources : <http://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie/transpiration-4620.html>

- Deux auréoles de transpiration, assez diffuses, apparaissent sous les aisselles. Leur teinte progresse d'un brun clair à un brun plus foncé. Panneaux 5 et 8.

Mesures des auréoles:

Manche gauche : 4 x 9.5 cm

Manche droite : 7 x 12 cm

- **Des points de corrosion** sont présents sur l'ensemble des panneaux de coton (2). Certains correspondent à des empreintes d'épingles qui ont été piquées dans la toile et ont permis de maintenir les broderies de la face. Il reste, par ailleurs, trois épingles métalliques corrodées dont deux se situent sur le panneau 1 et la troisième sur le panneau 6.

D'autres petits points de corrosion présents ont éventuellement pu être causés par le frottement du corsage en coton avec la couche de tulle brodé de fils métalliques, doublée par le dessus.

Changement de teinte (3) de la peinture constituant les lettres imprimées de la griffe. La teinte dorée s'est vert-de-grisée. Cet élément indique qu'il s'agit d'une peinture à base de cuivre.

Dégradations mécaniques

Ouvertures des coutures de la bande de coton sur le côté droit (4).

Plusieurs fils de couture de soie noire tirés le long des coutures des deux parmentures. Ils correspondent essentiellement aux coutures qui maintiennent la ceinture en velours ainsi qu'aux ourlets de la mousseline et du tulle. Panneaux 1 et 12.

Salissures situées en particulier le long des coutures et des bordures du vêtement. Des parties moins altérées sont localisées sous les zones protégées des ourlets. D'autres traces sont placées dans les plis d'usage. Elles peuvent correspondre à celles du frottement avec le corset portait en dessous ou avec le corps humain, si le costume a été reporté plus tard, sorti de son contexte, en tant que déguisement par exemple.

Présence de minuscules trous répartis sur tous les panneaux et plus spécifiquement dans le bas du corsage au niveau du cordon de taille. Ces trous correspondent certainement à d'anciens points de couture, mais n'affectent pas la stabilité du tissu.

Systèmes de fermeture

- Le corsage :

Système de fermeture complet sur les côtés gauche et droit. Les coutures d'attache sont encore résistantes. Les parties femelles maintenues entre le fond de coton et la parmenture gauche, sont en très bon état de conservation.

Légère corrosion (5) située à la base de quelques attaches fixées entre le fond de coton et les pièces de parmenture du côté droit. Les dépôts de rouille sont de couleur rouge / brun. Panneau 12

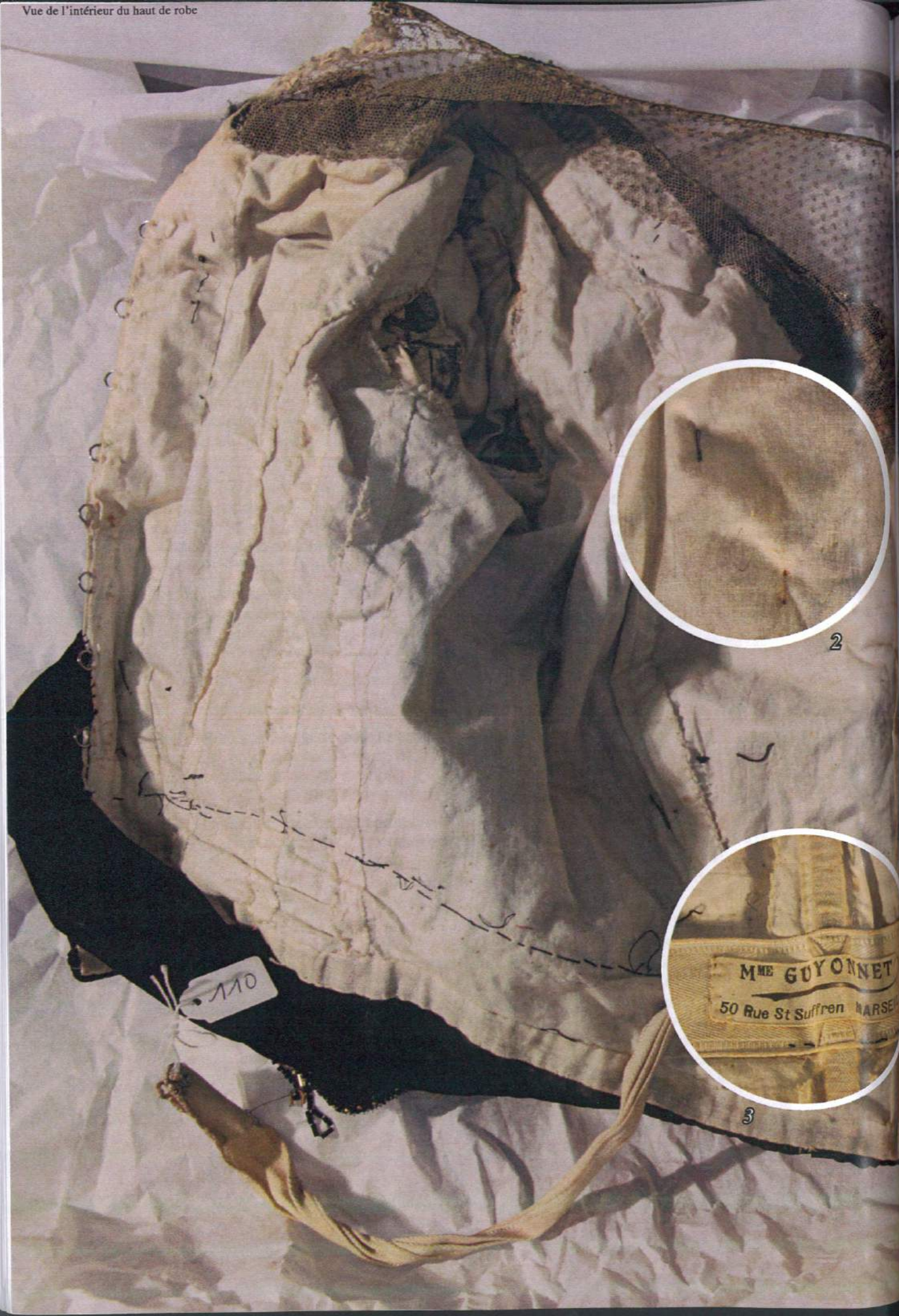
Point de corrosion de teinte rouge / brun visible sur le coton, sous le septième œillet du côté droit (en partant du bas). La corrosion n'est plus active. Panneau 1

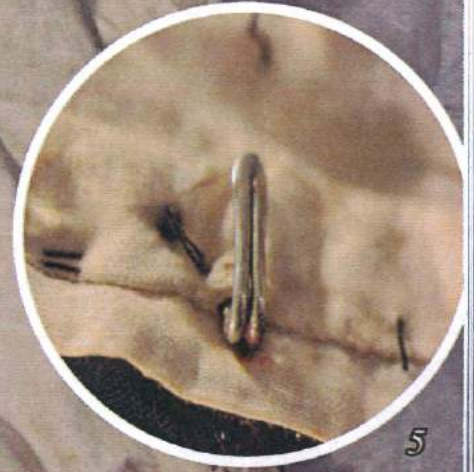
- Le cordon de taille:

Système de fermeture complet.

Légère corrosion située aux bases des œillets du côté gauche. Les dépôts de rouille sont rouges / bruns. Corrosion similaire plus étendue pour les crochets de droite.

Résistance faible des cordonnets qui maintiennent le cordon de taille. (6)





Les manches

Elles sont montées*. Elles sont composées de trois parties et les coutures d'assemblage de chaque fragment sont réalisées à la main avec des cordonnets de coton de couleur beige. (p.43)

Deux panneaux de soie sont réunis et coupés à droit fil puis piqués entre eux au point machine avant, formant ainsi le haut de la manche. (1) Il est recouvert par un tulle de coton brodé de filés métalliques formant de gros motifs géométriques.

S'ajoute à la première partie de la manche un second élément, formé de deux morceaux de tulle écru. (2) Ce tulle porte des petits motifs brodés de filés métalliques* et est identique à celui du col. Il est doublé par le dessous d'une pièce de mousseline de soie, de teinte beige, en partie manquante pour les deux manches.

Enfin, l'ensemble se termine par une pièce de dentelle froncée de teinte écru, assemblée au tulle. (3)

Il est difficile d'identifier les coutures réalisées mains car elles sont irrégulières et différentes pour chaque couture d'assemblage.

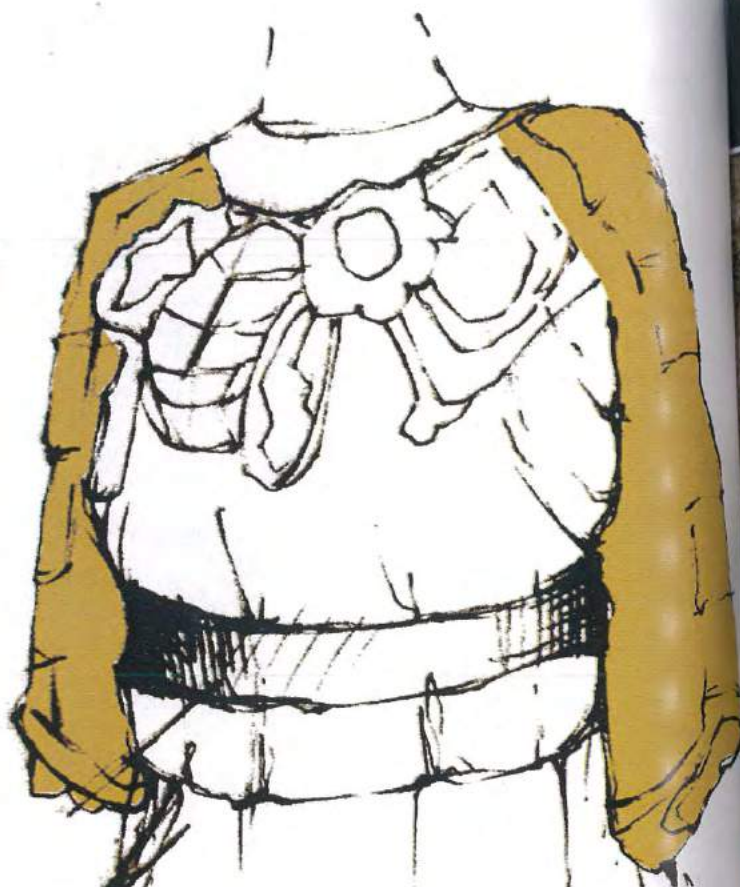
Dimensions des manches:

Pièces de soie: 28cm

Pièce de tulle : 5 cm

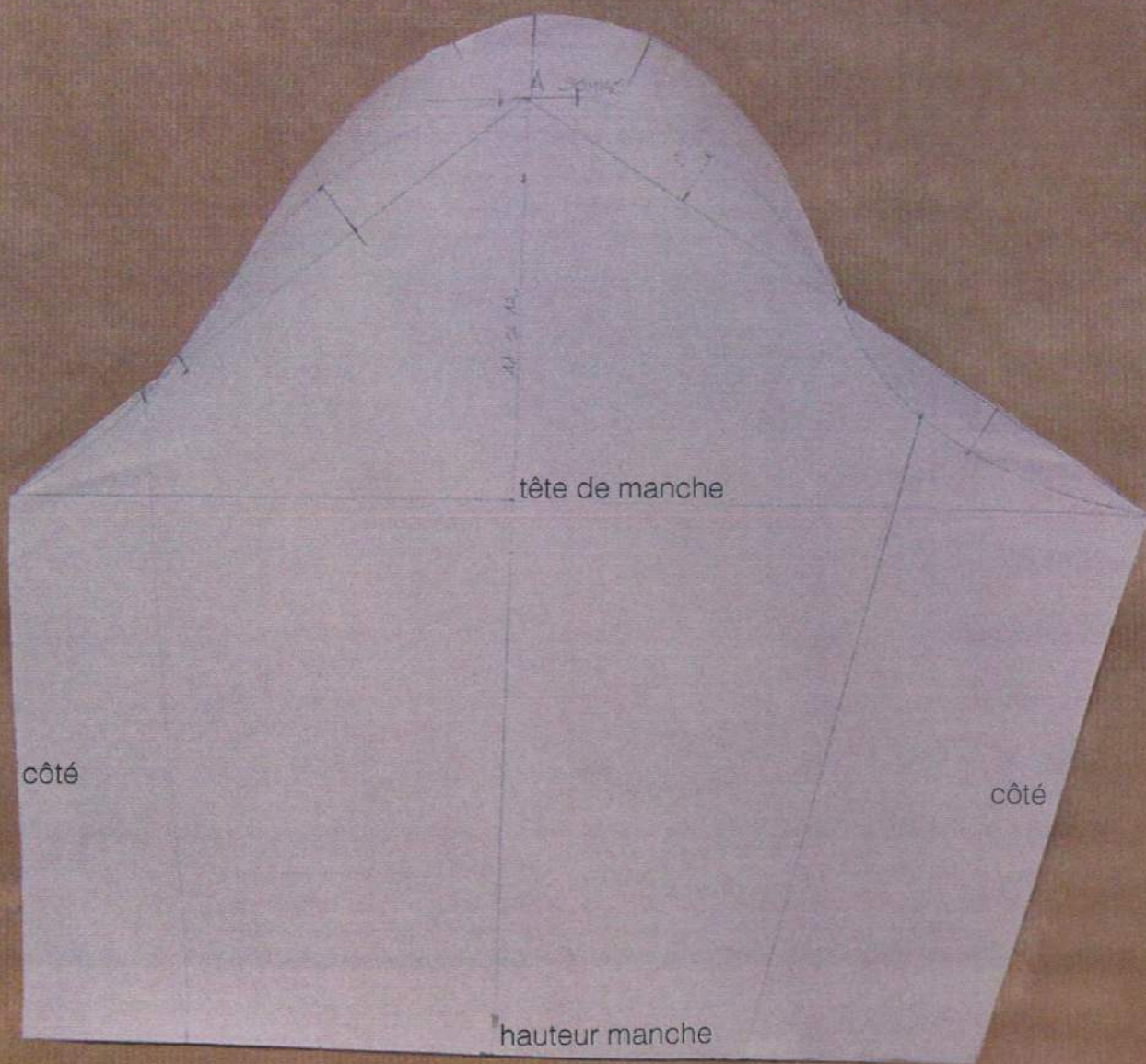
Pièce en dentelle : 10 cm

Total hauteur des manches : 43 cm



Manches constituées
de trois parties





côté cot

■ patron de base : construction des manches

État de conservation des manches

Panneaux de soie, de tulle et de dentelle :

Dégradations physico-chimiques

Léger jaunissement et ternissement de l'intérieur des manches en soie, en particulier le long de la bordure qui lie la pièce au corsage intérieur. Altérations identiques aux extrémités des pièces en dentelles, non recouvertes par la mousseline.

Ternissement de la partie en tulle et **oxydation** des broderies métalliques. (1) Ces altérations dénaturent les couleurs d'origine et font disparaître l'aspect scintillant du corsage.

Présence de taches dues à la transpiration en bordures des deux emmanchures intérieures de la soie. Teintes similaires à celles présentes sur le coton. (2)

Mesures des auréoles

Manche gauche : 3 x 6 cm

Manche droite : 4 x 11 cm.

Perte de cohésion de la soie: déchirures simples. (3)

L'acidité de la sueur fait chuter la limite de l'élasticité de la soie. Affaiblissement des fibres de la manche droite. Il se caractérise par une déchirure d'une longueur de 3,5 cm, en bordure intérieure de la manche. Un second trou de 3 mm se situe à gauche de la première déchirure.

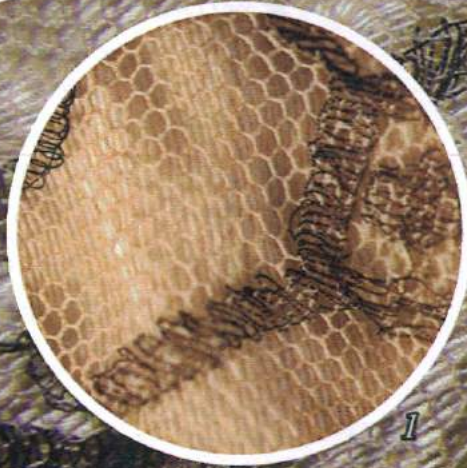
Dégradations mécaniques

Déformations et plis sur les manches des parties en dentelle. (4)

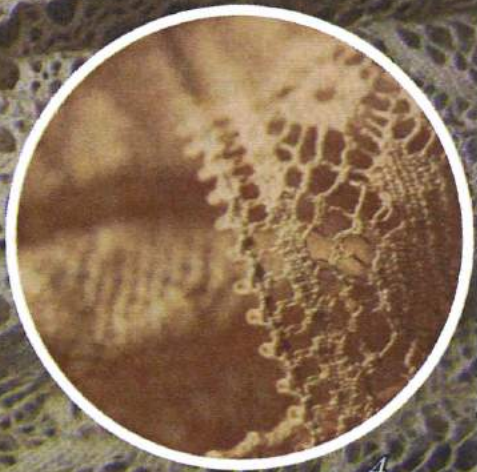
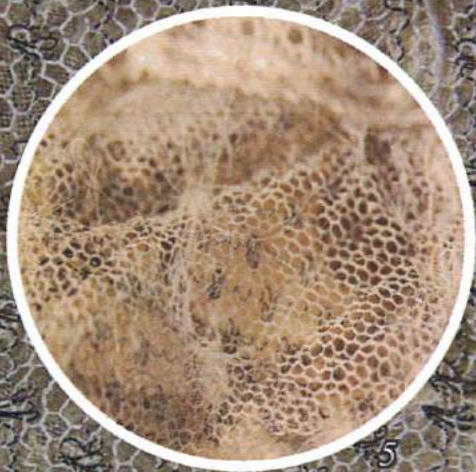
Perte de cohésion : usures et lacune de la mousseline. Le tulle est doublé par le dessous d'une mousseline en partie déchirée, déformée et lacunaire. Altérations d'usure probablement causé par le frottement du bras avec le textile. (5)



2 & 3



1



Le tulle* de coton brodé

Cette seconde strate est constituée de :

Pour le corps : deux pièces principales de tulle brodé de filés métalliques dessinant des motifs géométriques.

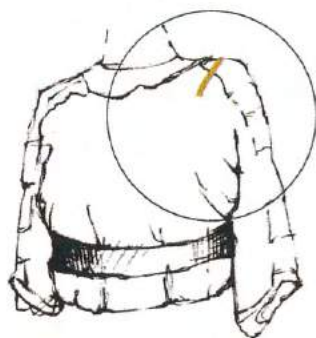
Pour les manches : Deux pièces de tulle similaire. Les manches sont montées.

Les fils utilisés sont des fils de coton de teinte beige.

La coupe de cet élément est simple : il ne s'agit que de panneaux rectangulaires taillés selon les formes de l'élément intérieur et assemblés à la machine, le long des profils gauches et droits du vêtement, et s'arrêtant au niveau des emmanchures. Le patron est semblable aux formes de l'élément intérieur, il n'a donc pas semblé nécessaire de le relever.

Cette couche possède des **pincés d'épaules** qui permettent d'ajuster au mieux le vêtement.

Mesures des pincés des deux épaules : 13 cm.



Les mesures et les découpes des deux panneaux de tulle qui constituent les manches sont semblables à celles des parties en soie, évoquées dans le chapitre ci-dessus. Ainsi les deux parties en tulles sont cousues entre elles au point machine et se fixent de la même façon aux trois coutures d'assemblages de la manche en soie (la troisième couture étant celle qui lie la manche à l'élément



intérieur). Les ourlets du tulle sont visibles dans l'intérieur de la manche, ils sont tournés vers l'extérieur et sont surpiqués à la main.

Les pièces de tulle viennent alors se superposer aux manches en soie créant un prolongement de jeu de superposition et de richesses visuelles mêlant tulle et dentelle.

Ce travail de finition dévoile une maîtrise de la production de vêtement de ce type.

État de conservation du tulle de coton brodé

Dégradations physico-chimiques

Éléments métalliques oxydés et ternis sur l'ensemble la surface. Tulle identique à celui qui recouvre la partie des manches en soie. (se référer à la partie 1 de la p. 43).

Dégradations mécaniques

Légères salissures brunes disséminées sur l'ensemble de la surface.

La mousseline* de soie et la ceinture de velours

Cette troisième couche est constituée de :

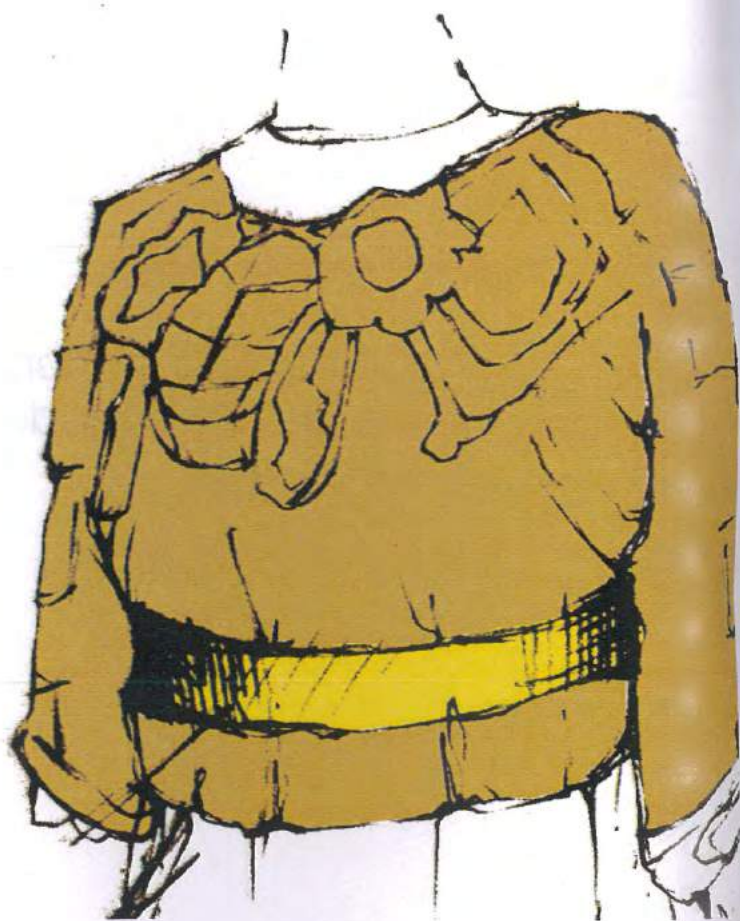
Pour le corps et les manches : deux pièces principales de mousseline de soie noire. Les pièces sont cousues avec un fil de coton noir.

Un troisième système de fermeture se situe dans le milieu dos du corsage. Il se ferme à l'aide de quatre agrafes en alliage ferreux, peintes en noir et de quatre brides constituées de cordonnet de soie noire.

Les parties mâles sont cousues à l'intérieur de la bordure droite du corsage, cachées entre l'ourlet de la partie en tulle et celui de la mousseline. Elles sont ainsi invisibles. Les parties femelles sont des brides, placées sur la bordure extérieure gauche. Celles-ci sont toutefois discrètes car les replis des ourlets à l'intérieur du corsage permettent d'obtenir une surface plus foncée, dissimulant les brides.

Par conséquent, les systèmes de fermeture restent très peu visibles. Le premier et le deuxième permettent de maintenir le buste droit et ajusté, alors que le troisième intervient dans un souci d'esthétisme et de dissimulation. Ils répondent également aux techniques de couture de l'époque.

La coupe de cette dernière couche textile s'apparente à la découpe d'un kimono, c'est-à-dire que les manches ne sont pas montées mais coupées en même temps que le patron du corps. Les deux pièces sont réunies au point machine le long des côtés gauche et droit, en partant du bas du corsage jusque sous les poignets. Les ourlets intérieurs sont surfilés à la main.



Rappelons que les ourlets bas des trois couches de mousseline, de tulle et de coton sont rabattus à l'intérieur du corsage et sont cachés par la bande de coton cousue dans le bas de la doublure.

Largeur des ourlets des profils gauches et droits : 1 cm.

Largeur des ourlets des manches : 1,7 cm.

Deux soufflets* sont présents sous les aisselles afin de permettre une aisance dans les mouvements.

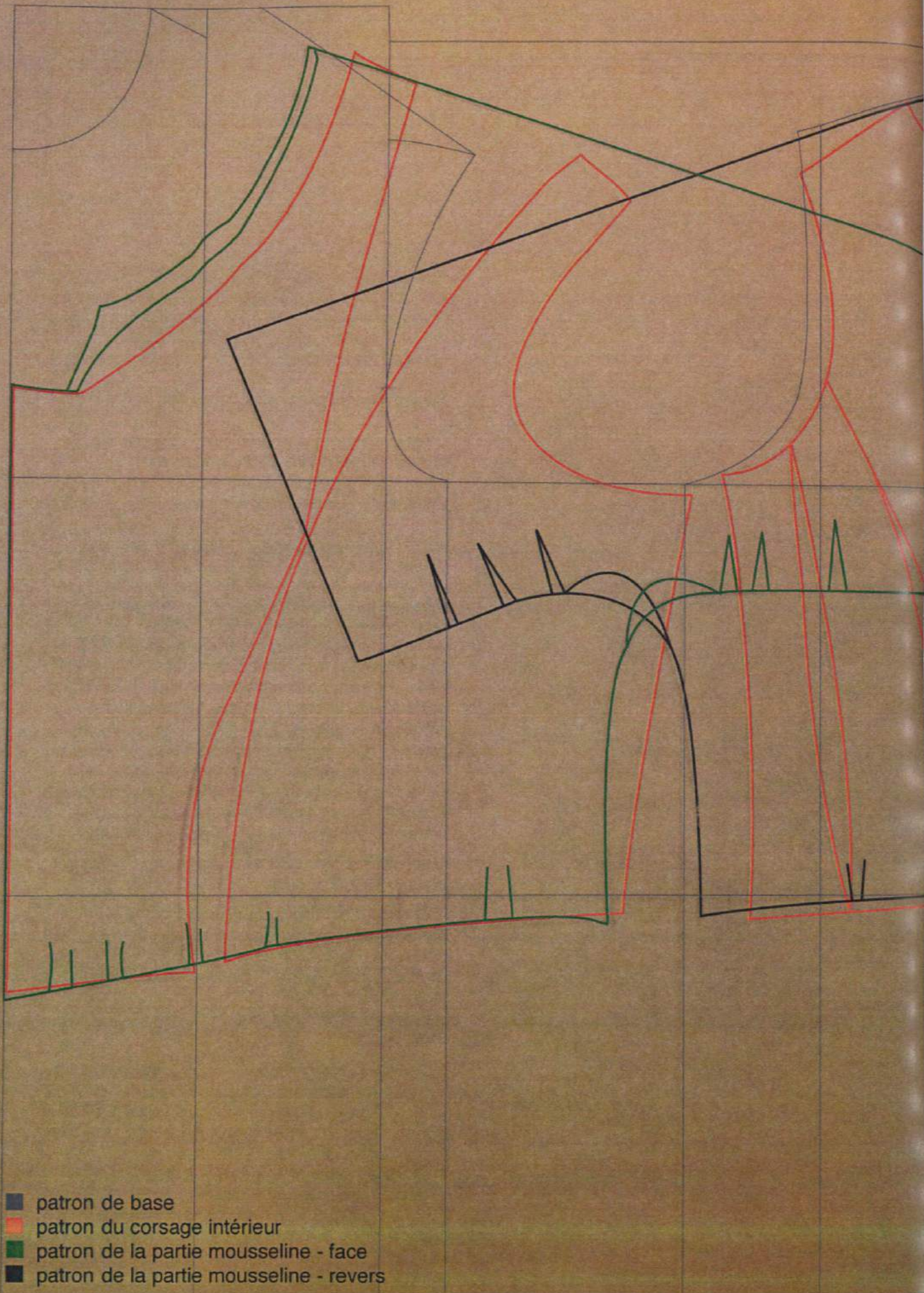
Dimensions des soufflets: 5 x 2 cm.

Cette couche est également confectionnée d'une manière spécifique : le milieu bas de la mousseline comporte un travail de plis et de bouillonnés*. Il est rehaussé par une large ceinture en velours noir, dont le revers de couleur prune est fait d'une toile de coton, coupée en biais*. Il a une armure toile. La ceinture est maintenue sur la mousseline, à la main, avec un cordonnet de soie noire, le long des systèmes de fermeture du dos. Les plis ont été réalisés à la main, avec un fil de coton noir épais, présents dans le corsage intérieur.

Ce travail laisse supposer que les étapes de mise en œuvre de la pièce ont été conçues en amont, afin de laisser de la marge pour réaliser cette composition.

Largeur de la ceinture : 6 cm avec 2 cm d'ourlet de chaque côté.

Trois pinces sont cousues parallèlement à la main, sur la surface des parties basses des manches, créant des lignes plus froncées. Il est probable que ces pinces aient été ajoutées après la pose de la manche afin de la raccourcir. Celle-ci devait probablement être trop longue, et cachait les dentelles.



- patron de base
- patron du corsage intérieur
- patron de la partie mousseline - face
- patron de la partie mousseline - revers



État de conservation de la mousseline de soie

Dégradations physico-chimiques

Ouverture et rupture de deux coutures de 1 cm sous les soufflets des deux manches. (1) Ces altérations sont probablement dues au fait que la mousseline très fine, n'a pas résisté au mouvement du corps.

Dégradations mécaniques

Déformation du textile et présence de plis sur l'ensemble de la mousseline. (2) Ils se mêlent aux fronces. Ces plis écrasés en surface peuvent résulter d'un stockage non adapté à la pièce en relief. Ces écrasements et ces déformations sont accentués par des fils de coutures manquants qui ne maintiennent plus les bouillonnés, confondant ainsi la composition d'origine et les altérations.

Présence d'épingles métalliques rouillées trouant la mousseline. (3)

Présence de minuscules trous sous la ceinture de velours. Ils correspondent aux anciennes coutures. Ces éléments n'altèrent pas la lisibilité ou la structure de la mousseline.

Deux fils tirés sur la face de manche gauche. Le fil vertical mesure 10,5 cm et le fil horizontal mesure 5,5 cm. Présence d'un troisième fil vertical de 18 cm de hauteur sur le côté gauche de la face.

État de conservation de la ceinture de velour

Dégradations mécaniques

Relâchement et ouvertures des coutures d'attache du côté gauche maintenant la ceinture au corsage. (4)

Vue de dos





Le col « tour du cou »¹

Il est constitué de :

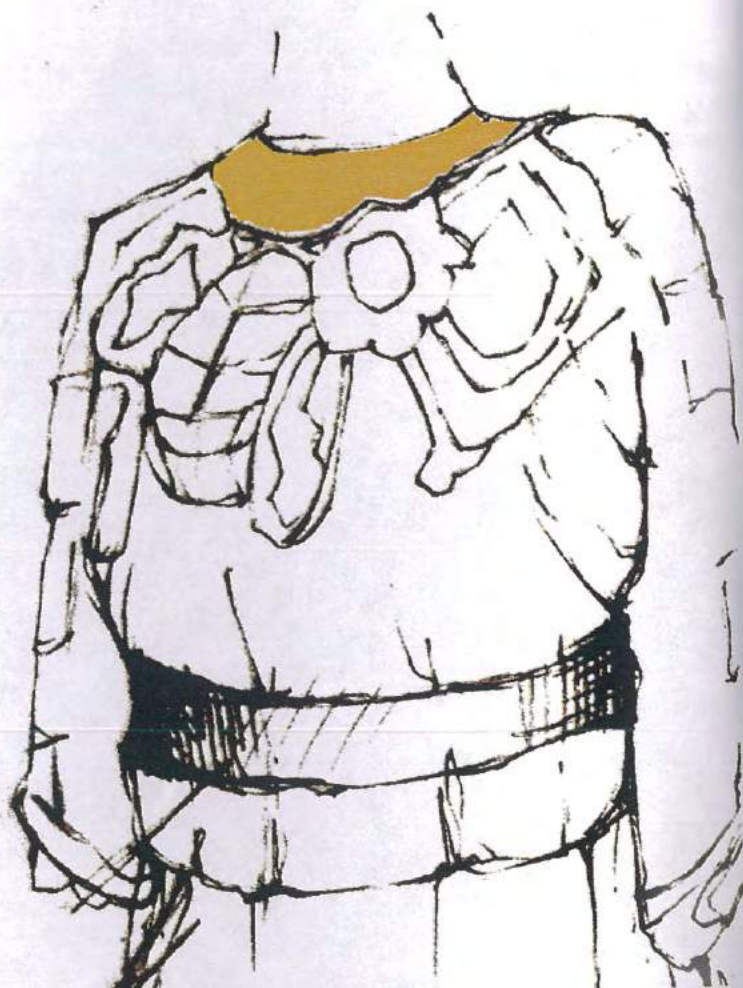
Une pièce de tulle de coton de teinte écru, brodée de fils métalliques.

Le système de fermeture se situe dans le dos, dans la continuité de la doublure intérieure. Il s'attache à l'aide de cinq agrafes en alliage ferreux et de cinq brides en cordonnet de soie écru, situés le long des bordures du col doublé. Les teintes beiges des brides se confondent avec les coloris du corsage pour permettre un meilleur camouflage.

Ce tulle est identique à celui qui constitue la partie centrale des manches.

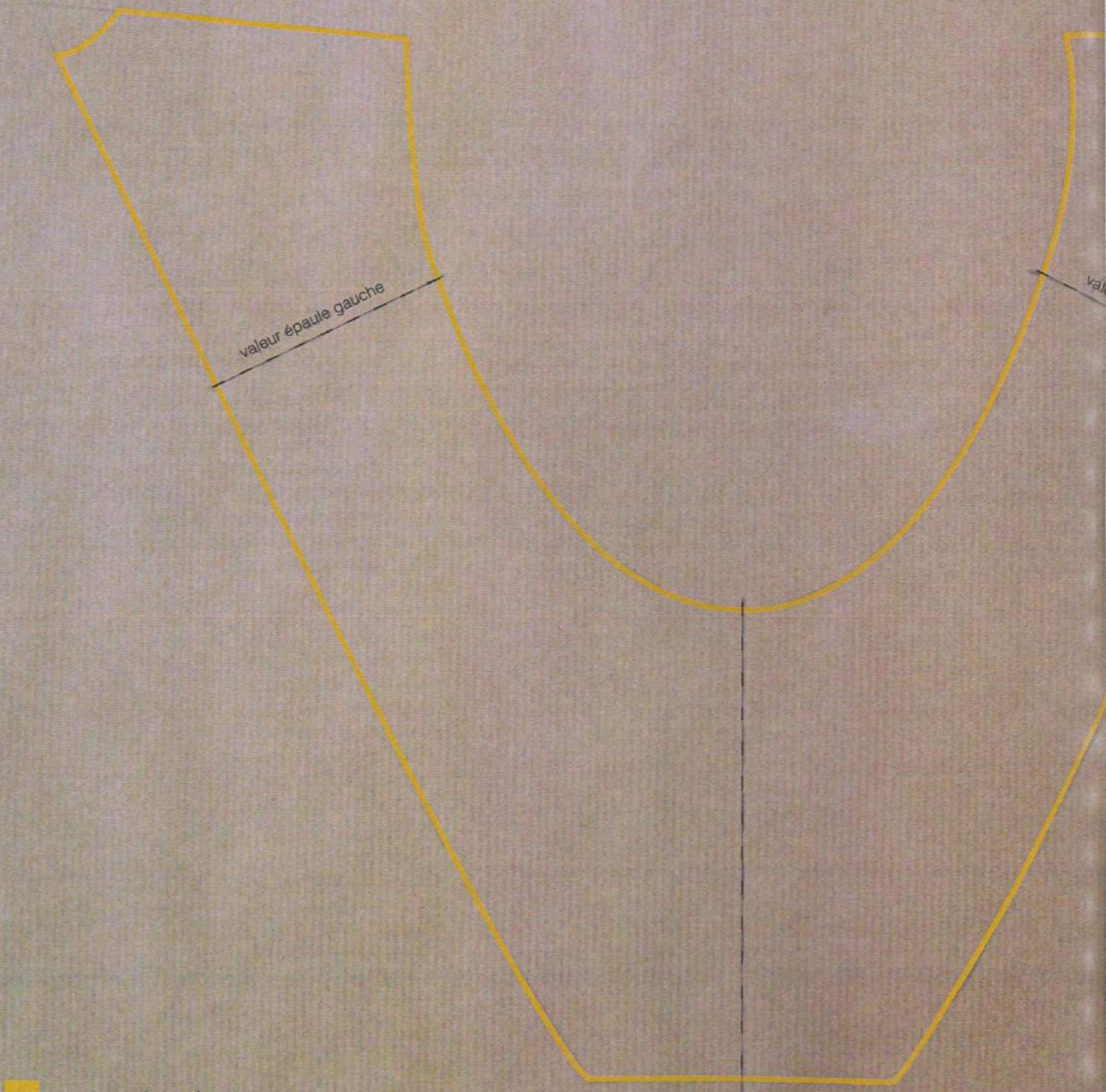
Il est fixé au vêtement par l'intérieur et est cousu le long de la bordure du corsage en coton. Il est monté à la main avec un point glissé à l'aide d'un fil de soie épais beige. Il était également doublé par le dessous d'une pièce de mousseline, aujourd'hui manquante. Seules, les bordures du col en sont encore pourvues.

L'encolure est agrémentée d'un élément de passementerie* constitué de fils métalliques et de soie écru. Ses tonalités se marient à celles du costume.



¹ Le terme «Tour-du-cou» signifie que le haut du col s'arrête au ras du cou, mais n'est pas montant.

Au regard des divers éléments, coupes, choix des fils, coloris, matières, coutures d'assemblage, modes de fermetures, qui constituent et construisent cette pièce, on peut affirmer que le vêtement fut réalisé sur mesure. Le fait que la pièce ait été reprise le long de la poitrine, que des découpes de côté, ainsi que des pinces d'épaules et de manches aient été ajoutées, confirment ces précisions.



valeur épaule gauche

valeur

Milieu devant

patron du col

État de conservation du col «tour du cou»

Dégradations physico-chimiques

Jaunissement du tulle.

Oxydation et ternissement des éléments métalliques qui le constituent.

Perte de matière : le col était certainement doublé d'une pièce de mousseline afin que le tulle rugueux n'agresse pas directement la peau. La pièce est totalement manquante, seules les bordures du col en sont encore dotées. (1)

Système de fermeture complet. Les coutures d'attaches sont encore résistantes.

Légère corrosion de deux agrafes, le long de leur corps. Les dépôts de rouille sont bruns.

Dégradations mécaniques

Importantes lacunes sur l'ensemble du col. Plusieurs déchirures se situent sur les épaules, la zone droite du dos et la zone gauche de la face. Ces lacunes entraînent des déformations de l'ensemble du col. (2 & 3)

Mesures des déchirures les plus importantes:

épaule droite : 5 x 4,5 cm

épaule gauche : 3,4 x 0,7 cm

dos, côté droit : 4 x 1,5 cm

face, côté gauche : 2,5 x 0,8 cm et 2,5 x 0,7 cm



2

3



1

Afin de déterminer la nature des textiles, des observations microscopiques de fibres et des tests de combustion ont été réalisés. Les informations détaillées se trouvent en annexe.

PROTOCOLE DE COMBUSTION DES FIBRES TEXTILES

Ce protocole de test vise à identifier la nature des fibres. Cette partie donne les résultats des analyses de combustion des fibres qui constituent les diverses strates du vêtement. Un tableau détaillant le processus se trouve en annexe, pages 224 et 225.

Le test de combustion a été réalisé sur une sélection de fibres et de fils de coutures constituant le haut. Les résultats conduisent à deux conclusions. :

1 - Si la combustion est rapide, et que les cendres sont claires, **l'origine des fibres est végétale.**

Élément intérieur

Fibre de corsage écru, fibre de bande de coton écru, fil de couture beige pour assemblage corsage, fil de couture beige pour assemblage bande de coton, fil de couture / cordonnet beige pour assemblage ceinture intérieure

Dentelle

Fibre de dentelle des manches écru

Tulle

Fibres de tulle manches, petits et grands motifs et tulle col écru

Mousseline

Fil de couture noir pour assemblage de la mousseline noire

Fil de couture noir pour composition des fronces de la face

Fil de couture noir pour assemblage des broderies

2 - Si la combustion est plus lente, que l'odeur est forte, et que le bout du fil forme une boule charbonneuse noire, **l'origine est animale.**

Manches

Fibre de manche écru

Tulle

Fibre de tulle noir, support broderies

Mousseline

Fibre de mousseline noire

Fil de couture/cordonnet noir pour l'attache de la ceinture ne velours

Fibre de mousseline beige col et manches

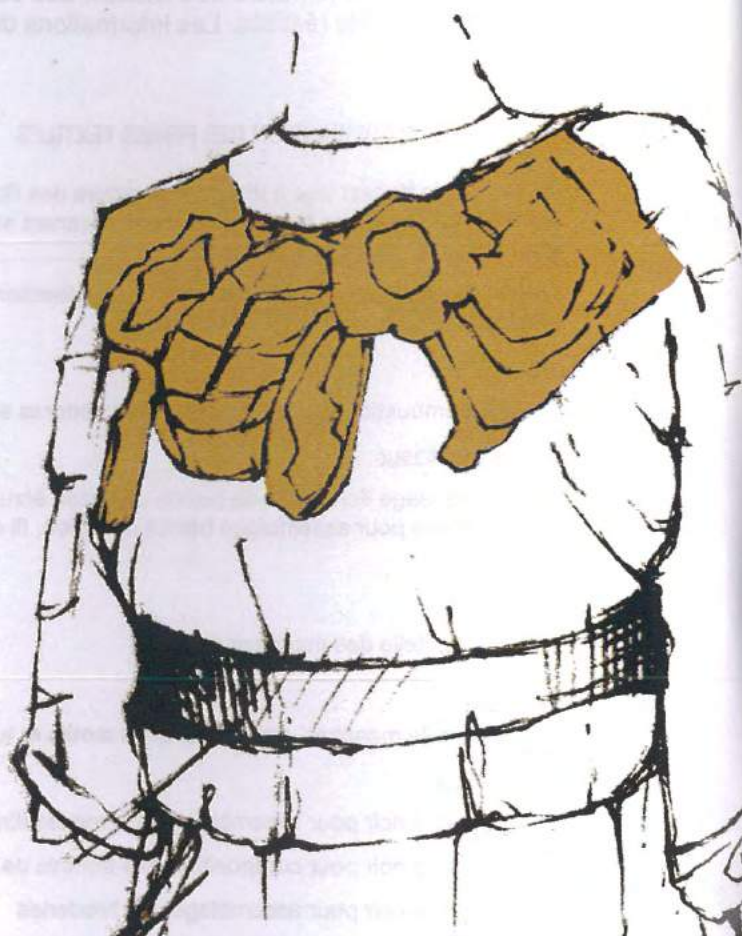
Description du décor de broderies

Il recouvre toute la partie haute, face et revers ainsi qu'une partie des manches en mousseline.

Le vocabulaire employé dans la description du haut lors de l'avant propos (p. 15 & 16) sera réutilisé.

La broderie étant très dégradée, il est parfois impossible de définir avant restauration la composition et le nombre de rangées de perles par motif.

Des relevés de décor ont été réalisés afin de visualiser précisément l'ensemble des broderies (voir schémas p.72 à 75).



Le décor de broderies sur tulle

Ces broderies sont composées pour la face et le dos, de :

Perles rondes facettées en verre ou en jais ¹ * de couleur noire - diamètre : 1 mm.

Perles de rocailles tubulaires de couleur noires - diamètre : 5 mm

Perles de rocailles tubulaires de couleur or - diamètre : 5 mm

Perles rondes facettées en alliage cuivreux ² de couleur or - diamètre : 1 mm

Paillettes, probablement en bakélite ³, de couleur noire - diamètre : 8 mm

Il est plus probable que les perles rondes facettées noires soient en verre. Des tests de combustion ont été effectués. Soumis à la flamme, le jais qui est un carbone fossile doit se consumer assez facilement, sans couler, ni se boursoufler et doit produire une forte odeur.

Dans le cas présent, les perles n'ont pas fondu. Elles sont restées solides, et n'ont pas changé de teinte.

1 Le jais est un élément minéral. C'est un carbone fossile, une variété de lignite. Le déclin de l'industrie du jais débute vers 1780 et se marginalise entre 1840 et 1880. Le jais est peu à peu remplacé par le verre teinté, ou « faux jais », venu d'Allemagne, nécessitant moins de main d'œuvre et par conséquent moins cher. Au début du XXe siècle, les perles de jais sont également remplacées par un produit synthétique, la galalithe*.

2 L'alliage cuivreux peut être défini par le fait que les perles ont une corrosion verte.

3 La Bakélite est le premier plastique fait de polymères synthétiques. Elle fut développée entre 1907 et 1909 par le chimiste Leo Baekland.

Les motifs floraux

Chacun des quatre motifs principaux est composé d'une fleur et de trois feuilles. Deux motifs sont présents sur la face, les deux autres sont sur le revers. Pour ces parties assimilées au monde végétal, un vocabulaire spécifique est employé afin de visualiser plus facilement la composition des broderies. (Voir les schémas p.72 à 75).

Les quatre fleurs sont composées de :

- Tresses de filés métalliques dorés pour les pétales.
- Une rangée de perles rondes facettées noires qui alternent avec une rangée de perles de tubulaires dorées pour le cœur des fleurs en spirale.

Les zones intérieures et creuses des pétales sont pourvues de perles noires rondes facettées.

Les douze feuilles sont composées de :

- pour le limbe ¹ : lames de métal gaufrées et taillées, pour les six feuilles.
- pour la nervure principale ² : une rangée de perles rondes facettées noires.
- pour le pétiole ³ : une rangée de perles rondes facettées noire entourée de deux rangées de perles tubulaires dorées.

1 Limbe : partie plate principale la feuille.
2 Nervure principale : ligne qui divise la feuille en deux.
3 Pétiole : partie qui relie la feuille à la tige.

Les guirlandes géométriques

Elles correspondent aux zones brodées qui encerclent les motifs floraux. (Voir p.72 à 75).

Sous la fleur :

La zone centrale est constituée de perles tubulaires dorées. Elle est cernée par plusieurs rangées de perles rondes facettées noires. L'ensemble est bordé d'une rangée de perles tubulaires dorées, d'une rangée de perles rondes facettées noires puis à nouveau d'une rangée de perles tubulaires dorées. Celles-ci sont accompagnées de quelques paillettes noires, brillantes, puis de perles tubulaires dorées.

Semi losange :

La zone centrale est constituée de quatre rangées de perles tubulaires noires. Elle est encerclée de chaque côté par une rangée de perles tubulaires dorées. À celles-ci s'ajoute de chaque côté une rangée de perles rondes facettées noires et des paillettes.

Les bandes de perles

Deux bandes ¹ se distinguent par leur composition (p.77). Elles sont constituées de :

Pour les bandes A :

Perles rondes facettées en verre ou en jais de couleur noire, diamètre : 1 mm ;

Perles rondes facettées en verre ou en jais de couleur noire, diamètre : 2 mm ;

Perles rondes facettées en alliage cuivreux de couleur or, diamètre : 1 mm.

Pour les bandes B :

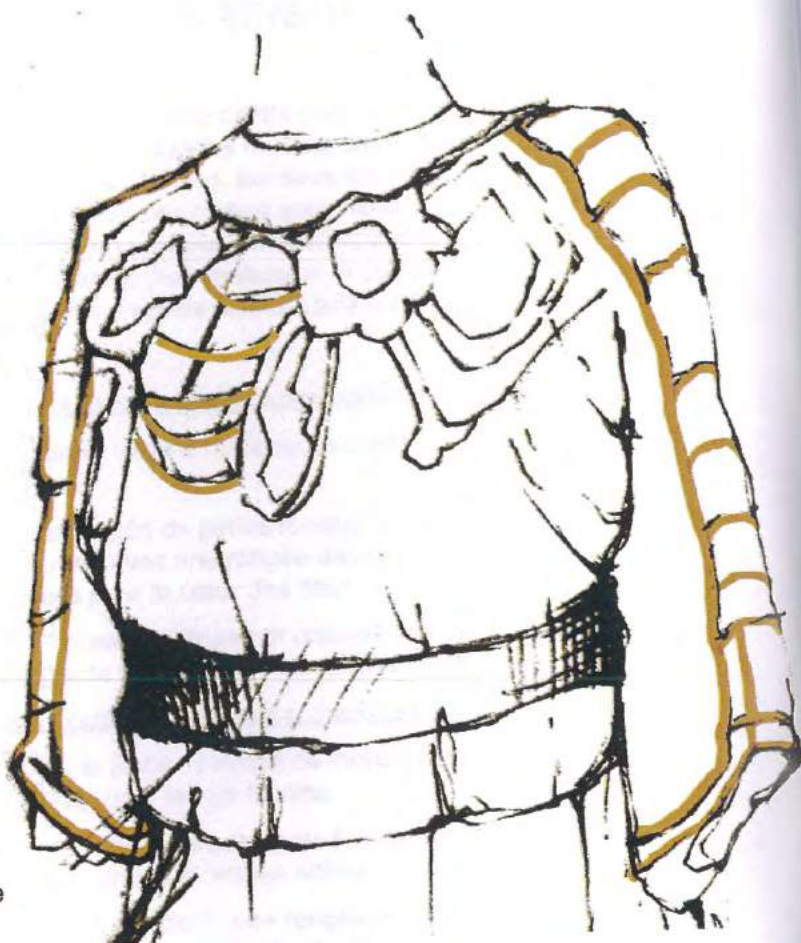
Perles rondes facettées en verre ou en jais de couleur noire ; diamètre : 1 mm ;

Perles de tubulaires de couleur or, diamètre : 5 mm.

Les bandes A existaient et étaient vendues sous cette forme en mercerie. Les perles sont appliquées au point machine sur un ruban de tulle noir puis sur une bandelette de mousseline doublée, noire également, à l'aide d'un fil de soie de couleur noire. Elles sont ensuite cousues sur la mousseline de fond à la main avec un point glissé.

Les bandes B ont été réalisées à la main. Nous retrouvons les matériaux similaires employés pour les autres zones du décor. Les perles sont cousues à la main sur un tulle noir puis sont fixées avec un point de chaînette sur la mousseline.

Largeur des bandes A et B : 0,6 cm.



¹ L'utilisation des lettres A et B permet une identification rapide des bandes de perles désignées.

Localisation des bandes de perles

Les deux motifs floraux et les guirlandes géométriques de face sont liés entre eux par deux bandes B et cinq bandes A. (p.76)

Les bandes B sont cousues milieu devant du corsage, sur le bas du col en tulle et forment un motif de croix. Elles lient les deux fleurs.

Les bandes A se situent sur la face, sous la croix, et sont disposées parallèlement les unes en dessous des autres. Elles relient les fleurs et les guirlandes géométriques gauche et droite.

Les bandes A passent inaperçues avec le reste du décor car les formes des perles, et leurs couleurs se marient avec les tonalités des broderies.

Ces bandelettes A et B constituent également le décor des manches. Chacune en possède douze de trois tailles différentes.

Mesures : 5 cm / 61 cm / 67 cm.

Les deux plus longues sont les bandes A. Elles descendent des emmanchures aux poignets en encerclant ces derniers.

Les dix plus petites, de longueurs identiques, sont maintenues le long des bras, des épaules aux poignets et alternent entre 8 bande A et 2 bande B. Elles se rattachent aux plus grandes, formant un ensemble lié et cohérent.

Il est difficile de déterminer à l'œil nu si les perles rondes facettées noires des bandes A et B sont de nature identique. Cela est à vérifier à la loupe binoculaire.

Mode de fabrication et de montage

Compte tenu de la précision et du travail de symétrie de cette parure, il est supposé que le décor de perles a été effectué indépendamment suivant un modèle précis. Toutefois, il n'est pas certain que tout le décor ait été réalisé à la main. Il est possible qu'il ait été créé à partir de divers éléments déjà existants en mercerie et prêts à l'emploi, tels que les fleurs ou les feuilles.

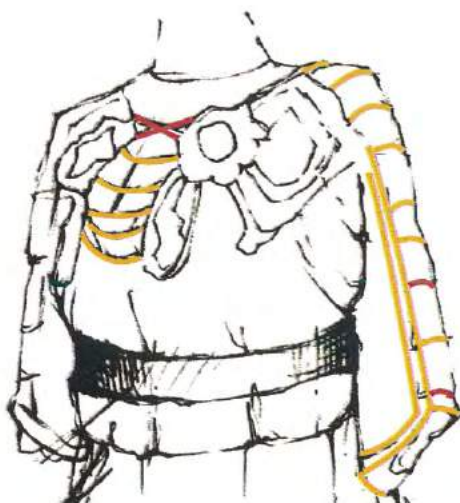
Les perles sont brodées à la main, au crochet Lunéville*, avec le point de chaînette* sur un tulle de soie, de couleur noire avec un fil de soie noir très fin.

Il est probable que l'ensemble du décor brodé fut réalisé individuellement sur un grand format plat, par exemple sur tulle tendu sur un cadre, afin de faciliter les étapes de pose de perles. Le support de tulle a ensuite été découpé

selon les formes sinueuses du décor appliqué puis reporté et cousu à la main sur le vêtement confectionné au préalable.

Ce mode de travail est encore utilisé dans les plus grandes maisons de coutures et de broderies actuelles, telles que la Maison Lesage¹, à Paris.

¹ La maison Lesage mène aujourd'hui quatre activités : le travail de broderie pour la haute couture et le prêt-à-porter, une collection d'accessoires et une école de broderie. Elle est dirigée par le maître brodeur François Lesage, qui est l'héritier d'une grande famille de brodeurs.



Les mensurations du vêtement, les matériaux et les broderies qui habillent le corsage laissent supposer que la propriétaire était une femme mature. Une jeune femme portait rarement un vêtement sombre orné d'une telle parure ¹

Nous remarquons également que les matériaux visibles à l'extérieur, sont de qualité supérieure alors que ceux employés pour le corsage intérieur sont de nature moins noble et les coutures sont réalisées de façon plus grossières. Les éléments coûteux apparaissent en surface du vêtement et dans les jeux de superposition, dans l'optique de magnifier le corps, et de dévoiler une appartenance à une certaine classe sociale.

¹ Ce point sera développé dans le chapitre II, étude historique et sociologique.

Altérations des décors de broderie

Afin de visualiser l'ensemble du décor fragmenté et de donner une lecture compréhensible des altérations des broderies, les relevés du décor des pages 72 à 75 sont réutilisés et accompagnent ce chapitre.

Le tulle : support des perles

Dégradations physico-chimiques

Changement de teinte du tulle (1): les pièces de tulle de couleur noire utilisées comme fond et support des broderies sont devenues brunes.

Ce changement de teinte apparaît essentiellement sous les zones brodées de perles. Quelques parties de tulle non recouvertes par ces perles (zones situées autour des trois motifs de feuilles) ont conservé leur couleur noire, mais leur décoloration est visible. Ce changement est également présent sous les quelques bandes de perles B. Cela confirme que ces bandes ont été réalisées à la main avec les matériaux identiques au décor de broderies.

Les fils de couture qui maintiennent les perles sur le tulle décoloré ont conservé leur couleur noire et sont intacts, tout comme les tulles placés sous les bandes A.

Perte de cohésion du tulle (2) provoquée par les changements internes et chimiques du matériau. Les zones décolorées se fragilisent davantage à chaque manipulation.

Les broderies

Dégradations physico-chimiques

Fragilisation des coutures qui maintiennent les broderies, causée par la perte de cohésion du tulle. Celui-ci ne joue plus son rôle de soutien: certains fils pendent et s'entremêlent, quelques parties de décor ainsi que des perles et des paillettes qui ne sont plus fixées s'enchevêtrent, s'abîment et tombent à chaque manipulation.







Des parties de décor sont manquantes.

Corrosion de l'ensemble des perles rondes facettées or des bandes A (3). Les dépôts de couleurs vertes permettent de confirmer que les perles sont en alliage cuivreux.

Dégradations mécaniques

Présence de dépôts blancs sur les perles rondes facettées noires qui composent les bandes A (3). Ils sont particulièrement visibles sur la face de la manche droite et sur le dos de la manche gauche. En grattant très légèrement avec une lame, le dépôt se retire facilement.



-  Perles de rocailles tubulaires dorées
-  Lames de métal gaufrées, dorées
-  Tresses de filés métalliques dorés
-  Paillettes noires
-  Perles rondes facettées noirées
-  Perles tubulaires noires





Perles de rocaille tubulaire dorées

Lames de métal gaufrées dorées

Tresses de filés métalliques

Paillettes noires

Perles rondes facettées noires

Perles tubulaires noires



Vue de face

Bande de perles B



2

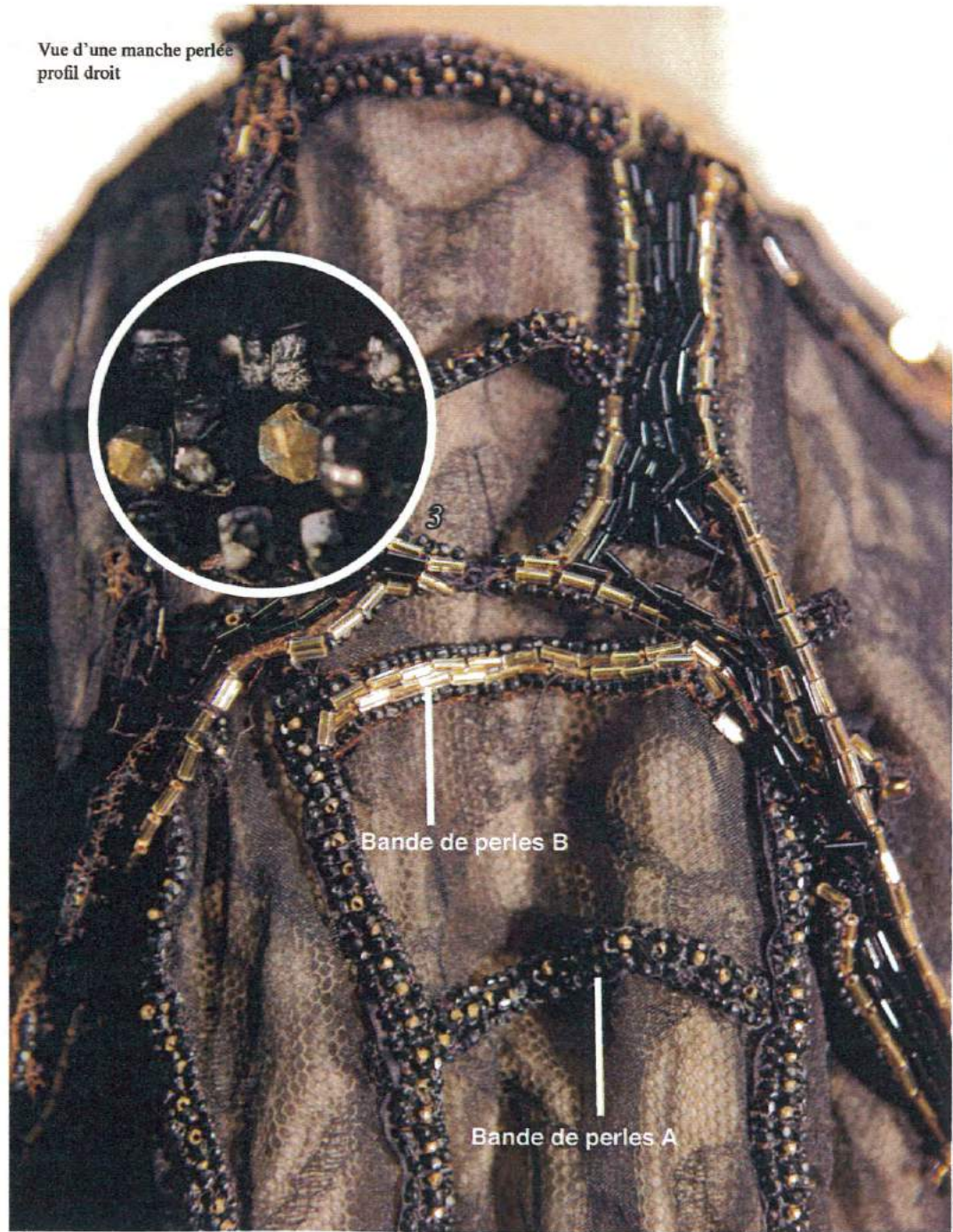


1

Bande de perles A



Vue d'une manche perlée
profil droit



Bande de perles B

Bande de perles A

Diagnostic des altérations et conséquences

Le diagnostic rend compte dans un premier temps de l'état actuel du corsage en recherchant les causes de ses altérations.

La seconde rubrique analyse les conséquences des altérations sur l'objet et les impacts qu'elles produisent sur ses valeurs culturelles.

L'état actuel du corsage est la conséquence de plusieurs facteurs, qui se sont parfois juxtaposés. Certaines altérations témoignent du vieillissement naturel des fibres et de la fragilité des matériaux. D'autres résultent du fait que le vêtement a été porté et manipulé. Enfin, les dernières ont été provoquées par des conditions de conservation non adaptées aux besoins, aux formes et aux matériaux du vêtement.

La composition du verre – Les colorants

Les verres sont très souvent teintés dans la masse, c'est-à-dire que des oxydes métalliques sont adjoints pendant la fusion des métaux. Ils sont ajoutés au mélange en très faible quantité.

La coloration dans la masse résulte de la présence dans le verre d'ions de métaux de transition.

Les matières employées sont nombreuses et variées. Ce sont pour la plupart des colorants minéraux à base métalliques. Ils sont les seuls à pouvoir être mélangés à la silice (dioxyde de silicium SiO_2 – composant principal du verre) pendant la fusion.

Bleu : oxyde de cobalt, oxyde de fer

Rouge : oxyde de cuivre

L'ensemble de ces trois oxydes métalliques associés donnent ainsi une coloration noire au verre.

Fer + Cobalt = gris bleuté

+ Cuivre = vert chaud ou métallique, noir¹

Source Internet : info vitrail.com : Le vitrail, les vitraux, le verre / Verre – La composition du verre – Les colorants du verre.

Facteurs chimiques

Incidence des perles sur le tulle teint

Les informations émises dans le constat d'état laissent supposer que les perles sont à l'origine du changement de teinte. Il a été proposé précédemment (p.65) que les perles étaient en verre. Néanmoins, il existe une variété de verre nommée « jais artificiel », imitant le jais et employé au début du XXe siècle pour confectionner des bijoux, des garnitures ou des paillettes.

Cette sorte de verre poli de couleur noire est obtenue avec un mélange d'oxyde de cuivre (CuO), de cobalt (CO) et de fer (FeO), formant un alliage ferreux. Si ces perles contiennent des métaux, il est donc probable qu'il y ait eu des réactions d'oxydation et de corrosion avec les mordants contenus dans la teinture, également constitué de métaux, entraînant la décoloration du tulle teint.

Ces suppositions sont à confirmer avec l'analyse des perles.

La teinture

La teinture d'un textile se réalise en immergeant la fibre dans une solution aqueuse de colorants additionnée de divers adjuvants. Les fibres naturelles subissent dans l'eau un gonflement important qui dilate leurs pores et leurs canaux où diffusent les molécules de colorants. Après que le colorant soluble soit introduit à l'intérieur des fibres, il est insolubilisé par ajout d'une substance chimique qui le fait précipiter : c'est le principe du mordantage.

Les mordantages sont généralement constitués de sels métalliques, d'aluminium, d'étain, de fer, ou de cuivre. Leur identification peut être effectuée grâce à leurs propriétés qui émettent un spectre de fluorescence caractéristique lors d'une irradiation aux rayons X.

Source : « *Costume – Coutume* », catalogue d'exposition, du 16 mars au 15 juin 1987, Galeries nationales du Grand Palais, Paris ; p ; 31 et 318.

Il a été relevé dans le constat d'état (p.53) que trois épingles métalliques corrodées, servant à maintenir les décor, étaient encore piquées dans le corsage. Elles sont principalement rouillées sur le centre de leur corps, en contact avec les zones perlées. Les perles ont pu contribuer à l'accélération du phénomène de corrosion.

Par ailleurs, nous pouvons supposer que le contact du décor perlé et des fils métalliques brodés sur le tulle de dessous a favorisé leur ternissement et leur corrosion qui ont migré sur le coton de fond présentant quelques petites taches de rouille. La corrosion des agrafes métalliques des systèmes de fermeture est principalement causée par le vieillissement naturel de ces matériaux.

La corrosion de ces éléments résultent également de leur contact avec le textile, qui est un matériau hygroscopique.

Facteurs liés à l'usage et au stockage

Conséquences de l'usage d'origine : le vêtement porté

Il est difficile de connaître le cycle régulier de vie du vêtement. Combien de fois a-t-il été porté ? Dans quelles circonstances ? Combien de temps ?

Il ne présente pas d'accros importants, pas de déchirures, ni d'usures générales sur sa surface en mousseline, il est donc envisageable qu'il ait été principalement sorti pour des grandes ou rares occasions et qu'il ait été soigneusement conservé.

Malgré cela, des altérations témoignent vivement de son usage.

- Incidence de la lumière sur les textiles

Le port du vêtement a provoqué l'exposition des fibres cellulosiques à la lumière et à l'air, ce qui a contribué au jaunissement des dentelles et au ternissement du col en tulle.

Les fibres protéiques de la mousseline noire ne se sont pas affaiblies et ont conservé leur teinte d'origine.

Si le corsage appartient à un costume du soir il est possible que la pièce n'ait pas été exposé fréquemment à la lumière du jour.

- Zones de tensions : déchirures, pertes de matière et ouvertures de coutures

Il a été précédemment relevé que le col comporte des zones de tensions, engendrant des déchirures et la perte de la pièce très fine de mousseline qui le doublait. Ces zones de tensions sont provoquées par le mode d'assemblage des broderies, en partie cousues sur le col en tulle et sur la mousseline, et qui tirent l'ensemble vers le bas.

La disparition de la mousseline du col et les pertes de cette dernière à l'intérieur des manches ont pu également être causée par le contact direct avec le corps humain.

Les zones de maintien, telles que les ceintures intérieures et extérieures du corsage, ont subi des tensions lorsqu'elles étaient fermées. Celles-ci se présentent sous forme d'ouvertures et de relâchements des coutures.

La mise en œuvre lors de la fabrication du vêtement est également à l'origine de ces altérations. La ceinture en velours cousu à la main n'était pas suffisamment maintenue pour résister aux tensions et aux mouvements. Les soufflets ajoutés à la mousseline, sous les bras, présentent les mêmes caractéristiques.

- Traces d'usage

Le vêtement est ajusté à la silhouette et serré sous les bras. De ce fait, les fibres étant hygrosopiques, elles ont absorbé la sueur. Les emmanchures intérieures présentent des taches de transpiration composées d'acide gras. Elles sont à l'origine de la coloration jaune du coton et de la soie ainsi que des ruptures de cohésion du tissu, à l'intérieur des manches.

Le corsage intérieur est usé, froissé et terni, signe de son utilisation.

Les salissures d'usage ont également participé à l'oxydation des fils et des lames métalliques qui se sont ternis ainsi qu'au dépôt de particules blanches fixées sur les perles.

Conséquences de l'usage second : une pièce de collection stockée

La date d'entrée du corsage dans les réserves est inconnue. Il semble pourtant que la pièce en trois dimensions ait été stockée à plat, avec d'autres fragments de costumes, pendant une longue période.

Certains dommages comme les plis écrasés de la mousseline, la dentelle froissée, aplatie et les déformations en témoignent. Il est possible que certaines de ces altérations aient été causées en amont de sa conservation au musée.

Pronostic des conséquences actuelles et des éventuelles évolutions de l'objet

Les chapitres précédents ont mis en évidence l'état actuel de l'objet et en ont défini les causes.

Cependant, avant de se questionner sur les conséquences et les impacts des altérations, il est essentiel de revenir sur le statut de l'objet. Celui-ci permettra d'aborder les questions suivantes : En quoi les altérations gênent-elles, ou non, les valeurs culturelles de la pièce ? Et que risque-t-il de se produire à l'avenir ?

Pour y répondre, il ne faut pas oublier que le haut a pour vocation d'être exposé dans quelques années. Son état de conservation actuel indique qu'il ne peut pas l'être.

Une des vocations de ce costume est de documenter un temps donné de l'histoire et plus précisément, il est un miroir de la culture d'une société. De ce fait, l'histoire matérielle et la signification patrimoniale du vêtement reposent sur son potentiel informatif.

L'objet correspond à un moment vécu précis. Sa structure complète, ses matières, ses matériaux et sa forme en témoignent. Les valeurs historiques esthétiques, et d'usage qui lui sont associées sont alors très fortes. De même, lors de sa confection, la couturière lui a conféré un style, qui correspond à une demande d'origine précise.

La lumière et l'oxydation des matériaux ternissent la couleur des textiles et des parties métalliques, plus vives et scintillantes à l'origine. Ces altérations sont nuisibles à l'esthétique du costume sans pour autant réduire l'appréciation visuelle de l'ensemble.

Si l'exposition ne se réalise pas dans des conditions optimales pour l'objet, ces facteurs accéléreront le vieillissement et la fragilité des fibres textiles et des fils métalliques conduisant à un jaunissement et à un ternissement plus prononcés, ainsi qu'à la perte des couleurs. Dans une perspective plus dramatique, cela conduirait à la destruction des matériaux.

Les zones de tensions provoquant des déformations, des déchirures du col et l'ouverture de coutures des ceintures, altèrent la réalité d'origine. Elles témoignent des utilisations répétées et sont dommageables à l'esthétique. Néanmoins, le spectateur, l'historien ou le sociologue ne perdent pas d'informations à la lecture globale de la pièce.

En outre ces tensions peuvent être accentuées si le haut de robe est présenté porté sur un mannequin. Les zones lacunaires du col risquent de s'étendre conduisant à la déchirure complète du tulle et à la perte de la matière.

La disparition complète de la mousseline qui doublait le col et la perte d'une partie constituant la doublure des manches entraîneraient la mise à nu du col. Elles conduirait à la perte de la mousseline déjà très lacunaire et fragiliserait davantage le tulle.

En outre, la fonction première de ces pièces de mousseline cachées permettait d'éviter à la peau un contact direct avec le tulle brodé abrasif. Il n'y a donc aucun gêne à la compréhension de l'objet.

Le changement de teinte du tulle brodé modifie l'aspect visuel d'origine. Le contraste du ternissement du décor et l'apparition d'un fond brun/rouge attire l'œil. Si la détérioration du tulle s'étendait, il pourrait se fragiliser davantage, devenir cassant et se déliter, provoquant la perte du décor. Actuellement, il ne joue déjà plus son rôle de support.

La fragilité de la parure et la perte de certaines zones brodées brouillent la lisibilité de l'ensemble et modifient la perception d'origine. Le décor est instable et se fragilise à chaque manipulation. Une exposition verticale déformerait l'ensemble et entraînerait la chute des perles. Une exposition à plat est peu recommandée car le dos serait écrasé et déformé, et nous n'aurions plus la lecture de la silhouette. Dans les deux cas, les propositions muséographiques de mise en valeur de l'objet conduisent à une perte d'informations historiques et esthétiques.

Le stockage du haut à plat a provoqué des déformations et des plis marqués sur l'ensemble des surfaces. Si la pièce devait à nouveau être conservé dans des conditions identiques, cela entraînerait des problématiques similaires.

*

Dans l'optique d'une exposition du haut de robe, un autre facteur est à considérer : **l'absence du bas de robe**. La perte de la jupe amoindrit la valeur identitaire et emblématique du costume complet. Sans cette partie, l'objet lacunaire ne peut plus restituer la silhouette d'époque, entière, et perd en signification historique et documentaire.

Strates	Description Etat constitutif	Altérations			Degré de gravité de l'altération	Risques - conséquences à long terme
Le corsage intérieur <ul style="list-style-type: none"> - Douze pièces principales - Toile de coton écreu. Armure toile - Coupe droit-fil - Fil de couture beige, coton - Points machine et points main - Découpe bretelle et découpe princesse - Systèmes de fermeture du corsage et des ceintures complets 		Dégradations mécanique	Coutures altérées >	Coutures lâches	+	Impacts généraux =
			Altérations du support >	Traces d'usage : - Salissures - Usures / Frottements - Plis d'usage - Fils tirés - Trous d'aiguille	+ + + + + +	Ternissement, jaunissement, déformations et plis de l'ensemble du corsage : couleurs dénaturées et nuisance esthétique
		Dégradations physico- chimiques	Altérations du support >	- Taches de transpiration marquées - Point de rouille - Agrafes corrodées	++ + +	
	- Trois parties principales	Dégradations mécaniques	Altérations du support >	- Ternissement	+	

<p>Les manches</p> <ul style="list-style-type: none"> - Soie écrue - Tulle de coton brodé écreu doublé par le dessous d'une mousseline de soie beige- Dentelle de coton écreu - Fil de couture : cordonnet beige, coton - Points main - Manches montées 	<p>Dégradations physico-chimiques</p> <p>Altérations du support ></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Plis d'usage / déformations - Mousseline lacunaire et déformée - Jaunissement - Taches de transpiration marquées - Déchirures simples petites - Fils métalliques ternis et décolorés 	<p>++ +++ + ++ ++ ++</p>	<p>Risque de perte totale des doublures en mousseline : mise à nu du tulle</p> <p>Fragilisation du tulle</p> <p>Risques d'ouverture croissante des déchirures si l'objet est manipulé, et mannequiné</p>
<p>e tulle brodé</p> <ul style="list-style-type: none"> - Corps : deux pièces principales - Tulle de coton écreu, brodé de filés métalliques - Manches : deux pièces principales - Tulle de coton écreu, brodé de filés métalliques - Manches montées - Corps et manches : fil de couture beige, coton - Points machines et points main 	<p>Dégradations mécaniques</p> <p>Dégradations physico-chimiques</p> <p>Altérations du support ></p> <p>Altérations du support ></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Salissure et ternissement - Fils métalliques ternis et décolorés 	<p>+ ++</p>	
<p>a mousseline</p> <ul style="list-style-type: none"> - Deux pièces principales - Mousseline de soie noire - Fil de couture noir, coton - Points machine et points main 	<p>Dégradations mécaniques</p> <p>Altérations du support ></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Plis d'usage - Fils tirés - Accros - Rupture des coutures 	<p>++ + + +</p>	

<p>Ceinture en velours</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Une pièce principale - Velours noir revêtu par le dessous d'une toile de coton de couleur prune, coupée en biais. - Fil de couture : cordonnet noir, soie - Points main 	<p>Dégradations Mécaniques</p>	<p>Coutures altérées ></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Coutures décousues - Coutures lâches 	<p style="text-align: center;">+ +</p>	<p>Risque d'ouverture croissante des coutures si le corsage est mannequiné et fermé</p>
<p>Le col</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Une pièce principale - Tulle de coton écru, brodé de filés métalliques, doublé par le dessous d'une mousseline de soie beige - Fil de couture beige, soie - Points main 	<p>Dégradations mécaniques Dégradations physico-chimiques</p>	<p>Altérations du support > Altérations du support ></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Déchirures simples, petites et importantes - Pertes de matières de la mousseline - Jaunissement - Agrafes corrodées - Fils métalliques ternis et décolorés 	<p style="text-align: center;">+++ +++ ++ + ++</p>	<p>Risques d'élargissement des déchirures, conduisant à la déformation et à la perte de matière du tulle, si l'objet est manipulé et mannequiné</p>

Décor de broderies

Support / fond en tulle maintenant les perles

- Tulle de soie noir
- Fil de couture noir, soie
- Points main

Les perles

- Perles rondes facettées en verre de couleur noire
- Perles de rocailles tubulaires de couleur noire
- Perles de rocailles tubulaires de couleur or
- Paillettes en plastique, nacres ou de couleur noire

Dégradations mécaniques

Altérations du support >

- Changement de teinte
- Perte de cohésion
- Déchirures simples petites

+++
+++
+++

Risque d'affaiblissement croissant du support en tulle, conduisant à la perte des perles et du décor

Dégradations physico-chimiques

Altérations du support >

- Fragilité des fils et des perles
- Pertes d'éléments

+++
+++

Risque de déformation croissant du décor. Risque de la perte totale de la parure si l'objet est manipulé et mannequiné

Chapitre 2

Étude historique et sociologique

Un objet complet oublié

Appréhender un semi-vêtement

L'état actuel, fragile et fragmentaire, que présente le haut de robe, ne lui permet pas d'être exposé ni d'être à nouveau stocké dans des conditions similaires à celles qui lui ont été imposées jusqu'ici.

Face à cet objet, nécessitant un traitement mais également une réflexion autour de son statut « orphelin », le conservateur restaurateur est confronté à une attitude délicate et doit trouver une juste place entre volonté d'exposer en restituant les lacunes du haut et la perte du bas, et impossibilité de reconstituer une identité réelle et initiale.

Face à un objet « semi absent », « oublié », quelles interventions peuvent être légitimes? Le restaurateur a-t-il les moyens de réinventer la présence d'un objet absent, et de restituer un sens et une lecture de la pièce?

Ces interrogations conduisent à élargir notre regard. Par sa partie absente, la pièce présente diverses facettes et un panel de sens à explorer et à traiter. Il semble alors nécessaire pour le restaurateur de faire appel aux connaissances et aux savoirs-faire d'autres corps de métier, tels que des historiens, des conservateurs, des collectionneurs ou encore des merciers et des costumiers qui pourraient apporter des précisions aux questions que soulève l'objet.

La compréhension de la pièce a été permise par une étude matérielle de l'objet. Elle a apporté une connaissance technique précise

de la mise en œuvre du vêtement et a permis d'esquisser le début de silhouette de la robe et de la propriétaire. Si cette étape est essentielle à l'appréhension de l'objet, elle n'offre qu'une connaissance restreinte du haut. Saisir le vêtement dans son intégralité, de sa conception mentale à son usage, en passant par sa réalisation, demande une immersion dans son contexte d'origine. La compréhension du rôle de ce vêtement, de ce qu'il exprime, et de ce qu'il symbolise dans une société bourgeoise précédant la 1ère guerre mondiale, demande un travail de documentation dense.

Ainsi, le chapitre suivant a pour objectif de reconstituer le contexte initial de création, de production et d'utilisation de l'objet afin d'en esquisser les parties manquantes. L'histoire de ce haut de robe sera également complétée, pour parvenir à enrichir sa matière même.

Afin de répondre au mieux à ce travail, il est indispensable d'élargir l'étude au delà de l'objet individuel.

Le fil conducteur de cette enquête s'établit à travers trois parties. Celles-ci permettent d'esquisser le contexte d'origine dans lequel le haut de robe est né puis de se recentrer petit à petit sur l'objet même:

- 1 - Contexte social et économique de Marseille à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle.
- 2 - Mode de consommation de l'élite bourgeoise marseillaise
- 3 - Réflexion autour du vestiaire féminin bourgeois.

de Figuerolles
de de Vesse
olon
stien



Plan de la ville
de Marseille,
vers 1900
Propriété de
l'indicateur
Marseillais
Archives
Municipales de
Marseille



1 Histoire de Marseille

Un vêtement à l'image de la ville enrichie

Fondée en 600 avant J.-C, et située en bordure des calanques, la ville de Marseille se distingue depuis toujours par le développement du négoce avec les péninsules voisines et étrangères.

A partir du XVIII^e siècle, se constitue une véritable aristocratie du commerce. Les importations dominantes sont celles des matières premières,

les textiles principalement : coton en bourre, coton filé, soie et fils de soie, etc. Ensuite apparaissent les céréales, le blé, l'orge ou encore le café « moka », qui devient un objet de consommation quotidien. Le premier café ouvert en France l'est à Marseille, à proximité de l'hôtel de ville, en 1671, bien avant Paris.

Origine du nom « Marseille »

Marseille est la plus vieille ville de France. Fondée par les Grecs de Phocée, elle s'appelle à l'origine Massalia. Aujourd'hui on la nomme encore la cité phocéenne. Sous l'emprise romaine, le nom Massilia s'impose pour ensuite devenir Marsilla. Le provençal le transforme en Marsilho puis Marselha. Il est finalement francisé en Marseille à la fin du Moyen Âge.

Source: Temine Émile, *Histoire de Marseille*, éd: Jeanne Laffitte, 2006

Marseille, port mondial : une course vers la modernité

À l'aube du XIX^e siècle, Marseille compte une centaine de milliers d'habitants. Entre, protestations, répressions, municipalités illégales, et pouvoir des riches, la ville a connu une révolution.

Cette période a ralenti le commerce mais le calme revient et l'activité du négoce reprend rapidement. En quelques années, les innovations technologiques modifient l'économie de Marseille et de sa région, et permettent une extension du port et de la ville.

La Canebière, qui se présente jusqu'ici comme une grande place, devient l'artère principale qui descend jusqu'au Vieux Port et le centre des affaires.

L'agglomération marseillaise forme un paysage orné par des bastides, des demeures de productions rurales ou des résidences familiales.

Au cours du XVIIIe et XIXe siècles, ces ensembles connaissent une croissance fulgurante, la ville s'est enrichie et s'est diversifiée par ces constructions.

Marseille acquiert la notoriété d'un port mondial. Elle devient un lieu central d'échanges de luxe avec la côte péruvienne et développe le commerce dans l'Océan Indien. Grâce à cette ouverture au monde, Marseille est dans une évolution constante et la démographie augmente.

La première moitié du XIXe siècle entre également dans le règne de la vapeur et des nouveaux moyens de transport, qui vont révolutionner le commerce. La gare terminus du chemin de fer Avignon-Marseille installée sur le site de la gare St Charles est inaugurée en 1848.

Marseille qui a peu développé son commerce de l'industrie va connaître un bouleversement considérable avec les huileries, les savonneries, les minoteries, les raffineries de sucre et les manufactures de tabacs. Malgré un retard pris sur l'utilisation de l'électricité, un réseau de tramways succède au service d'Omnibus et s'implante rapidement dans la cité de plus en plus vaste.

La ville nouvelle : cité des riches

En dépit de la crise économique de 1848 La crise économique de 1848 ¹, la ville change radicalement, suivant un schéma identique à celui des chantiers effectués dans les années 1660. Les travaux du chemin de fer et de nouveaux ports entraînent l'arrivée de nouveaux immigrants.

Les familles bourgeoises s'installent près du vieux port, sur les terrains abandonnés par l'arsenal des galères. Ainsi, s'amorce une poussée vers le sud, qui s'oppose à la vieille ville et aux quartiers populaires, installés plus au nord. Pour l'essentiel, le pouvoir et les monuments édifiés à Marseille sous le Second Empire et dans les débuts de la IIIe République, se retrouvent au sud de la Canebière. On y retrouve le Palais de la Bourse, le Palais de Justice et la Préfecture. Le centre des affaires y est toujours établi avec les banques ainsi que les grandes écoles, et la bibliothèque de la ville.

On y trouve également les grands cafés du centre ville où se retrouve l'élite bourgeoise et les salles de spectacle, puis plus tard l'Opéra, fréquenté par « la bonne société ».

Enfin la nouveauté apparaît avec l'ouverture des grands magasins ². Dès 1863, s'ouvrent rue Pavillon ou rue Saint-Ferréol de grandes enseignes telles que la Belle jardinière ou les Nouvelles Galeries. ³

« Marseille est devenue une ville monumentale et grandiose » ⁴

¹ La crise économique de 1848 survient suite à la Révolution Française de février 1848. Elle est la seconde révolution française du XIXe siècle, après celle de juillet 1830, et donne naissance à la Deuxième République.

² Le Bon Marché, premier grand magasin parisien, ouvre ses portes rue de Sèvres, à Paris, en 1852.

³ Ce sujet sera traité dans la partie « Au Bonheur des Dames », p.115.

⁴ TAINÉ, H.A., Carnets de voyage : notes sur la Province, 1863 1865. Librairie Hachette, Paris, 1913 ; p. inconnue.

Début XXe siècle : « entre campagnes des riches et cabanons des pauvres », Marseille garde son aspect dual, du fait même de son étendue. Les contrastes construisent l'identité même de cette ville, ou « coexistent durablement une droite ultraconservatrice et une extrême gauche militante ».

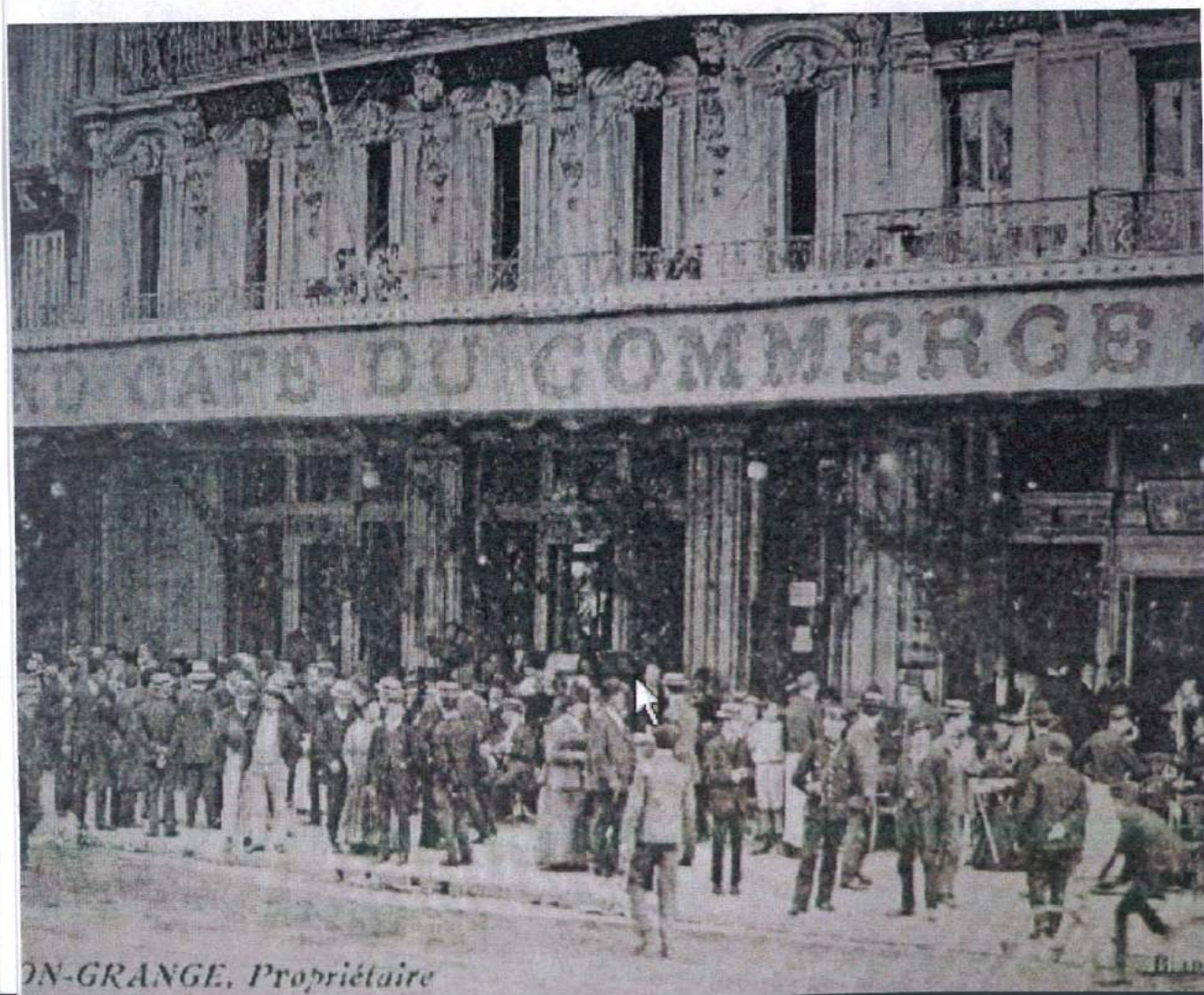
*La Canebière vue dans l'axe depuis le quai des Belges;
l'animation des véhicules, une voiture du tramway et
les passants, 1903*
Carte postale
Éditeur: Lévy & fils
Archives Municipales de Marseille



Marseille - Le Palais de la Bourse



La Cannebière vue dans l'axe, au niveau de la place de la Bourse, Marseille
Carte postale, 1903
Auteur : Ernest Lévy, photographe
Archives municipales de Marseille



La foule des clients et des passants sur le trottoir devant la façade du Grand Café du Commerce aux n° 13 - 17 de la Cannebière
Carte postale, 1910
Éditeur : V. Biancaud
Archives municipales de Marseille

« On sort ! »¹

Trois temps forts marquent les sorties

À Marseille, dès le Directoire, le mode de vie bourgeois s'exprime par l'effervescence des promenades sur le Prado et des sorties. La sociabilité de ces élites mondaines passe par des représentations littéraires, théâtrales et surtout musicales, et s'y manifeste de façon plus ou moins modeste ou luxueuse.

Les lieux de spectacle se multiplient au cours des dernières décennies. Malgré la forte démographie des années 1850, l'apport des immigrants étrangers et la poussée de la bourgeoisie en direction du sud, l'espace consacré à la scène n'est pas modifié et reste concentré dans le secteur de la Canebière, relativement restreint.

Parallèlement au costume populaire, le musée du Vieux Marseille détient plusieurs pièces de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, évoquant les modes bourgeoises. Le corsage présent fait partie de cette collection et témoigne du noyau qui constitue la société mondaine marseillaise.

Les lieux de spectacles regroupés dans le centre ville (1)

Le Grand Théâtre reste la scène privilégiée, en particulier après les années 1840, pour les représentations de ballets et d'opéra. Mais les sociétés de musique classiques se multiplient et la bourgeoisie se retrouve régulièrement dans des hôtels particuliers, ou chez des commerçants, qui organisent des spectacles en petit comité.

« En 1907, Paul Barlatier, patron du journal *Sémaphore*, décide de transformer une partie de sa propriété en théâtre de plein air : ce sera le théâtre d'Athéna Nikè [...] Inauguré le 5 juin 1908, le théâtre donna chaque été, jusqu'en 1914, une série de prestigieuses représentations auxquelles participèrent les plus grands noms du Théâtre Français en présence du Tout Marseille mondain. »

Source: « On sort !, Lieux de spectacles, Marseille de l'alcazar au zoo », catalogue d'exposition, musée d'Histoire de Marseille, juin 2000 – mars 2001. p.37-38

¹ « On sort !, Lieux de spectacles, Marseille de l'alcazar au zoo ». Titre de la couverture du catalogue d'exposition, musée d'Histoire de Marseille, juin 2000 – mars 2001

Le « cercle artistique », installé rue Saint-Ferréol, accueille notamment des amateurs dans une atmosphère feutrée, intime, ou l'on se sent « chez soi ».

Les tentatives effectuées pour ouvrir de nouvelles salles de spectacles dans les zones périphériques de la ville sont très vite réduites car elles ne parviennent pas à s'imposer longtemps. C'est encore dans le centre ville que l'on vient se divertir devant les spectacles de variétés.

En parallèle, non loin de ces lieux se trouve un monde différent, celui des affaires, des cafés, des magasins, puis des rues, des marchés et des lieux de distraction en tout genre.

La période du Music-Hall (2)

La période du music-hall et du café-concert apparaît à la fin des années 1850. Ces lieux de fantaisie populaire ont quitté plus tardivement la vieille ville pour s'installer sur Canebière.

Deux salles réputées accueillent alors plus de 1500 visiteurs en leur présentant des spectacles de variétés avec des chanteurs, des danseurs ou encore des jongleurs, etc.

L'Alcazar, qui ouvre ses portes en 1857, connaît un grand succès jusqu'au début du XX^e siècle, ainsi que le Palais de Cristal qui naîtra quelques années plus tard.

Les « revues » qui présentent l'opérette « marseillaise » sont également très prisées dans le début du XX^e siècle. Elles réunissent un public issu des toutes les classes sociales. Les bourgeois et les commerçants fortunés prennent place sur les fauteuils d'orchestre ou aux balcons, alors que la classe populaire occupe les galeries ou les promenoirs.

Les populations ne se mélangent pas, mais les lieux de spectacle et de distractions principaux, ciblés au centre ville, les obligent à se côtoyer un peu, malgré un espace de vie et d'habitations qui s'agrandit et s'oppose toujours plus. La mise en place du réseau de tramways,

dont le prix est accessible à tous, favorise cette expansion et les déplacements de chacun.

Il faut tout de même attendre l'arrivée du cinéma pour que le spectacle réapparaisse dans les quartiers les plus populaires.

La Révolution du cinéma – du centre ville aux quartiers populaires (3)

Les salles de spectacles et de music-hall disparaissent peu à peu pour laisser place aux représentations théâtrales, et cinématographiques. En 1896, c'est rue Noailles, au cœur du centre ville, que les premières « images animées » du cinéma muet des frères Lumières, sont présentées au public.

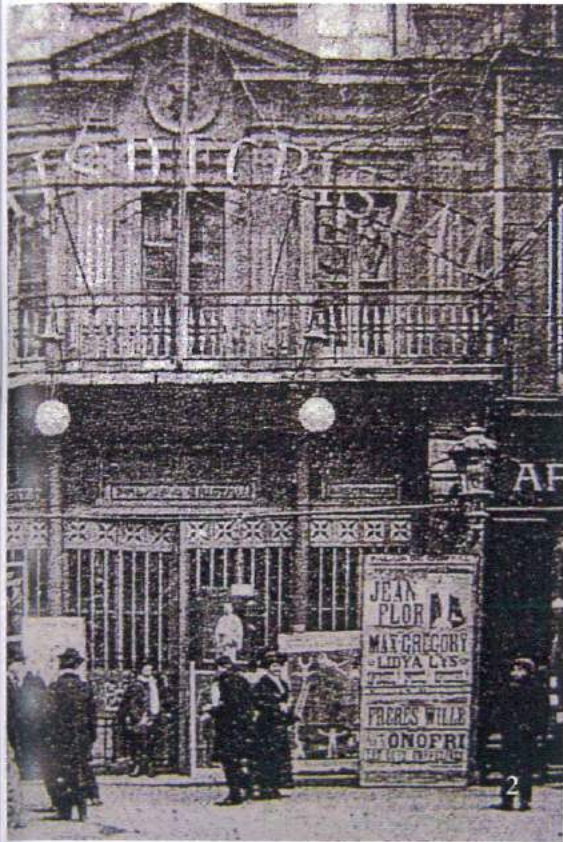
Les premières grandes salles se situent encore dans les mêmes espaces restreints du centre ville. La salle Le Kursaal est installé sur la Cannebière en 1908 et le Fémina-Cinéma Théâtre dans la rue Saint-Ferréol.

*

A l'image de la capitale française, Marseille se veut bourgeoise, lumineuse, accueillante et moderne. L'enrichissement de la ville donne naissance à ces lieux de spectacles divers, entre autres, qui sont l'occasion pour les élégantes de se montrer au monde. Ce sont ces sorties en public et ces hauts lieux « de visibilité » qui donnent une importance considérable aux toilettes et aux parures portées.

En tenant compte des matériaux riches et scintillants qui constituent le haut de robe, on peut imaginer que celui ci fut porté par une femme fortunée, prenant place aux balcons lors d'une représentation théâtrale.





1 - Les allées de Meilhan, le Palais de Cristal (à droite) et affiche d'un spectacle. Marseille

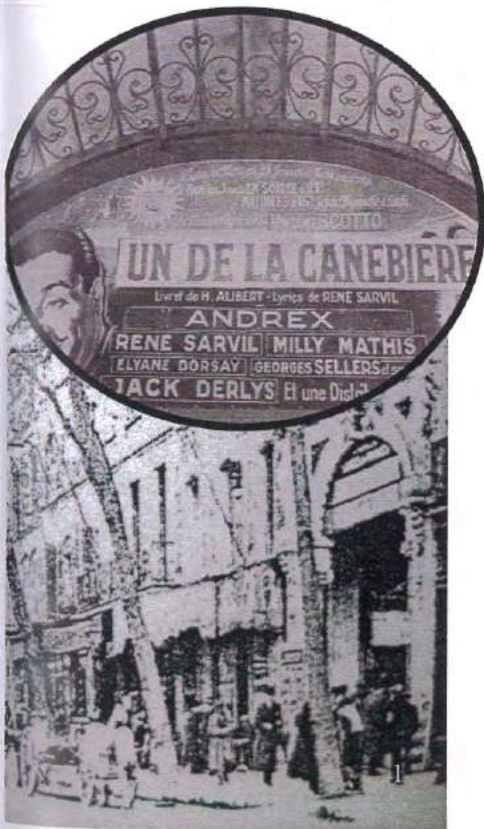
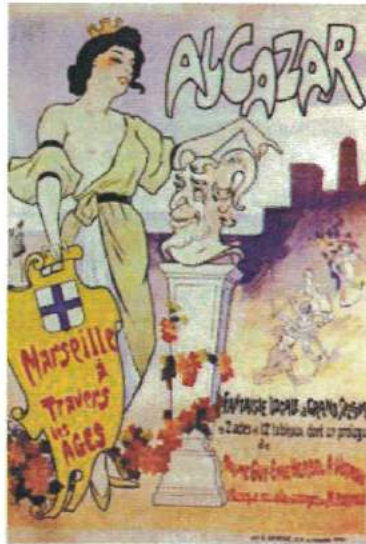
Carte postale, 1915, collection André Blès

2 - Entrée du Palais de Cristal, carte postale, 1906, collection Odette Toumier

Deux revues de spectacles « l'Alcazar » et « Les casinos de Marseille ». Non datées

3 - Cinévog, Phocéac, n° 36 et n° 38 de la Canebière. Photographie, 1940, collection André Blès

Illustrations provenant du catalogue d'exposition « On sort ! » Lieux de spectacles, Marseille de l'alcazar au zoo, 2001.



2 Société et costume bourgeois

Pourquoi s'habille -t- on ?

La production inlassable des industries modernes de la confection et du prêt à porter, l'activité continue des boutiques de vêtements et le renouvellement constant de la mode, répondent à un besoin collectif qui se perpétue : **habiller et parer le corps.**

Si cette notion intervient quotidiennement sous forme de questionnements personnel tenant compte des situations ou des rencontres de la journée à venir, des intempéries ou de nos humeurs, c'est essentiellement en pensant à l'image que nous allons offrir que notre choix se définit.

S'habiller c'est se donner une identité, adopter une tenue pour être reconnu.

Ces choix peuvent nous paraître naturels et nous échapper car ils s'apparentent à un motif répété, continu et évident. Pourtant, le changement régulier des modes, des coupes, des couleurs, et des saisons, confirme que nos désirs évoluent et que nos réponses se renouvellent. Outre les facteurs environnementaux, c'est donc l'image, en lien avec l'évolution des mœurs et de la société, que nous nous construisons de nous-mêmes, pour nous-mêmes et pour les autres, qui est le moteur du changement.

« Notre corps est un ceintre : un moyen de présenter une identité conforme aux attentes des autres {...} car notre image en dépend. » ¹

¹ HOUSSET, François, professeur de philosophie. Débat philovive, février 2011 : *Pourquoi s'habille -t- on ?*

L'histoire du corps habillé est très ancienne. Ce sujet, traité par de nombreuses disciplines telles que la sociologie, l'histoire ou la littérature, continue encore aujourd'hui à questionner, fasciner et enrichir de nouvelles recherches et débats.

Les différentes lectures entreprises sur ce sujet nous conduisent à un point essentiel. Le vêtement a depuis longtemps été perçu et été décrit comme « un objet embarrassé de finalités pratiques (protection, pudeur, parure). »¹ Outre ces fonctions secondaires, la principale réside dans l'action de signifier, comme l'a notamment démontré, Roland Barthes.²

Selon les époques, les continents, et les groupes humains, de multiples raisons ont amené les hommes à ne pas vivre à l'état de nature et à porter des vêtements ou des parures. En ce sens, l'histoire du costume entretient un lien étroit avec l'histoire des sociétés. Peintures corporelles, costumes, uniformes, cuirasses, chevelures, accessoires... tous sont des signes de pouvoir, de séduction, d'autorité ou encore de contestation, mais surtout ils représentent des éléments d'identité, de différenciations entre les nations, les classes sociales, les coutumes, les moeurs, les métiers et les individus.

S'habiller c'est donc signifier un langage et s'affirmer au travers de ses propres choix, de « son apparence et de son paraître ».³

Par « apparence », on désigne souvent l'apparence physique, l'aspect extérieur, représentés par le corps, la gestuelle, ou les vêtements. Par « paraître » on entend plutôt le sens de se « montrer » et de se « distinguer ».

1 BARTHES, R., *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p.18-19

2 Idem

3 PARESIS, I., *Paraître et apparences en Europe occidentale: du Moyen Âge à nos jours*, Presse Universitaire du Septentrion, 2008. p.8

Le paraître peut alors être identifié comme un système émanant du travail des apparences.

Celles-ci sont souvent perçues comme l'ensemble des signes corporels et matériels, perceptibles par les sens, et offerts à la vue de tous. Ces signes participent alors à sa présentation, à son entrée dans le monde et à son mode de distinction entre les groupes sociaux. Le paraître valorise le « moi social ».

« La cosmétique corporelle, le vêtement ou la décoration domestique constituent autant d'occasions d'éprouver ou d'affirmer la position occupée dans l'espace social comme rang à tenir ou distance à maintenir »⁴

Cependant, si les apparences sont le reflet d'un corps habillé, animé par la gestuelle, et les pratiques d'hygiène corporelle, le paraître s'ouvre à une autre forme de communication : l'espace. Placé dans une perspective spatiale, le paraître peut se mettre en scène dans un cadre matériel, mêlant objets de consommation, habitat, et mobilier. Il prend alors un sens en fonction des objets et des espaces qui l'entourent et dans lequel il s'exprime.

Ces notions sont également essentielles dans la définition des identités humaines. Elles permettent à l'Homme de marquer sa place dans la hiérarchie des rangs sociaux ou des groupes d'âges.

« Le rapport du paraître à l'espace passe aussi par une identification des apparences des peuples à un espace donné »⁵

4 BOURDIEU, P., *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, édition Minuit, 1979, p.61

5 Opt cit, *Paraître et apparences en Europe occidentale: du Moyen Âge à nos jours*, p.19

Les mutations de ces ensembles résultent d'échanges et de commerces de marchandises voyageant au sein des espaces nationaux ou continentaux. Mais le paraître et l'apparence se déclinent également au sein de « micro espaces », tels que les intérieurs domestiques, en passant par les villes, dont la capitale française. Ainsi, Paris est perçue comme la ville emblématique de la mode et du paraître, elle influencera les capitales provinciales dès le début du XIXe siècle.

Déjà au XVIIIe siècle, elle entretient cette image de centre de l'élégance, de luxe, et de renouvellement de la dernière mode. Elle s'affirme également dans le commerce du parfum, et s'empare pour cela des pôles de production comme Grasse (plantes à parfum) et Marseille (savonnerie).

Et au sein de ces grandes villes provinciales, qui mieux que Marseille peut illustrer la mode du paraître ? Car à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, la bourgeoisie marseillaise est bien au sommet de son succès économique.

Le musée du Vieux Marseille ne conserve que quelques modèles relevant de cette bourgeoisie marseillaise des années 1900, et tous sont des costumes féminins.

Au regard de la pièce d'étude signifiante par ses divers matériaux et des autres vêtements de ce type, quelle est alors la place de la toilette féminine au sein de cette société ? Pourquoi et en quoi ce haut de robe peut-il refléter de façon si forte un individu ?

Le rôle du costume féminin : de l'aspect sociétal à l'aspect muséal

« Au XIXe siècle, le vêtement bourgeois triomphe à l'instar de la classe qu'il arbore. Soulignant comme jamais la différence des sexes, il enferme les hommes, autrefois chamarrés et coquets, dans un lugubre drap noir, tandis qu'il assigne aux femmes, toujours fastueusement parées, un rôle harassant de représentation permanente ».¹

¹ PERROT, P., *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, éditions Fayard, 1981, 4ème de couverture

Depuis la fin du XVIIIe siècle, la mode est implicitement réservée aux femmes. Ce domaine est le seul qui leur soit attribué, les hommes s'y sont éloignés, refusant de reconnaître en elle l'expression des mouvements sociaux et culturels. Ils n'y voient que stratégies liées au plaisir et à la séduction.

Phénomène urbain à l'origine, la mode répond à un désir de conformité à un groupe social tout en se mêlant à une volonté d'individualité. Avec le temps, elle se diffuse et touche les classes sociales intermédiaires provinciales. Afin de se distancer

de la classe ouvrière, la bourgeoisie féminine du XIXe siècle révèle, à travers son élégance, ses efforts et la souffrance qu'elle endure, toute l'importance accordée au rôle signifiant par rapport au rôle fonctionnel.

Bien que la tendance générale soit toujours à l'allongement de la silhouette en valorisant les verticales, certaines périodes ont favorisé des lignes qui abandonnent toutes formes naturelles.

« Les robes dans leur largeur, offrent des variations brusques. Insensiblement depuis la Restauration, plus franchement autour de 1830, très fortement à partir de 1854, les robes s'arrondissent et croissent en corolle jusqu'en 1862, où enfin elles s'aplatissent sur le devant, mais pour former un ovale à l'extension non moins encombrante, prolongé encore d'une traîne.

1859 témoigne de l'apogée de la crinoline circulaire, et 1866 marque celle de la crinoline ovoïde. Cette dernière, en se dégonflant peu à peu, laisse place vers 1868, à la tournure dont le rembourrage fessier très important – le pouf – magnifie une traîne qui disparaît aux alentours de 1880. La dernière décennie du siècle voit la robe s'enfler à nouveau, puis vers 1898, prendre un aspect de lys renversé, serrant aux hanches, s'évasant au bas pour devenir fusiforme. »¹

Alors que toutes les exagérations stylistiques féminines paraissent permises, les vêtements masculins semblent rester dans les limites du raisonnable.

« Considérez bien, lit-on dans le *Journal des modes d'hommes*, « un monsieur très élégant suivant le goût de notre époque et examinez en détail des diverses parties de son costume, en partant de la base : deux tuyaux droits contiennent ses jambes et se perdent dans un tuyau collecteur, de celui-ci s'échappent deux annexes, toujours en forme de tuyaux dans lesquels sont renfermés les bras, et pour couronnement de l'édifice un tuyau à gouttière auquel nous donnons le nom de chapeau. »²

La raideur et la sobriété des couleurs sombres et du noir surtout qui habillent la bourgeoisie masculine du XIXe siècle tranchent avec les brillantes toilettes, les dentelles, les bijoux, les jabots ou les épées des messieurs du XVIIIe siècle. De plus, ils se différencient totalement du paraître féminin coloré et excentrique. Cette tendance souligne le signe politique d'un nouvel essor social. Ils reflètent également l'aspect esthétique « d'une nouvelle éthique, fondée sur la volonté et le renoncement, l'épargne et le mérite ». Les quelques notes de couleurs vives sont cachées dans les doublures, les collets, ou

les basques.

« À quoi ressemble un homme à côté de sa femme – lui noir, simple, éteint, sentant le cigare, - elle rose, recherchée, éclatante, jetant au vent les émanations ambrées de sa poudre de riz ? – N'a-t-il pas l'air de son cuisiner en habit du dimanche ? »³

Dans le courant du XIXe siècle, l'abandon du paraître magistral des hommes, cette sorte de sacrifice à l'économie et à l'égalité, donnent ainsi aux femmes la force de signifier leur présence. Les coquetteries vestimentaires, cosmétiques et capillaires constituent des éléments identitaires, une esthétique sociale, commerciale et un outil symbolique d'une classe. Paradoxalement l'homme s'efface de l'univers de la mode pour entretenir son épouse ou sa maîtresse, qui devient en quelque sorte son enseigne.

C'est donc seule et face à un époux sombre et « plat », que la femme bourgeoise affirme son rôle triomphant et dépensier.

Les documentations et les illustrations qui relatent des événements historiques liés à la mode nous proposent très souvent l'image féminine en tant que référence. Il est certain que le rôle de la femme dans la société, ses évolutions et ses changements stylistiques et corporels ont été primordiaux.

De ce fait, il paraît logique que l'on retrouve également un nombre supérieur de vêtements féminins au sein des collections de costumes civils des musées. Les nombreuses études et les expositions réalisées depuis des années, dans différents musées de la mode, démontrent bien une valorisation de ce type de vêtement au détriment du masculin, qui est resté dans l'ombre et pratiquement inchangé durant le XIXe siècle.

1 Op. Cit. PERROT, P., p. 52

2 Op. Cit. PERROT, P., p. 56

3 ROQUEPLAN, N., *Parisine*, Paris, ed J. Hetzel et cie, 1869 ; p.43



« Elle vit encore dans l'illusion d'être libre de ses occupations, et ce sont ses toilettes, riches ou simples, qui l'aident à maintenir son rôle séculaire, qui est de plaire »¹

IBOUCHER, F., - *Histoire du Costume en Occident - Paris* : ed. Flammarion, 1965, 1983 et 1996, 2008 pour la nouvelle édition.



Chronologie du vestiaire féminin et de l'évolution des silhouettes de l'année 1800 à l'année 1900. Perrot Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, éditions Fayard, 1981; p.54

Haut de robe, vue de dos



Vestiaire stylistique marseillais : les mœurs parisiennes adoptées

Le haut de robe à l'image de la capitale française

Il existe peu de documentation sur l'habillement marseillais bourgeois. Malgré l'acquisition de quelques tenues complètes et de fragments de robes du début du XXe siècle par le Musée du Vieux Marseille, ce vestiaire reste incomplet et moins valorisé que le costume régional.¹

Pourtant, le haut de robe fait partie d'une collection peu connue du public, qui pourrait offrir un panorama démonstratif de l'évolution de la mode féminine et des silhouettes. Outre l'étude d'une seule pièce, la mise en valeur de ces toilettes pourrait nous renseigner sur les événements, les saisons qui l'accompagnent et éventuellement sur les propriétaires mêmes. Plus que le goût d'une époque, des couleurs, des matières et des formes, l'objet peut également documenter les confections, qu'elles soient domestiques, réalisées par des couturières ou par des maisons de couture, dont témoignent les griffes marseillaises cousues à l'intérieur de plusieurs corsages.

Ainsi, afin de comprendre et de détailler au mieux les différentes pièces qui constituent les costumes mondains régionaux, ainsi que l'objet d'étude présent, il paraît nécessaire d'enquêter sur leurs provenances et les modèles qui ont inspirés leur créateurs.

Les troupes de théâtre voyageant entre Paris et Marseille permettent à la cité phocéenne de s'inspirer de la capitale², et certaines salles de

spectacles marseillaises imitent fortement les décors parisiens. La situation est identique pour l'univers de la mode.

Car si le fragment de costume et quelques autres pièces du musée du Vieux Marseille dévoilent une économie florissante et un mode de vie aisé pour l'élite mondaine, ils démontrent également que le phénomène de mode est parisien.

En effet, la suite de cette enquête présentera les caractéristiques démontrant que la couturière s'est inspirée du style parisien pour réaliser le haut de robe.

« La mode domine les provinciales, mais les Parisiennes dominent la mode, et la savent plier chacune à son avantage. Les premières sont des copistes ignorants et serviles qui copient jusqu'aux fautes d'orthographe; les autres sont des auteurs qui copient en maître, et savent rétablir les mauvaises leçons. »³

Toute l'Europe est en France. Toute la France est à Paris. Tout Paris est à l'exposition. »¹

¹ « *La Famille* », journal quotidien, n° 505, juin 1889. Exclamation d'un chroniqueur. Citation relevée dans *Femme de fin de siècle, 1885 - 1895, catalogue d'exposition, février à mai 1990, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris ; p.65*

(1853 - 1870) qui a dirigé les transformations de Paris en élaborant un vaste plan de rénovation.

³ ROUSSEAU, J.-J., *La nouvelle Héloïse*, 1761. Citation relevée dans Perrot Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle, éditions Fayard, 1981, p. 301*

¹ Ce sujet est traité succinctement en annexes afin de visualiser les modes régionales traditionnelles et d'avoir un point de comparaison avec la mode bourgeoise. P. 232 à 234.

² Dans la seconde moitié du XIXe siècle, Paris se transforme, s'embellit, s'agrandit, grâce au préfet Georges Eugène Haussman

Exemples de deux vêtements de la Collection des Textiles et des Costumes du Musée du Vieux Marseille, présentant des similitudes de coupe et d'enchevêtrement des matières avec le haut de robe.

Vue de face



Haut de robe femme, mousseline noire et dentelles , 1900
N° inventaire: 77.11.18

Vue de dos



Robe femme d'inspiration Directoire, tulle noir brodé, 1910
N° inventaire A 83. 339

Griffe marseillaise de la robe A 83. 339: «Mme E. Brochier, 56 rue Saint
Ferréol, Marseille»



Dans l'histoire du costume local, le XIXe siècle atteste d'une tendance amorcée durant le règne de Louis XIV, qui mêle noblesse et haute bourgeoisie urbaine.

Après Louis XIV et Napoléon Ier, Napoléon III et Eugénie cultivent le développement de la mode, comprenant qu'elle est un « élément moteur » de l'industrie et de la notoriété d'un pays.

Marseille : ville accueillante

La vie mondaine se déploie peu à peu à partir des salons des grandes dames jusqu'aux villes d'eaux. Elle participe à introduire une nouvelle économie luxueuse et rayonnante jusqu'aux provinces.

Dès le Directoire, la société bourgeoise marseillaise suit les dernières modes et les contacts avec le « Paris luxueux »¹ sont réguliers. La presse et les revues de mode jouent bien sur un rôle primordial dans cette diffusion, mais d'autres éléments interviennent.

Marseille reste avant tout un des plus grands ports de la Méditerranée et se développe également avec le chemin de fer. Elle est alors l'étape obligée des voyageurs d'été en partance pour les stations balnéaires sur la côte. Dès le XIXe siècle, la ville se pare également de ce statut touristique et ouvre des établissements officiels pour accueillir le « beau monde ». La pratique du bain se développe parmi « une société jouisseuse et avide de plaisir » et voit également naître un costume spécifique, dont plusieurs pièces uniques sont conservées au CPM de Marseille.

« Nous nommerons, sans dire qu'elle aboutit à Marseille, porte de l'Orient, La Ligne de la Méditerranée ; et puisque nous sommes dans les régions bleues, visitables quand le seul été le dote de tout leur éclat, il faut signaler les bains merveilleux de Celtes (de Marseille, Toulon, Hyères, Cannes, Nice) et de Monaco. La Méditerranée, tiède et sans lames, a sa thérapeutique à elle ».²

À la fin du XIXe siècle, Marseille enrichie par son port et ses industries, reçoit le monde dans ses salons. Outre les sorties au théâtre et à l'opéra, des concerts et des bals sont organisés. Chaque occasion devient prétexte à dévoiler l'élégance d'une toilette : à un dîner, sur les champs de courses, au casino, ou sur les promenades du Prado. Dès les années 1830, ces dernières deviennent le lieu des rencontres « fashionables » de la ville.

On y découvre notamment la visite*, qui tire son nom d'un rituel mondain, et le costume tailleur. Ces deux éléments sont destinés à la promenade et à l'apparat de l'après-midi.

¹ L'histoire de Paris au début du XXe siècle, voir annexe, p. 235

² MALLARMÉ, S., *La dernière mode*, *Gazette du Monde et de la Famille* - Paris : ed. Ramsay, 1978, p. 8



Hauts de costume de bain marseillais conservés au Musée du Vieux Marseille.
 Comme le haut de robe, cette collection n'a jamais été traitée, ni exposée.
 1 - Référence haut à pois : 1457, ss 2007.0113(3072)2
 2 - Référence haut à rayures: 1458, ss 2007.0114(3072)2
 3 - *FÉMINA*, 15 Août 1908 - 90, Champs-Élysées, Paris. Revue de mode



« Voici quelques toilettes, destinées à ces jolis oiseaux migrateurs : « Les Parisiennes dans le Midi. » Tandis que nous restons ensevelis sous nos brumes, nombre de jeunes beautés papillonnent sous le soleil, à l'abri de vastes parasols aux tendres couleurs, tendus au-dessus de leur tête. La mode est étroitement unie à nos mœurs. Depuis que notre empire s'est étendu sur le littoral ensoleillé, de la Savoie à Nice, une suite de palais, de villas s'est échelonné sur le rivage méditerranéen où le monde cosmopolite est accouru. Lieux charmants où l'illusion de la joie de vivre vous accueille. Comme il est convenu actuellement que la saison mondaine vraiment brillante ne commence à Paris que vers le printemps, beaucoup de gens de ce milieu spécial qu'on nomme « la société aristocratique » émigrent vers le Midi, après la saison des chasses, pour ne rentrer qu'avec les hirondelles. »¹

¹ « *FEMINA*, 1901 », revue de mode, Centre de documentation, Musée de la Mode Galliera, Paris ; p. 58 & 59



Le casino de Monte Carlo, années 1900. Peinture de Christian - Ludwing BOKELMAN, Chritie's London. Histoire de France, Larousse. Archives Municipales de Marseille.

Informations supplémentaires non communiquées

La société bourgeoise a ses rites respectés, comme les « saisons » passées dans une ville d'eaux ou dans les salles de jeux à la mode. Ici sont dévoilées les toilettes les plus élégantes.



La promenade du Prado, 1876
Gravure sur bois, A. Bar / Huyot
Dimensions: 34,5 X 41,5
Collection Musée d'Histoire de Marseille
N° inventaire: 84.4.6
Les Belles de Mai. Deux siècles de mode à Marseille, catalogue d'exposition, 2002

Venu d'Angleterre, le costume tailleur se développe en France à partir de 1890. Inspiré de la sobriété du vestiaire masculin et de ses formes strictes, et neutres, il devient dès le début du XXe siècle l'emblème de la libération de la femme. Vers les années 1910, il se démocratise véritablement comme vêtement de tous les jours.

« On relève pour le matin seulement : sauts du lit*, matinée*, robe de chambre et peignoirs. À côté des robes de mariées, de deuil et de demi-deuil, on trouve également des tenues de veille de nocés et de lendemain de nocés. Au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, le « costume de sport féminin » se développe avec les costumes de bains, d'alpinisme, de tennis, de vélo, d'automobile et d'avion. »¹

¹ « La Parisienne à la Belle Époque », dossier de presse, exposition de mars à juillet 1997, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris ; p. 3 & 4

... et à la dernière mode

Outre les deux robes du soir précédentes, d'autres pièces conservées au CPM de Marseille relèvent de ces modes bourgeoises qui envahissent la cité phocéenne. Costume tailleurs*, robe de jour ou de mariée, l'intégralité du vestiaire marseillais adopte les modes parisiennes.

Outre les tenues de l'après-midi, la garde robe féminine de la haute bourgeoisie est abondante, diversifiée et codifiée dès la fin du XIXe siècle. La toilette correspond à son humeur, à sa physionomie, à son âge, à son teint, et à sa chevelure. Par ailleurs, selon les heures de la journée, les activités, et les appartenances sociales, une femme distinguée porte différents vêtements. L'élégance d'une garde robe se définit plus par son adéquation aux différences circonstances mondaines qui se déroulent que par la quantité de vêtement qui la compose.

Dans son ouvrage *Les dernières modes*, regroupant huit à dix numéros et rédigé en 1874, Mallarmé tente déjà de rédiger les toilettes, les bijoux et les circonstances qu'ils accompagnent, jusqu'aux menus de dîner. Y sont distinguées la toilette de ville si elle sort à pied, la toilette de visite si elle sort en voiture, la toilette de promenade si elle va au bois, la toilette de réception, la toilette de bal et la toilette de théâtre ou de concert.

« Le temps diurne et nocturne de la grande bourgeoisie est scandé par un rythme incessant d'habillage et de déshabillages [...] les manuels réunissent un riche matériel ethnographique où l'on repère des oppositions manifestes, temporelles et spatiales (nuit/jour, matinée/soirée, hiver/été, intérieur/extérieur, ville/campagnes), qui forment un ordre premier à partir duquel se déploie l'impressionnante panoplie des opportunités vestimentaires : la garde robe. »¹

¹ PERROT, P., *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, éditions Fayard, 1981, p.173

L'exposition « 1860 - 1910, 50 ans d'élégance en Haute-Saône »¹ qui présente la collection de costumes de la société haut-saônoise de la fin du XIXe et début du XXe siècle démontre clairement les fortes influences de la mode parisienne en province. Comme la cité phocéenne, la Haute-Saône se peuple, au tournant du XIXe siècle, d'une nouvelle classe sociale bourgeoise restreinte. S'adonnant aux voyages, aux jeux, et aux plaisirs de la richesse, cette bourgeoisie cultive « une apparence soignée, signe de sa distinction sociale et de son hégémonie culturelle ». Comme Marseille, ces « Dames », rivalisent d'élégances en toute occasion.

Cette exposition nous dévoile l'intérêt de présenter différentes pièces d'une collection afin de comprendre l'évolution d'une société sur plusieurs années. Elle nous révèle également l'importance du rôle influent de la capitale sur les provinces françaises.

¹ « 1860 - 1910, 50 ans d'élégance en Haute-Saône », dossier de presse. Première exposition de mai à décembre 2010, Musées départementaux Albert et Félice Demard – Arts et Traditions Populaires, Château de Champlitte, Haute-Saône. Seconde exposition de juin à novembre 2011, Musée municipal, Pontarlier, Doubs.

Contrairement à l'élite mondaine qui renouvelle quotidiennement plusieurs toilettes, les classes moyennes « répondent à ces nombreuses sollicitations par la création d'une robe habillée, dite de réception dont les journaux de mode recommandent l'emploi. ».

À Marseille, par exemple, la poissonnière et la bouquetière représentent les petites fortunes de la population, mais portent cependant le costume traditionnel (photo). Si le large tablier et les jupons d'indienne témoignent de leur profession et de leur rang social, le Musée du Vieux Marseille possède une robe du soir appartenant à Rose Caihol, présidente du Syndicat des poissonnières au début du XXe siècle. Cette robe en soie, lin, tulle et dentelle datant des années 1905, permet d'imaginer cette femme de classe moyenne déambuler parmi la société bourgeoise, vêtue comme elle, à la dernière mode parisienne.

Dans son ouvrage *Système de la mode*, Roland Barthes remarque qu'il s'agit bien d'un discours directif à suivre et qui ne laisse pas beaucoup de liberté d'interprétation.

« La toilette d'une femme à Paris - j'entends, d'une femme ayant une fortune moyenne – se compose pour chaque saison d'une robe de chambre, d'une robe d'intérieur, d'une robe consacrée aux sorties matinales, d'une robe de visite ; je passe sous silence les robes destinées aux dîners et réunions du soir qui représentent le superflu et que chacun s'accorde, ou se refuse suivant que son budget est plus ou moins élastique. »¹

¹ BARTHES, R., *Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967 ; page non relevée.

Enfin, la mode parisienne s'installe avec fermeté et puissance, et déferle peu à peu sur les classes moyennes et provinciales françaises. Plus que des suggestions ou des incitations, il en va d'un « règlement de la toilette suivant la mode parisienne ».¹

¹ « *La Mode Illustrée, 1893* », revue de Mode, Centre de documentation du Musée de la Mode Galliera, Paris ; p.327.

1 - Jupe et corsage, vers 1905
Inf. sup. non communiquées
Musée de la Mode et du Costume, Galliera, Paris

2 - Jupe et corsage, vers 1905
Soie, lin et tulle. Elle a appartenu à Mme Rose Caihol, présidente du syndicat des poissonnières.
Dimensions : hauteur dos : 98 cm
Collection M.V.M
N° inventaire 77.11.18
Ce haut de robe est celui présenté à la page 104.

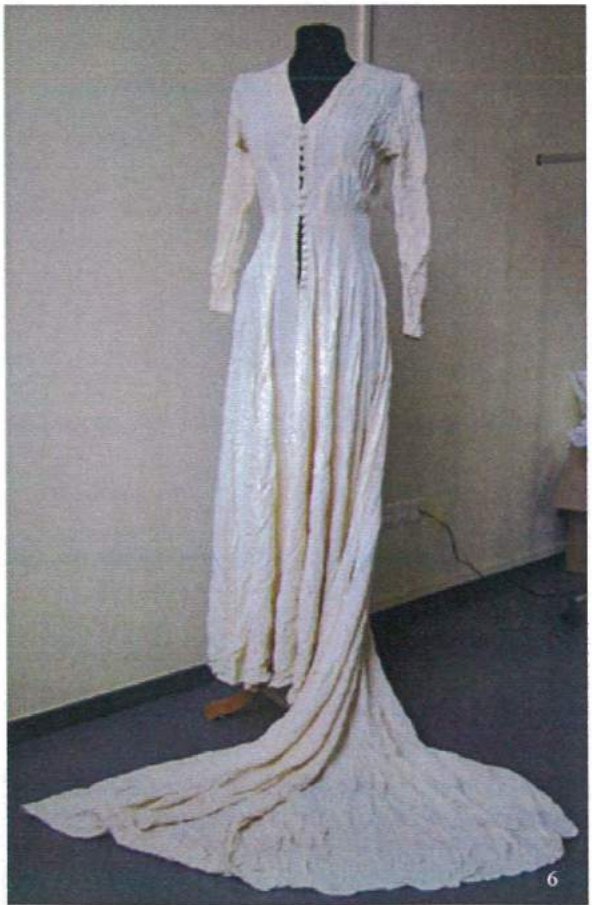
3 - Costume tailleur, vers 1910
Laine, soie, lin
Dimensions haut milieu dos veste: 69 cm ;
hauteur jupe: 165 cm
Collection M.V.M
N° inventaire: AF 13

4 - Robe de deuil, vers 1900
Taffetas noir, deux pièces
Inf. sup. non communiquées
Collection M.V.M
N° inventaire: 0190.81.2ht (3009)2

5 - Haut de robe, non datée
Soie noir et jaune
Inf. sup. non communiquées
Collections M.V.M
N° inventaire: 731.81.2 (3031)1

6 - Robe de mariée sans voile
Inf. sup. non communiquées
Collections M.V.M
N° inventaire: 0594, 987.6.1 (3018)2







Intérieur des grands
magasins du Louvre,
Paris.
Hall du Palais royal
(côte Saint-Honoré)
1880
D'AUNAY, A., *Le
Louvre, Grand Hôtel et
Grands Magasins*, Paris,
1880 ; p.5



« Au bonheur des Dames »

Éléments de réponse concernant les matières, les matériaux et la conception du haut de robe

« Au commencement était la France, celle de l'élégance, du savoir-vivre, du luxe, la France de la mode et de la haute couture. Puis il y eut la France des grands magasins, de la machine à coudre, de la confection et des journaux de mode, celle de la Tour Eiffel et des expositions universelles, qui lui permirent de faire savoir au monde entier que les mauvais jours étaient passés. »¹

À Paris, l'élite mondaine n'a que l'embarras du choix pour satisfaire son goût du luxe.

À Marseille, outre l'apport stylistique de la mode parisienne lors des voyages, l'ouverture de grands magasins joue un rôle primordial dans l'accessibilité à l'élégance des classes aisées. De plus, les journaux de mode, les catalogues commerciaux et la vente par correspondance permettent à la capitale d'établir une liaison régulière avec la clientèle chic de province.

Par ailleurs, avec l'industrie de la confection, de la réalisation du vêtement par série et de la possibilité de l'achat immédiat, Paris s'adresse également à un plus large public ouvrier.

Ces recherches de nouvelles techniques commerciales naissent à la suite d'une période de ralentissement économique des grands magasins parisiens. Les services offerts à la clientèle se multiplient à partir de l'année 1885 et doivent éveiller un irrépressible « désir de consommation ».

À la fin du XIXe siècle, la clientèle parisienne et provinciale établit des habitudes d'achat et des liens très étroits et privilégiés avec les entreprises.

« Le grand magasin est une figure exemplaire de cette société industrielle en expansion, qui produit pour consommer et crée pour produire ». ²

¹ *Femmes de fin de siècle, 1885 – 1895*, catalogue d'exposition, février à mai 1990, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris ; p.31

² PERROT P., *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, éditions Fayard, 1981, p.155

De Paris à Marseille

Les grands magasins et le commerce : lieux de faste et de rêverie

L'atmosphère, les décors et les services offerts dans les grands établissements commerciaux plongent les femmes au coeur de véritables « temples de consommation ». Dotés de pièces et d'aménagements imposants, tels que les salons de lecture ou les cabinets de toilettes, ainsi que des lustres aristocratiques, les magasins permettent à la bourgeoisie de ressentir un confort familial et de s'appropriier les espaces.

À Paris, on retrouve les grandes enseignes du *Printemps*, du *Bon Marché*, des *Galleries Lafayette*, et *Des Grands Magasins du Louvre*, qui s'adressent aux élites mondaines. *La Belle Jardinière* est plus connue pour ses uniformes destinés aux domestiques. Leur consécration est maximale en 1885 et certaines sont médaillées lors de l'Exposition Universelle de 1889, à Paris.

Des techniques sont systématiquement mises en œuvre pour certifier le succès commercial de la société. Par exemple, la direction *Des Grands Magasins du Louvre*, souhaitant renforcer son image complaisante, met en évidence les aspects culturels et mondains de toute visite : « Aujourd'hui on va au Louvre comme on irait dans un musée, dans une exposition. C'est une perspective merveilleuse, dont les expositions renouvelées sont

« À cette approche du crépuscule, une intimité noyait la grande pièce d'une tiède douceur. Ces dames rapprochées, faisaient là, au milieu, un étroit cercle de jupes, d'où montaient des rires, des paroles chuchotées, des questions et des réponses ardentes, toute la passion de la femme pour la dépense du chiffon. Elles causaient toilette, madame de Boves racontait une robe de bal.

- D'abord, un transparent de soie mauve, le corsage décolleté très bas, et puis, là-dessus, des volants de dentelle, haut de trente centimètres...

- Oh ! s'il est permis ! interrompait madame Marty. Il y a des femmes heureuses !

[...] De comptoir en comptoir, la cliente se trouvait prise, achetait ici l'étoffe, plus loin le fil, ailleurs le manteau, s'habillait puis tombées dans des rencontres imprévues, cédait au besoin de l'inutile et du joli. [...] C'était un saccage d'étoffes, la mise au pillage des magasins, un appétit de luxe qui se répandait en toilettes jalousées et rêvées, un bonheur tel à être dans le chiffon, qu'elles y vivaient enfoncées. »¹

¹ ZOLA, É., *Au bonheur des Dames*, ed. Bibliothèque Charpentier, Paris, 1927 ; p.88 et p. 91





Nouveaux agrandissements des grands magasins du Louvre, Paris
D'AUNAY, A., *Le Louvre, Grand Hôtel et Grands Magasins*, Paris, 1880; p.3

de véritables événements parisiens ».¹

À l'image de la capitale glorieuse, Marseille, fait construire dans les années 1865 – 1870 sur la Canebière, l'Hôtel « Louvre et Paix », l'un des plus luxueux établissements de la ville.²

Dès le XIXe siècle, la cité a également ses adresses de luxe partagées entre la Canebière, rue de Rome, rue Saint Ferréol et rue Paradis. Chaque jour, les avenues et les ruelles du centre sont animées par la foule venue satisfaire les nécessités de la vie quotidienne, mais aussi les achats les plus démesurés.

La grande nouveauté est évidemment la naissance des grands magasins. Dès 1863, *La Belle Ferronnière* s'ouvre au 16 rue Pavillon et l'enseigne de *La Belle Jardinière* se situe au 8 rue Saint-Ferréol. La rue Noailles est dotée à partir de 1901 de la société des *Armes de France* mais surtout du palais commercial des Nouvelles Galeries,³ « offrant une vision marseillaise du Bonheur des Dames. »

« Magasins splendides ou bazars abondent, et les squares ombreux, et les fontaines jaillissantes et les hautes allées de platanes courbant leur voûte de feuillage sur l'éventaire fleuri de la bouquetière, et les coutils bigarrés, parasols du trottoir, et les cafés étincelants où le soir, renversé le long de sa banquettes, le commerçant savoure les délices d'un sorbet bien gagné. Les rues de Noailles, de Rome, de la République, de Paradis, Saint-Ferréol... sont la sertissure scintillante du joyau Canebière. »⁴

1 D'AUNAY, A., *Le Louvre, Grand Hôtel et Grands Magasins*, ed. Firmin Didot, Paris, 1880 ; p.3

2 L'hôtel « *Louvre et Paix* » fut utilisé en mars 1896 pour la projection du Premier film des Frères Lumières. Il resta en activité jusqu'en 1939, avant d'être acquis par la Marine Nationale, de 1941 à 1977. Remis aux Domaines, par le Ministère de la Défense Nationale, l'ancien hôtel fut vendu aux enchères en février 1980 et transformé en magasin de confection. Il fut attribué à la compagnie de textile hollandaise C&A, en activité à l'heure actuelle.

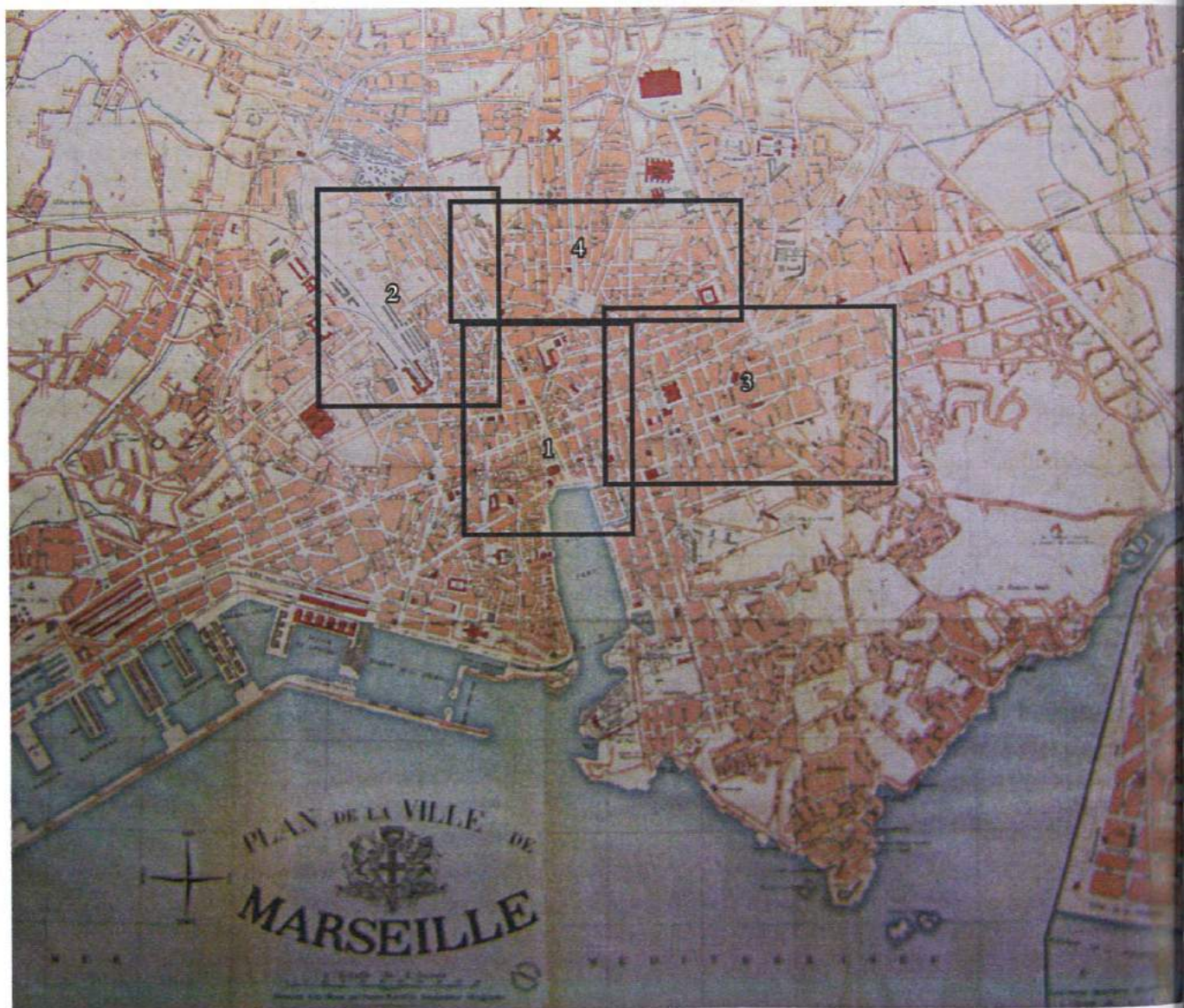
BONNADIER, J., *Marseille – passé et présent sous le même angle* ; 1988, p.46

3 Ce grand magasin a été détruit par le terrible incendie du 28 octobre 1938.

4 LIÉGEARD, Stephen, écrivain et poète français de passage à Marseille, début XXe siècle. Citation relevée dans « *Au cœur de Marseille, commerces 1900* », ed. Chambre de commerce et d'industrie de Marseille, 1994 ; p.5

« La canebière est à Marseille, ce que les boulevards sont à Paris ».

Les artères, victimes de l'intense trafic des véhicules et de la population deviennent trop étroites. À la fin du XIXe siècle, le centre d'activité de la ville s'agrandit et se divise en quatre secteurs dont le point central reste la Canebière.



Plan de la ville de Marseille, vers 1905
Propriété de l'indicateur Marseillais
Archives Municipales de Marseille

Quatre plans des quartiers de la ville de Marseille (p. 123 et 124)
Au cœur de Marseille, commerces 1900 -
Marseille : Chambre de Commerce et de l'industrie de Marseille.



Le quartier de la Bourse (1)

comprend les commerces d'épicerie et de tabac qui se situent sur les quais du Port. Des établissements d'herboristerie, de chaussures et de confections

se trouvent dans la rue Grand'Rue. Mais les principaux magasins de cette zone sont dans la rue de la République. Une droguerie, une quincaillerie, une boucherie, un magasin de meuble, de taxidermie ou encore de fournitures de navires y sont implantés.

Les magasins d'habillement sont situés plus spécifiquement sur la Canebière: *La grande chemiserie des Augustins*, la chapellerie *Au sans rival*, l'enseigne des fourrures *Au Léopard* et la parfumerie *Frimousse d'Or*.



Le quartier Saint Charles (2)

cerne le boulevard d'Athènes, la rue Noailles et le cours Belsunce. Ces trois artères sont essentiellement enrichies d'hôtels et de restaurants très

chics. Ils accueillent les voyageurs provenant de la gare St Charles.

Les commerces d'étoffes et de vêtements sont plus présents dans la rue Noailles. On y trouve notamment *Les Nouvelles Galeries*, des magasins pour le linge de maison, des boutiques de chapellerie, d'habillements et de

chemiserie *Boka* ainsi que la maison de tailleur *Henry*, pour hommes.

Sur le cours Belsunce, divers établissements sont établis dont un opticien, la maison de photographie *Detaille*, la pharmacie Principale ou encore la brasserie *Des Palmiers* et son orchestre. L'enseigne *Eugène Pauzin* est également installé dans le quartier. Cette manufacture installée sur six étages est spécialisée dans la confection sur mesure pour les femmes, les hommes les enfants. Elle réalise entre autres les tailleurs pour dames, les jaquettes et les costumes de bal.

Le quartier du Marché Central (3)

regroupe plus spécifiquement le secteur mercier.

La mercerie *Cat* est la plus ancienne de Marseille et existe encore aujourd'hui. Située sur le cours Saint Louis, elle est à côté de la maison *Baze* où les femmes peuvent trouver du tissu, des machines à coudre et à tricoter.



Les corsets sont confectionnés au 37 rue de la Palud, chez Madame Goulard, qui n'omet pas de mentionner ses origines parisiennes sur ses papiers à en-tête commerciaux. Au numéro 36 de la rue de Rome se trouve l'enseigne *Au Bonheur des Dames*, où sont aussi réalisés les corsets, les georgettes et les jupons. Pour acheter les plus belles dentelles, il faut aller *Au chien Fidèle*, situé au 3 rue de Rome.

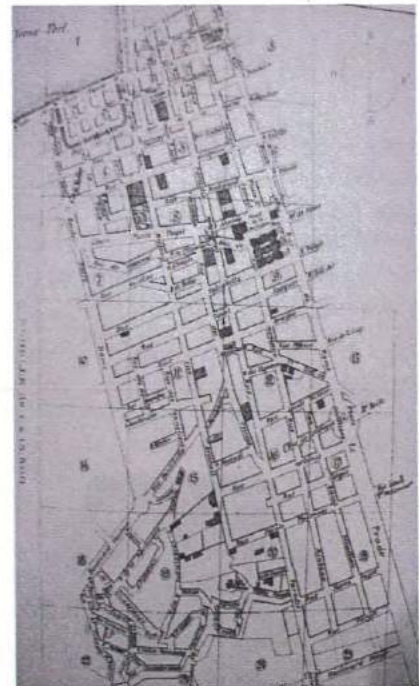
Le 64 rue de Rome abrite *À l'ogre*, le magasin de chaussures et de bonneterie le plus important de province.

Enfin, la maison de la vélocipédie est placée dans le boulevard du Musée. Ce secteur sportif est par ailleurs très en vogue avec la naissance et le développement des costumes de sport durant la Belle Epoque.

Le quartier de la Préfecture (4) couvre différents commerces dont les maisons de parfumerie, de fleuriste et d'antiquaire.

La rue Saint-Férréol, qui commence à la rue Canebière pour aboutir à la place de la Préfecture, est la rue des grands magasins et des « arbitres » de l'élégance. C'est la rue où les mondains se promènent, se rencontrent et « flirtent ». Quelques grandes enseignes comme *La Belle Jardinière* sont présentes ainsi que les magasins de nouveautés tels que *Au Réveil du Lion Montus Fils*, spécialisé dans la confection.

Au 38 rue Saint-Férréol, Mesdames Pagès et Privat sont les principales « couturières en chambre » des dames. Elles copient les toilettes des élégantes parisiennes, d'après les revues et les journaux de mode auxquelles elles sont abonnées.



À la veille de la première guerre mondiale, Marseille est une capitale industrielle impliquée dans une course vers la modernité. Face à ce phénomène du paraître et de l'apparence, il est plus aisé de comprendre la disparition des manufactures d'indiennes qui ont pourtant fait la réputation de la ville au XVIIIe siècle.

Ainsi, au début du XXe siècle, Marseille rayonne dans plusieurs domaines et le secteur de l'habillement est économiquement élevé. La ville triomphe.

En 1896, Marseille possède 66 entreprises spécialisées dans le travail des étoffes et des vêtements. Il est établi que plus de 18 300 personnes travaillent dans ce secteur. Elles sont partagées entre couturières, tailleurs, modistes, corsetières, lingères et « petites mains » dans la confection. S'ajoute à ce nombre, les émigrées italiennes qui travaillent à domicile et fabriquent des éléments de broderies et de dentelles.

La confection de vêtements militaires est une autre particularité de la ville. La Maison Hubert de Vautier emploie plus de 100 ouvriers au sein de ses ateliers. Le travail du cuir s'impose également avec les 8 tanneries, les 750 ateliers de cordonneries et les 80¹ grosses fabriques.

Enfin Marseille se démarque avec l'usine de la cosmétique. Elle se partage l'activité avec la ville de Grasse, mais dispose de ses propres parfumeurs, dont les maisons Lorenzi Pallanca qui représentent son identité.

Ces activités poursuivront leur épanouissement durant la première moitié du XXe siècle. Les couturiers se rassemblent en Chambre syndicale, qui se lie rapidement à celle de la haute couture parisienne, fondée en 1868. Elle offre aux professionnels locaux, en plus de leurs propres créations, quelques modèles copiés chez les grandes griffes de la capitale. Ces évolutions démontrent bien que la mode est définitivement parisienne.

S'il est difficile de préciser d'où provient le tissu constituant l'objet d'étude, ces recherches invitent néanmoins à dessiner un contexte d'achat et les lieux les plus réputés. Cette immersion dans la vie urbaine marseillaise des années 1900 démontre l'importance de s'habiller et de se dévoiler au monde, toujours vêtu à la dernière mode parisienne.

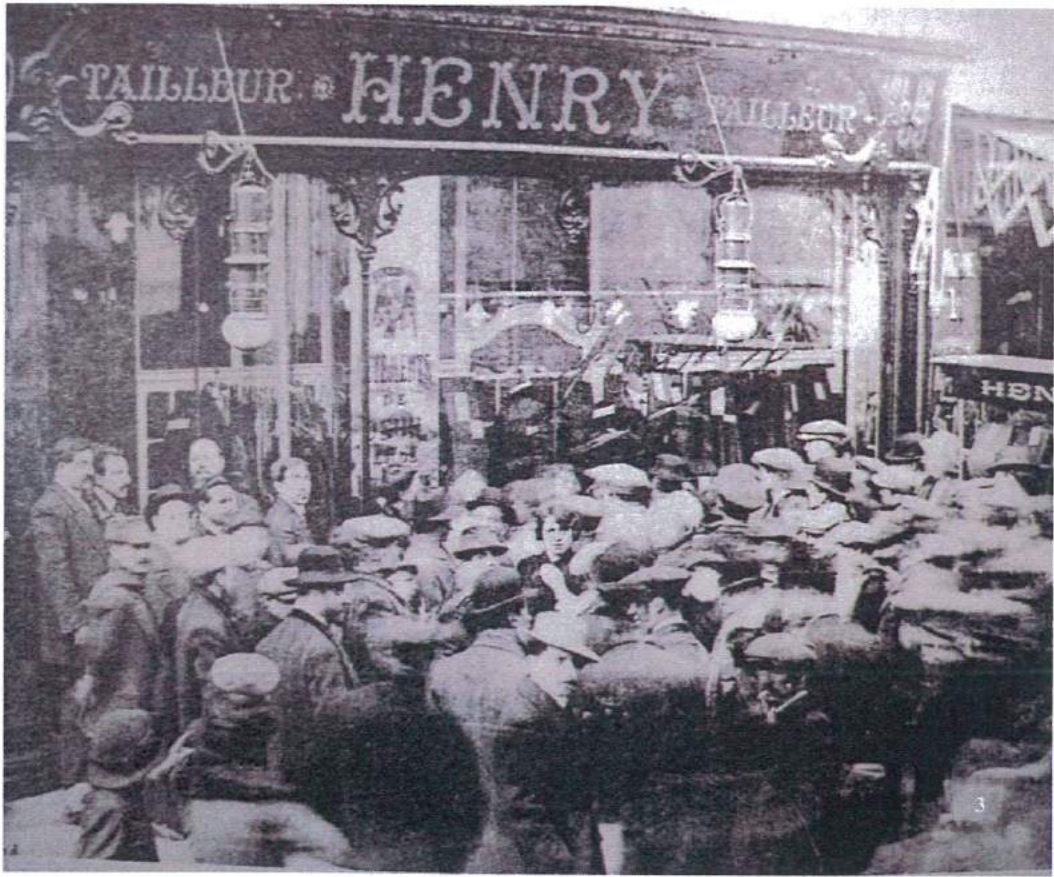
¹ Ces informations chiffrées proviennent de l'ouvrage *Les belles de mai, deux siècles de mode à Marseille*, catalogue d'exposition, juillet - décembre 2002 ; p. 101 & 103



P. 126 à 129: illustrations tirées de l'ouvrage *Au cœur de Marseille, commerces 1900 - Marseille*: Chambre de Commerce et de l'industrie de Marseille.

- 1 - Chemiserie, rue de la République. Détails costumes de jour féminins. Quartier de la Bourse
- 2 - Habillement, rue Noailles. Quartier Saint Charles
- 3 - Habillement, cours Belsunce. Quartier Saint Charles
- 4 - Commerces, rue Noailles, Quartier Saint Charles







BELLE JARDINIÈRE

EN SUITE MASSILLON UGGRAUD

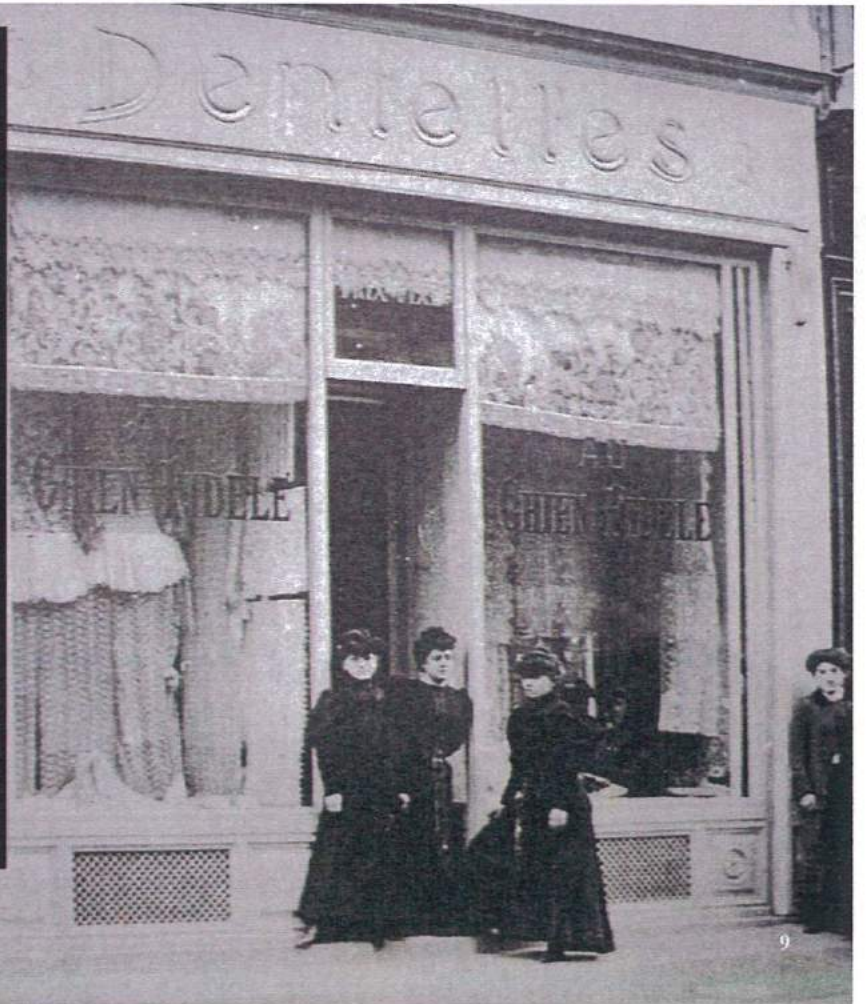
NANTES-ANGERS-LILLE-SAINES

BELLE JARDINIÈRE

VETEMENTS POUR HOMMES

DAMES ET ENFANTS

BONG



5 - Habillement, rue Saint-Ferréol. Quartier du marché central

6 - Corsets, rue de Rome. Quartier du marché central

7 - Mercerie Cat, cours Saint Louis. Quartier du marché central. Cette mercerie est la plus ancienne de Marseille, elle est encore en activité aujourd'hui.

8 - Chapellerie, place Notre-Dame du Mont, Quartier du marché central

9 - Dentelles, rue de Rome, Quartier du marché central

L'Art emparant la Mode de suivre la Folie

L'ART

ET

LA MODE

JOURNAL

DE

LA VIE MONDAINE



Sommaire du

Numéro 7

Art et Chiffres par Principes Dessins de LUCY

Les journaux de modes : médiateurs de l'élégance parisienne

Les grands magasins marseillais permettent d'accéder aux étoffes les plus raffinées, les plus coûteuses, et les plus diversifiées. Cependant, pour parvenir à suivre les dernières innovations, les élégantes provinciales sont abonnées aux revues de modes parisiennes et aux catalogues commerciaux, qu'elles reçoivent chaque mois.

Les événements liés à la guerre de 1870 n'ont pas fait disparaître les journaux de mode parisiens. Bien au contraire, la presse féminine s'intensifie même fortement avec de nombreux titres à partir de 1872. Elle collabore avec des éditeurs, comme Adolphe Goubaud, Firmin-Didot ou Hachette.

Le cercle féminin s'est socialement enrichi au cours du XIXe siècle, et les femmes promues au sommet de ces divisions sociales accèdent à un univers codifié touchant la mode, les vêtements et les comportements en public. Les journaux sont donc les médiateurs des lois et étiquettent chaque femme en fonction de leurs connaissances et de leur respect de ces multiples codes. Tous ces éléments participent à l'évolution des revues et à leurs rayonnements qui perdureront jusqu'en 1914.

Nées après le Second Empire, certaines publications s'imposent et deviennent des références phares pour l'élite bourgeoise : *La Revue de la Mode* (1872 - 1913) éditée par A. Goubaud, *L'Art et la Mode - Journal de la vie mondaine* (1880 - 1967), et *La Mode pratique* (1891 - 1937), créées et publiées par Hachette.

L'ensemble de ces titres est caractérisé par une similitude dans l'esthétique de la présentation et dans les moyens de diffusion.

Ces journaux s'adressent donc à toutes les catégories de femmes bourgeoises. Cependant, ils se différencient en fonction des lectrices visées : *L'Art et la Mode* cible généralement les Parisiennes alors que *La Mode illustrée* est lue par les provinciales.

La Mode illustrée (1860 - 1937) est publiée par Firmin-Didot. Ces éditions modifient pour la première fois l'aspect matériel et esthétique des revues. Les formats sont plus grands, les formules de vente passent du mensuel à l'hebdomadaire, les conditions d'abonnements sont moins strictes, les prix diffèrent, et les paginations augmentent. La qualité des illustrations s'améliore au début du XX^e siècle.

La Mode illustrée comporte de belles gravures sur bois qui surpassent les reproductions d'après photographies.

Ces nouveaux modèles présentent une diversification des rubriques et des articles, ils permettent à la cliente de s'abonner pour une période de trois ou six mois, et d'évaluer ainsi son budget à l'année. Ces systèmes élargissent le nombre d'abonnées et l'étendent à de nouvelles couches sociales, en particulier à la bourgeoisie de province.

La revue *La Famille* (1879 - 1921), toujours dans le but d'attirer une plus grande clientèle, propose aux provinciales éloignées de Paris d'effectuer leurs achats gratuitement à leur place. Il suffit que la consommatrice écrive au journal en précisant ses goûts, ses préférences d'étoffes, de coloris et ses mensurations exactes, ainsi qu'en y indiquant la somme qu'elle souhaite verser.

Ainsi, les journaux de modes, aussi divers qu'ils soient, ont le même point commun : inciter à la consommation.

Médiateurs primordiaux de l'innovation régulière du vestiaire féminin, ils deviennent par conséquent les supports essentiels de la publicité.

Les annonces se multiplient en fin de rubriques et de numéros, valorisant la ville de Paris au travers de ses parfumeries, de ses produits d'hygiène, de beauté et de ses maisons de coutures. Les magasins de confections installés dans les grandes villes françaises y sont aussi nommés. Sous les rubriques sont indiqués les noms, les adresses des établissements et les prix de chaque produit, ils peuvent ainsi être commandés par la clientèle lointaine.

À Marseille, le journal *Le Petit Marseillais* (1868 - 1944) est le principal document qui informe la population de l'actualité de la ville. Il possède quelques pages réservées aux annonces publicitaires spécialement marseillaises. Les adresses et les enseignes des sociétés, des commerces, et des grands magasins de la ville y sont communiqués, tout comme les offres, les primes, les arrivées et les déballages qu'ils proposent. Le journal publie aussi la liste des expositions, des loisirs, des soirées, des tombolas ou des bals à venir. Les faits divers et les recherches d'emplois ont également leurs rubriques.

« On obtient une belle poitrine au moyen des pilules orientales [...] Approuvées par le monde médical, les pilules orientales sont bienfaites pour la santé et réussissent aussi bien chez la femme que chez la jeune fille. Résultat durable. »¹

¹ « *FEMINA*, août 1908 », revue de mode, Centre de documentation, Musée de la Mode Galliera, Paris, page non relevée.

1 - *Le Petit Marseillais*, 1900. Publicité annonçant le thème de la prochaine parution du journal *La Mode Nationale*

2 - *Le Petit Marseillais*, 1903. Annonce publicitaire pour un grand magasin et articles d'habillements.

Archives municipales de Marseille

3 - *La Mode Nationale*, samedi 9 mai 1903. Sélection de robes du jour pour jeunes femmes et pour jeunes filles

Musée de la Mode de Marseille

LA MODE NATIONALE

La *Mode Nationale* de cette semaine, avec ses trois pages de gravures en couleurs, donne gratuitement le patron découpé grandeur naturelle d'une **JAQUETTE DE DEUX SAISON**.

Ce gracieux modèle, qui peut très bien se faire en cheviotte ou en petit drap avec revers et col en soie, s'ouvre légèrement devant sur un petit gilet en surah ou sur une chemisette en batiste, en linon.

La doublure de cette jaquette doit être taillée un peu plus longue, de façon à donner un peu de fronces dans les coutures.

La *Mode Nationale* est en vente partout avec trois pages en couleurs et ses patrons découpés, 10 centimes le numéro.



Foucard.

ALHAMBRA. — Tous les jeudis et dimanches, à 9 h. 1/2, et les samedis et dimanches, à 8 heures 1/4, la *Pastorale*, pièce protestante à grand spectacle, avec Bernardi.

NOUVEAU THEATRE. 14, rue Noailles. — Tous les jours de 2 h. à 7 h. et de 9 h. à 11 h. : The American Bioscop; scènes animées grandeur naturelle.

CASINO DES ALLEES. — Tous les soirs : Saint-

FACILITEZ VOS DIGESTIONS en buvant après les repas **LE THE DIGESTIF** des frères Malthieu
Dépôt, 27, b. National, Marseille, l^{re} une boîte, 0,70.

Maux de gorge et du larynx d' **MADAILLÉ** cabinet, rue de la République, 83.

AUX GALERIES PARISIENNES

20, RUE SAINT-FERREOL, 20, à côté du Café Bodouin

LA MAISON N'A PAS DE SUCURSALE A MARSEILLE

GRAND CHOIX D'ARTICLES pour BALS

M^{me} EVA
ex-somnambule, cartomançienne.
Rue de Rome, 29, Marseille.
Mariages. Cabinet tous les jours.
S'y adresser ou écrire.

AVOCAT
38, Allées de Meilhan, 38
Favault (18-22-24)
2 fr. consultation. Sépar^{te}
divorce, faillite, réhabilitation, etc. Procès.
On peut consulter p. corresp.

VIN DE BERNARD
(Un de plusieurs torréfacteurs en Belgique)
Ouvrant à Paris Costiers, 2229, fabrique,
Epoques difficiles. Santé délicieuse.
Merveille d'hygiène. Quantités réduites.

LA CONSERVATRICE
Ass. acc. dem. agent Salon, Ar.
les, Aix, La Ciotat, P. Marseille,
courtier sér. ind. Ecr. av. référ.,
11, rue Noailles, Marseille.

CONFISERIE Patiss. 1^{er} ordre
à ced. cause dou-
ble empl. far. Duch. repr., Toulon.

PATISSERIE à céder, après
fort. cent. près,
voir Commerce, f. Pavillon, 83.



Les rubriques de mode

Les journaux présentent des chapitres consacrés à la mode. Ils la racontent et partagent les nouveautés.

Une unité apparaît dans la présentation et dans le style des rubriques de chaque revue. Les mises en page et les catégories sont délimitées mais les textes sont parfois trop fournis et la lecture est plus difficile. Très souvent les numéros sont accompagnés de suppléments, comme les patrons de certains vêtements et de planches couleurs. Le prix des revues est alors plus cher.

Les pages de couverture annoncent une thématique qui sera traitée au fil des pages. Celle-ci est souvent liée à la saison.

« Au bord de la mer – une leçon de natation, FEMINA, 1er août 1905 – N°109 »¹

Les pages de mode sont divisées en trois sections.

Premièrement, il y a la chronique qui apparaît sous forme d'une correspondance entre la rédactrice et ses lectrices. Ce chapitre décrit les dernières modes « aperçues chez les couturières » et les toilettes portées par

la bourgeoisie parisienne en fonction des circonstances et de leurs activités.

La chroniqueuse définit alors ce que sont le bon goût et l'élégance et apportent des conseils vestimentaires, d'hygiène, ou « l'art d'être belle.

La seconde partie rédigée avec un style « descriptif et neutre » fait part des nouveaux vêtements et accessoires, dont les modèles sont livrés par les stylistes des maisons de coutures, les modistes, et les magasins. Les pièces sont souvent accompagnées d'illustrations et de description qui fournissent les éléments indispensables à la confection : « matériaux, métrages, accessoires, boutons, perles, etc. ». Chaque modèle représenté est légendé et comporte parfois son patron.

Le dernier chapitre intitulé « Théâtre » ne figure pas dans tous les journaux. Ce domaine exerce sur la mode une influence très sensible. Les actrices, les chanteuses d'opéra, et les dames de la haute société s'y distinguent. Les costumes portés par les comédiennes des théâtres parisiens et réalisés par les plus grands couturiers, tels que Worth ou Doucet y sont décrits.

« Petite correspondance publiée par Frivoline

Jeune femme. – Avec une toilette toute noire garnie de fleurs rouges, j'aimerais bien les souliers en peau de gant tout rouge, avec boucles. On porte beaucoup de souliers de couleur, surtout en cuir, c'est plus nouveau qu'en satin. »¹

¹ « L'ART ET LA MODE – Journal de la vie mondaine, 17 avril 1900 », revue de mode, Centre de documentation, musée de la Mode, Marseille ; page non relevée

¹ « FEMINA, août 1905 », revue de mode, Centre de documentation, Musée de la Mode Galliera, Paris ; page de couverture.

Dans l'ensemble des journaux, les modèles illustrés sont mis en scène devant un décor correspondant au type de vêtement et à l'environnement racontés.

Les journaux de *La Mode illustrée* ou de *La Mode Pratique* se caractérisent par leur volonté de diffuser « autant de modèles d'ouvrages pour dames que de modèles de costumes pour les mères de famille. »¹ Ils soulignent également les conseils utiles pour la couturière.

À l'inverse, *L'Art et la Mode*, se différencie par l'orientation de ses écrits, qui visent à débarrasser le vêtement de son sens pratique et fonctionnel. « La mode y est considérée comme un art qui a ses artistes et ses modèles. »² Il n'y a aucun patron mais davantage de gravures colorées et d'illustrations. La revue valorise l'aspect luxueux, mondain et frivole de la mode. Il est le seul journal à s'adresser à des lectrices aisées, qui sortent et profitent de leur plaisir sans se soucier de la vie domestique.

« La toilette féminine est toujours décrite et admirée en tant qu'objet d'art, symbole de l'élégance et de la distinction parisienne, couronnement de la beauté féminine. »³

Les journaux de mode tiennent donc un rôle primordial dans l'enrichissement du paraître des femmes et en particulier pour les plus éloignées de la capitale. Ils tiennent également le titre du meilleur arbitre de l'image féminine.

On peut alors supposer que ces journaux, et plus particulièrement ceux destinés à l'aspect luxueux et mondain, ont influencé la propriétaire et la couturière pour la réalisation du haut de

robe et probablement pour le costume dans son intégralité. Plusieurs modèles présentés dans les journaux dévoilent des similitudes de coupes, de tombés, de superposition des matériaux nous esquissant ainsi une première image de ce à quoi pouvait ressembler le bas de robe. (p.138 et 139)

Par ailleurs, après comparaisons des illustrations de plusieurs journaux de modes, on s'aperçoit que ces rapprochements apparaissent sur les modèles datant de 1907 - 1911 environ, et non sur ceux de 1900. La date de création du haut de robe émise par le musée robe serait - elle faussée?

La forte rivalité oblige les nombreux magazines à se moderniser et à répondre au mieux aux nécessités des différentes lectrices. La curiosité, le besoin et le désir des femmes entretenus par les journaux permettent à ceux-ci de se forger une clientèle fidèle.

1 *Femmes de fin de siècle, 1885 - 1895*, catalogue d'exposition, février à mai 1990, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris ; p.116 et 117

2 *Idem*

3 « L'ART ET LA MODE - Journal de la vie mondaine, 17 avril 1900 », revue de mode, Centre de documentation, musée de la Mode, Marseille ; page non relevée

Comment on choisit ses robes



[Nous donnons aujourd'hui le troisième article de la série que Mme Marcelle Tinayre a bien voulu tirer elle-même des conférences qu'elle a faites aux *Vendredis de Femina* sur *l'Élégance dans la Vie Pratique*.

Cette conférence fut, si l'on peut dire, illustrée par l'exhibition des plus récentes toilettes créées par la grande artiste qu'est Mme Paquin, toilettes dont nos lectrices trouveront la reproduction à la page même qui fait face à celle-ci.]

La p
tants si
faut la
grande
commu
nique,
contre
de la fr
Lenthé



— Moi, je trouve ravissants les lacs, les montagnes, la mer, les fleuves, les forêts...
— Oui, mais quel dommage que toutes ces choses-là soient toujours hors de Paris!

PATRONS FAVORIS Modèles exclusifs de la MODE NATIONALE

Il suffit de nous adresser 15 centimes pour la France ou 20 centimes pour l'Étranger pour recevoir ce patron franco par retour du courrier.

VÊTEMENT LONG

Patron établi sur mannequin 44: Tour de poitrine, 95. Tour de hanches, 100.

Cette longue redingote demi-ajustée est en drap. La couture bretelle, qui passe presque à l'entourure sur l'épaule, est recouverte d'un large biais piqué terminée en capucin à environ quarante centimètres du bas. La couture se termine et s'arrête le biais, les bords sont rentrés et piqués; cette piquure se continue tout le tour du vêtement. Les bords du devant se touchent; vers l'encolure remontant deux jais piqués. La manche demi-longue est plate, le bas est orné d'un parement de soie ou de veours. La doublure sera taillée pareille au dessus.

Le patron se compose de 6 morceaux, se taille double avec coutures en plus.

Fig. 1. — *Devant*. Placer le milieu sur le droit fil. Assembler à la partie du profil aux lettres AA et BB.

Fig. 2. — *Partie du devant*. Placer le côté vers le bas sur le droit fil. Assembler à la deuxième partie du dos par le dessous de bras aux lettres CC et DD.

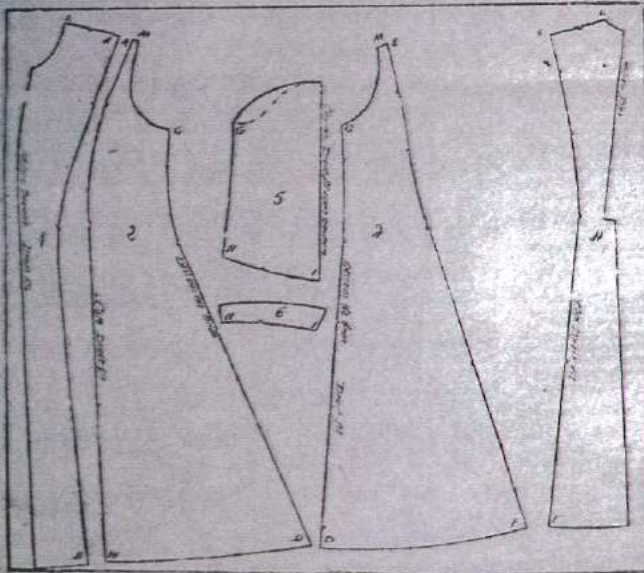
Fig. 3. — *Partie du dos*. Placer le droit fil sur le côté vers le bas. Assembler au dos par la couture bretelle aux lettres EE et FF.

Fig. 4. — *Milieu du dos*. Placer le côté sur le droit fil. Faire une couture au milieu jusqu'à l'écran qui crociera sur l'autre partie. Assembler au devant par l'épaule aux lettres LL et MM.

Fig. 5. — *Manche*. Placer le milieu du côté sur le droit fil double sans couture. À assembler la saignée aux lettres GG et HH.

Fig. 6. — *Parement*. Taillé en forme sans couture à la saignée, fixé au bas de la manche aux lettres II et JJ.

Mesure: 4 mètres de drap en 1.50.



N° 434



Quelle élégance...
L'élégance dans la vie pratique...
Mme Paquin...
L'élégance dans la vie pratique...

CONSEIL D'HYGIÈNE

quelle que soit sa nature, demande des soins constants. Elle veut lui conserver sa fraîcheur et son velouté. Il faut éviter de l'action du froid en hiver, du vent, de la pluie, et du soleil en été. La *Rosée Orkilia* n'a rien de commun avec les fards liquides ; elle est essentiellement hygiénique. Elle adoucit la peau, lui donne de la souplesse, la préserve des fâcheuses influences de l'air, et communique au teint sa fraîcheur et de l'éclat. — Le flacon 5 fr. ; franco 5 fr. 85, chez le parfumeur, 245, rue St-Honoré.

LA MODE DE DEMAIN



M^{lle} Caserl

Quelle sera la mode de demain ? On peut prévoir, d'après les tendances actuelles, que la mode de demain sera plus simple et plus pratique. Elle sera plus féminine et plus naturelle. Elle sera plus légère et plus aérée. Elle sera plus douce et plus agréable. Elle sera plus saine et plus hygiénique. Elle sera plus belle et plus intéressante. Elle sera plus utile et plus profitable. Elle sera plus sage et plus raisonnable. Elle sera plus douce et plus aimable. Elle sera plus noble et plus distinguée. Elle sera plus grande et plus élevée. Elle sera plus belle et plus parfaite. Elle sera plus sage et plus raisonnable. Elle sera plus douce et plus aimable. Elle sera plus noble et plus distinguée. Elle sera plus grande et plus élevée. Elle sera plus belle et plus parfaite.



M^{lle} Caserl



M^{lle} Caserl



M^{lle} Caserl



M^{lle} Caserl

- 1 - *L'Art et la Mode*, samedi 17 février 1900.
- Rubrique « conseils de beauté »
- 2 - *Fémina*, 1er août 1905
- 3 - *Fémina*, avril 1910
- 4 - *La Mode Nationale*, 9 mai 1909
- 5 - *Fémina*, 1901



(Kaufinger.)

ROBE DU SOIR

En charmeuse vieil or. Cette robe est entièrement couverte d'une draperie de mousseline formant tunique relevée sur le côté.



ROBE DU SOIR

Robe rose à tunique de résille d'or drapée et relevée sur le côté par une grosse rosace de soie avec ruban traversant dessous.

LA MODE ÉLÉGANTE



La Conférence que fit Mme Marcelle Tynaire au Théâtre Femina sur le choix de ses robes (voir p. 240), fut accompagnée d'exhibitions des

plus récentes toilettes créées par la grande artiste qu'est Mme Paquin. Nous avons obtenu de Mme Paquin de reproduire ici quelques-unes de ces toilettes.

(En haut, à gauche) Robe en liberty rose pâle recouverte de mousseline de soie fleur de pêcher; broderie argent.

Tea gown en crêpe de Chine rose; une broderie soulignée d'un ruban forme une pointe dans le dos.

(En haut, à droite) Tailleur en tussor ocre. Gros boutons pareils simulant fermeture à la jupe et au corsage.

(En bas, à gauche) Robe en charmeuse vert Empire; la jupe, formant tunique, est bordée d'une broderie de jais.

(En bas, à droite) Robe d'après-midi bleu de lin, la tunique et le corsage sont soulignés de liberty plus vif.

(Au-dessous) Robe de liberty vieux rouge voilée de mousseline de soie brique; pampilles à la tunique.

Vente par correspondance et confection féminine sur mesure

La mode représentée dans les catalogues de vente et la confection féminine talonnent celle diffusée par les revues et suivent de très près les derniers changements stylistiques parisiens. Elles ne laissent s'établir aucun retard entre la nouveauté d'une toilette et son acquisition quasi-immédiate par les lectrices.

La vente par correspondance est primordiale car elle permet d'établir un contact permanent et une offre soutenue avec les régions provinciales.

Les catalogues offrent en général deux collections par an, pour la saison d'été et celle d'hiver. Ils présentent tous les rayons commerçants, mais la mode y tient une place importante. C'est en 1888 que la première brochure de la confection masculine apparaît.

Trois qualités de produits sont généralement proposées: l'article riche, le mi-riche et le bon marché. L'achat doit correspondre de la façon la plus juste à l'image de la classe sociale à laquelle

appartient la cliente ou à laquelle elle souhaite accéder. Cela permet aux grands magasins de cibler une plus grande clientèle dans l'optique de faire accroître leur l'industrie commerciale.

Le catalogue de vente est également un moyen de diffusion de la mode qui permet à la consommatrice un « achat raisonné, selon les principes de bonne gestion domestique bourgeoise. ». Elle peut ainsi prendre le temps

de calculer ses dépenses et par exemple, de minimiser l'achat d'éléments du costume, comme des galons, des garnitures ou des broderies.

Dans le sens contraire, l'estimation d'un achat utilitaire tend à la consommation spontanée et d'un désir de magnifier davantage sa toilette avec des accessoires.

Lorsque le choix d'une toilette est défini, les catalogues de vente par correspondance proposent que la confection soit réalisée par la couturière personnelle de la cliente, par le service spécialisé de la revue ou bien par le grand magasin.

Ces services vendent ainsi deux types d'articles: le vêtement confectionné et le demi vêtement confectionné, cela signifie qu'il est envoyé prêt à être taillé et cousu. Dans son rapport sur L'habillement des deux sexes à l'Exposition universelle de 1889, Albert Leduc indique que « ce dernier a beaucoup de succès en province, car il permet à la cliente, qui achète en général au vu d'un catalogue, de modifier et d'achever le vêtement à son gré. »¹

En effet, si le haut de robe présente des similitudes avec certaines illustrations des journaux, il est possible qu'il ait été acheté par correspondance sous forme de « demi vêtement confectionné » puis réalisé par une couturière de chambre ou dans un atelier de couture. Les découpes de côtés rapportées prouvent qu'il a été ajusté à la personne afin de cintrer davantage la taille, il a donc été conçu sur mesure.

Plusieurs moyens d'acquisition des étoffes et des éléments décoratifs sont donc à considérer. S'inspirant d'un modèle précis choisi dans les revues de mode, les textiles du haut de robe ont pu être sélectionnés sur catalogue de vente puis acheté par correspondance. Mais, ils ont également pu être acquis à Marseille, directement auprès des grands magasins qui

Vente par correspondance

Le bon fonctionnement de service de vente par correspondance est lié à son service d'expédition. Les sous-sols du Louvre s'apparentent à une ville souterraine. Le courrier regroupe soixante personnes et plus de 650 000 lettres sont enregistrées chaque année. L'atelier d'échantillonnage, qui permet le choix des tissus fonctionne avec 190 ouvrières. À la toute fin du XIXe siècle, 425 000 colis ont été ainsi envoyés dans une année.

¹ Exposition Universelle Internationale de 1889 – Classe 3. Habillement des deux sexes. Rapport du jury par Mr Albert Leduc, Paris, 1890 ; p.530 & 531.

vendent des produits d'une grande qualité. Les pièces de broderie et les perles ont probablement été achetées dans une mercerie marseillaise, puis l'ensemble a été porté chez la couturière.

Si l'acheteuse décide de faire réaliser son vêtement par le magasin, il est important de rappeler les quatre critères qui caractérisent la confection générale: le vêtement est coupé dans un tissu, par tailles et non sur mesure.

Il est souvent produit en série et non comme une pièce unique de haute couture et sa fabrication est de plus en plus mécanisée et non réalisée à la main.

Cependant, les élégantes des XIXe et XXe siècles cherchent à se distinguer au travers de leurs toilettes originales. Les conditions de production et de commercialisation de certains grands magasins, comme le Louvre, par exemple, rapprochent alors la confection de la couture sur mesure, que l'on retrouve chez les couturières particulières.

« Se substituant à la multiplicité des habillements d'autrefois, le costume bourgeois intègre donc, par-delà son uniformité apparente, une dimension où surgissent les plus subtiles différences, où se révèlent et se cultivent d'inédites qualités. Car c'est dans cet espace initiatique que va s'élaborer la « distinction », cette valeur nouvelle dans l'histoire des discours et des pratiques vestimentaires, cet élément bientôt cardinal d'une signalétique tous les jours affinées face aux dangers de l'imitation. »¹

Le haut de robe répond à ce désir de distinction. La dernière partie de ce chapitre 2 démontrera que la coupe du vêtement correspond à une mode de l'époque. Néanmoins le jeu de

superposition des trois couches, l'utilisation d'un tulle brodé et d'une mousseline de soie ainsi que le décor-bijoux de broderie sont des éléments qui témoignent d'une grande qualité technique et esthétique. Ce sont ces matériaux et ces mises en œuvre qui font la différence et mettent en valeur la personne. Ils rendent compte d'une forte individualité.

L'organisation de la vente par correspondance se base sur l'envoi des mesures par le commanditaire et du retour possible si le vêtement ne correspond pas à l'attente. Afin d'obtenir le tombé du vêtement et son adaptation idéale au corps, les revues sont automatiquement envoyées avec une brochure annexe concernant les prises de mensurations essentielles et des bulletins pour y indiquer ses mesures. Le soin apporté aux choix des tissus, à la coupe et à la mise en œuvre font des toilettes de ce magasin des confections de grande qualité et engendre, tout comme les journaux, une correspondance fidèle avec les bourgeoises de provinces.

Les innovations techniques

La rapidité de la réalisation des confections est rendue possible grâce au développement de la mécanisation.

Les instruments de prise de mesures sont perfectionnés comme les appareils de MM. Guerre, Larautie et Lavigne.

Les machines de Mr Maury permettent de couper les étoffes et de tailler simultanément sur un même patron plusieurs pièces textiles.

Le montage, qui suit la coupe, est effectué à l'aide d'une machine à coudre. Inventée en 1830, par François Thimonier, elle ne cesse de se perfectionner et diminue peu à peu la fatigue des ouvrières et des couturières.

La machine à broder de Mr Peugeot a de multiples fonctions : elle peut broder, soutacher en plusieurs couleurs, déchiqueter et surjeter. Celle de Mr Derriey brode en peu de temps le même dessin sur plusieurs pièces d'étoffes différentes. Mme Mercier-Leclerc innove avec la machine à enfiler les aiguilles.

L'opération qui consiste à repasser le vêtement est réalisée de façon industrielle et la pression fonctionne grâce à une pédale actionnée par le pied.

Enfin la finition du travail est accélérée avec l'invention de machines spéciales : la pose de boutons est conçue par Mr Gotendorff et le marquage des lettres sur le tissu par Mr Krumnow.

¹ PERROT P., *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, éditions Fayard, 1981, p.157



Catalogue de vente *Grand Bazar de l'Hôtel de Ville - Paris*
Été 1907
Bibliothèque Fomey, Paris

« Toutes les tailles sont prévues, de telle sorte que toutes les femmes trouvent instantanément le vêtement qui les habille parfaitement. Le même progrès a été réalisé pour le goût et l'élégance qui ont présidé aux garnitures ; quant à la coupe des vêtements, il n'y a plus rien à dire : les coupeurs des Grands Magasins du Louvre sont les plus habiles de Paris. »¹

Le succès croissant de la confection féminine repose donc sur l'amélioration de la qualité des produits et sur cette idée que le modèle choisi est exclusif. Le magasin du Louvre n'hésite pas à faire parvenir jusqu'aux provinces l'idée que « les comptoirs de confection et de robes ne copient pas la mode : ils la créent, depuis le vêtement le plus modeste jusqu'à la robe de gala. Une femme y trouve les combinaisons les plus simples, les plus nouvelles, les plus riches, mais dans tous les cas les plus élégantes. »

L'innovation est donc essentielle à la mode. La qualité et l'originalité des créations des grands magasins se rapprochent des principes des commerces de luxe. Comme chez les grands couturiers, chaque vêtement porte une griffe de l'établissement dont il est issu.

¹ D'AUNAY, A., *Le Louvre, Grand Hôtel et Grands Magasins*, ed. Firmin Didot, Paris, 1880 ; p.48

ROBES pour DAMES et JEUNES FILLES



Fig. 52421. 135.

Fig. 52423. 69

Fig. 52420. 110.

Fig. 52422.
Robe velours filé nouveauté, corsage blouse, manches à même, ornée double rang de tresse noire sur transparent couleur. 89.

Fig. 52423.
Robe lainage uni, toutes nuances mode, corsage et jupe ornés biais satin et soutache, col brodé. 69.

Fig. 52421.
Robe lainage souple, nuances unies, corsage croisé et jupe montante ornés broderie noire mélangée de tons cachemire, guimpe tulle lamé. 135.

Fig. 52424. 195.

Fig. 52425. 155.

Fig. 52420. **Robe** drap satin, toutes nuances, corsage et jupe garnis velours assorti et galon fantaisie, col brodé, guimpe dentelle. 110.

Fig. 52424. **Robe** drap de soie, toutes dernières nuances, longue tunique forme princesse, revers Directoire en velours; gilet, col et parements brodés, guimpe et poignets dentelle métal. 195.

Fig. 52425. **Robe** drap satin, nuances mode, corsage drapé et tunique garnis tresse molair; bas de jupe velours assorti, Venise fantaisie. 155.

La plus grande COMPLAISANCE est recommandée au PERSONNEL

La griffe marseillaise

La collection de Costumes et Textiles du Musée du Vieux Marseille possède donc quelques pièces relevant de la mode bourgeoise. Les matériaux riches et coûteux employés ainsi que les techniques de coutures de grande qualité permettent d'identifier ce type de vêtement. Néanmoins, un indice supplémentaire détermine l'appartenance au monde de la bourgeoisie : la griffe.

La comparaison de plusieurs griffes parisiennes et marseillaises permet de mettre en valeur quelques éléments qui les caractérisent.

Les griffes se différencient par leur matière et leur graphisme. Néanmoins elles conservent les mêmes informations : le nom de la couturière ou de la maison de confection

et l'adresse complète avec le numéro, la rue et la ville. Parfois, la spécialité du fabricant est ajoutée sous son nom : manteaux, robes, enfants, tailleurs, etc. Les griffes marseillaises sont très souvent dotées d'une cursive, qui souligne le nom de la personne, que l'on nomme la « griffe-signature ».

Les couturières de chambre ou les ateliers de confection utilisent de manière régulière les croisés de coton, plus que les gros-grains de soie. Même si certaines lettres des griffes parisiennes sont tissées, il est plus fréquent de retrouver des caractères imprimés sur un support noir ou écru. Ils sont généralement réalisés avec une peinture dorée à la place du noir. Cela donne un aspect plus élégant et luxueux au vêtement.

Une évolution dans la taille des griffes est également visible. Elle concerne en particulier les signatures parisiennes. « La marque de la maison Morin-Blossier peut atteindre ainsi 15 cm de long vers 1890, alors que la maison Doucet conserve de petites griffes discrètes. »¹ De plus, des éléments incohérents interpellent : les manteaux Worth conservent par exemple la marque avec les lettres imprimées, tandis que leurs manteaux gardent la griffe-signature.

L'usage de la griffe questionne : ces différences correspondent-elles à un type de vêtement spécifique :

robes du soir ?
Tailleurs de journée ?
Manteaux ?
Sont-elles sélectionnées selon le milieu dans lequel les tenues sont confectionnées : haute couture, magasin ?
Ou bien répondent-elles à une forme de liberté créative ?

Il est difficile de répondre avec précision à ces questions sans avoir vu d'autres pièces. Une étude comparative

spécifique aux griffes pourrait être réalisée au sein d'une recherche plus approfondie.

« Le terme griffe existe depuis le XVIII^e siècle et indique la marque du fabricant, avant d'apparaître sur le vêtement. Les éléments conservés qui précèdent les années 1860 sont rares. Ils concernent plus fréquemment les chapeaux, où la griffe se manifeste sous la forme d'un tampon appliquée sur la soie du fond. Vers les années 1880 – 1900, la griffe trouve sa véritable place : pour les manteaux, les vestes et les collets, elle se situe dans le dos à la bordure du col ; pour les robes, sur le cordon de taille. Les jupes sont rarement marquées sauf « lorsque l'on a utilisé ce cordon, en sergé de soie ou de coton, comme gros-grain de montage. »¹

¹ Femmes de fin de siècle, 1885 – 1895, catalogue d'exposition, février à mai 1990, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris ; p.185

¹ Femmes de fin de siècle, 1885 – 1895, catalogue d'exposition, février à mai 1990, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris ; p.185



1 - Griffe du haut de robe. Collection M.V.M.
 2- Griffe haut de robe marseillais.
 N° inventaire: 0602, 988.14.1
 Collection M.V.M
 3 Griffe parisienne *Au bon marché*
 Femmes fin de siècle 1885 – 1895, catalogue
 d'exposition, Musée de la Mode et du
 Costume, Palais Galliera, Paris, février – mai
 1990

Un exemple concret : le haut de robe griffé

Le haut de robe porte une griffe marseillaise, signée « Mme Guyonnet 50 rue St Suffren Marseille ». Outre son étude matérielle (cf chapitre 1), une autre enquête a été entreprise pour tenter de connaître davantage le contexte de création de l'objet et notamment sa créatrice.

Des recherches sur la famille GUYONNET, sur la rue, et sur le commerce ou la couturière travaillaient ont été réalisées auprès des Archives Municipales de Marseille avec l'aide précieuse d'un historien.¹

Cette enquête a conduit à apprendre que le patronyme Guyonnet était rare à Marseille. Il n'y a eu qu'un seul mariage sous l'Ancien régime (11.11.1784, St-Martin) : Jean Charles Groud avec Catherine Madeleine Guyonnet, originaire de Paris.

Au XIXe siècle, un seul mariage a eu lieu également (04.06.1836) : Pierre Guyonnet, propriétaire, originaire de Gigny sur Saône (71), avec Louise Adrienne Lucie Blazin.

Néanmoins, à la fin du XIXe, on trouve au moins 3 naissances d'enfants de René Pierre Guyonnet, menuisier, et de Marie Philomène Ruelle (leur mariage n'a pas eu lieu à Marseille):

- Anna Louise, le 14.01.1865
- Marcel, le 5.11.1866
- Marie Antoinette Philomène, le 19.09.1868
- Marius, le 25.07.1870

Toutes ces naissances ont eu lieu au 46, Montée de Lodi à Marseille.

La personne recherchée a par conséquent pu être soit l'une des deux filles ci-dessus, soit l'épouse de l'un des deux fils ci-dessus. Cette hypothèse est d'autant plus possible que Marie

Philomène Ruelle était "giletère" de son état en 1865.

La consultation des rescencements du numéro 50 de la rue Saint Suffren a conduit à découvrir que ce logement été bien occupé à partir de 1906, mais par un des fils Guyonnet².

Guyonnet Marius, menuisier et comme indiqué ci dessus fils de René Pierre Guyonnet, lui aussi menuisier.

Son épouse, née STELLINO Clotilde Louise est la fille de Joseph, fabricant. Elle est aussi née à Marseille, le 21.03.1875 (décl. du 22, reg. 2, acte 934). Cette femme est donc bien la couturière recherchée.

Ils se sont mariés à Marseille, le 11.02.1896 (reg. 2, acte 178).

Cette enquête minutieuse recontextualise davantage l'objet mais amène également à une question : si le numéro 50 a été habité à partir de l'année 1906, il faut donc reconsidérer la date de création du haut de robe. La datation, 1900 - 1901, transmise par le Musée du Vieux Marseille semble alors erronée.

Ce point est à approfondir car il remet en question la suite de l'étude et plus particulièrement l'éventuelle reconstitution du bas de robe : en quelques années le corps et la silhouette féminine ont évolué et changé. Par conséquent il paraît primordial d'approfondir ce sujet afin de retrouver l'allure historique des années 1905 - 1910 et de la retranscrire au mieux.³

Les indicateurs marseillais⁴ ont permis de localiser la rue St Suffren dans le quartier de la préfecture, située perpendiculairement de la rue

² Les cotes d'archives (Archives Municipales de Marseille) : Recensement 1906 : 2 F 243 (bureau 6)

Acte de naissance de Guyonnet Marius (1870) : 1 E 1285

Acte de naissance de Stellino Clotilde Louise (1875) : 1 E 1414

Actes de mariages Guyonnet / Stellino (1896) : 1 E 2071

³ Ce point sera traité dans la partie suivante, 150

⁴ Les indicateurs marseillais sont des annuaires annuels qui recensent les rues, les coordonnées, les adresses, et les plans de la ville. Les archives municipales possèdent ceux du XIXe et du XXe siècle.

¹ Mr Georges Reynaud, historien spécialiste de la ville de Marseille

de Rome, donc relativement près du centre ville.
(voir plans p. 122 et 124)

Au 50 rue St Suffren se trouvait une mercerie. Les merciers constituaient une des seules corporations de revendeurs non spécialisés dans un produit déterminé. Ils pouvaient commercialiser un très grand nombre d'objets (gants, mitaines, rubans, lacets, ceintures, poudre, parfum, savon, bijoux, fleurs, plumages, etc), à la condition de ne pas participer à leur fabrication. Mais, afin d'élargir et de satisfaire leur clientèle, des ateliers de couture étaient très souvent présents au fond du magasin. Le vêtement pouvait alors être confectionné sur place, une fois les accessoires choisis par l'acheteuse. Compte tenu des recherches, cette hypothèse paraît vraisemblable pour la couturière, Mme Guyonnet.¹

Si cette enquête nous a permis dans un premier temps de dévoiler une partie de l'aspect sociétal marseillais du début du XXe siècle et d'en définir le contexte de consommation et de création, la partie suivante aborde une réflexion sur l'évolution de la mode puis sur l'objet même, sur sa matérialité, sa silhouette, son style, et son utilisation initiale.

¹ Informations communiquées par Mme Marie-José Beaumelle, ancienne conservatrice du musée du Vieux Marseille et experte en tissus anciens.

AU BON MARCHÉ

Maison A. Bonmarché

PARIS

Affaires Exceptionnelles

TOILE OTTOMAN , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 3.90	LINON DE SOIE , sans dessin Larg. 0.75 Le mètre 1.50
TOILE MOURMEL , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 1.90	BENGALINE de soie Larg. 0.75 Le mètre 1.15
TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 1.75	SERRE ABBAYE , sans dessin Larg. 0.75 Le mètre 0.95
TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 2.35	TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 0.75 Le mètre 0.75
LATIN PÉRIEUX , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 2.60	TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 0.75 Le mètre 0.45
TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 0.50	TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 0.75 Le mètre 1.95
TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 0.65	TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 0.75 Le mètre 2.45
TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 1.25	TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 0.75 Le mètre 0.95
TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 1.20 Le mètre 0.65	TOILE PÉRIEUX , sans dessin Larg. 0.75 Le mètre 1.45

AUSTRIA, dentelle soie et coton, en noir et couleur, larg. 1.20, le mètre

OUVRAGES DE DAMES



Laine pour Euvres de Bienfaisance, qualité supérieure, en 6 fils, pour tricot et crochet, nuances unies et beige.
La pelote de 300 gr. **3.50**



Carrés toile ancienne blanche, jour fantaisie, dessinés pour broderie anglaise.
0=08x0=08. Les six. **0.80**
0=10x0=10. — **0.85**
0=12x0=12. — **0.90**
0=15x0=15. — **1.20**
0=20x0=20. — **1.75**



N° 17501. **Collerette** dessinée pour broderie anglaise et feston en baliste blanche. **1.25**

PASSEMENTERIE

N° 20976. **Pattes passementerie** en ganse fantaisie et sourfaux, soie artificielle noire.
La patte. Larg. 0=10. **0.35**
Larg. 0=13. **0.45**



N° 20978. **Motifs** passementerie, pour vêtements, en souache soie artificielle et chenille soie noire.
Haute Nouveauté.
Haut. 0=32. **4.25**
Le motif. **4.25**



N° 20977. **Pattes passementerie**, ganse soie et roulotte satin noir, très belle qualité.
La patte. Larg. 0=09. **0.80**
Larg. 0=12. **1.25**
Larg. 0=13. **1.45**



N° 20979. **Glands** passementerie, pour vêtements, cordonnet soie noire et ganse nouve.
Très belle qualité.
Haut. 0=25. **3.25**
Le gland. **3.25**

Cravates

avec queues en plumes marabout, très belle qualité. Se font en marron naturel ou noir. Larg. 0=20.
Long. 2= **29.** 2=50 **39.**
Larg. 0=35. Haut. avec les queues 0=50 **25.**

MANCHON

assorti, mêmes nuances. **25.**

Haute Nouveauté. **Galon** broché, soie artificielle noire, très belle qualité, article très brillant.
Larg. 0=03 0=04 0=06 0=08 0=10 0=11 0=18
Le mètre. **0.45 0.75 0.95 1.35 1.90 2.25 3.75**

GRAND CHOIX DE TRESSSES ET GALONS FANTAISIE HAUTE NOUVEAUTÉ pour Garnitures de Robes et Vêtements.

RUCHES, ÉCHARPES, VOILETTES, MOUSSELINE DE SOIE, DENTELLE

Volant tissu fantaisie, orné biais velours. Le volant 2= x 0=45. **9.75** | **Tulle** Haute Nouveauté, pour voilages, nuances, Larg. 0=70. Jolie disposition. Le mètre.

MERCIERIE

N° 21464. **Épingles** pour chapeaux, fantaisie métal, argent, avec simula bleu et blanc, rouge et blanc, vert blanc, améthyste blanc.
La garniture de 2 épingles. **1.85**

Boutons de nacre, pour lingerie, cartes de 12 douces assorties de 8 à 12, bonne qualité, forme encobée, ou boutons de 2 et 3 trous.
La carte. **1.85**
La douz. d'une seule longueur. **7.50**

Support de col invisible, convert soie noire ou blanche.
Haut. 0=05, 0=06, 0=07, 0=08
La douz. d'une seule longueur. **7.50**

Épingles pour la faciles ou suitt.
La boîte de 12 douces

DESSOUS DE BRAS parfumés, soie brochée double, nuances, gomme super, côtes égales.
Les 6 paires. **3.25**

TRICOTINE super, noire. Larg. 1=20

Différentes pages du catalogue de mercerie Au bon marché, 1909
Bibliothèque Forney, Paris

AGRAFES

Agrafes autres, pour robes.
 La boîte de 100 gr. 20
 La boîte de 200 gr. 30
 La boîte de 300 gr. 40
 La boîte de 400 gr. 75
 La boîte de 500 gr. 2.75

Agrafes expresso pour vêtements de
 l'INALTERABLE. Agrafe assortie
 de boutons pas. 30
 La boîte de 4 douzaines. 30

Agrafes pour vêtements de tricotés, pour L. & T.
 La boîte de 100 grammes, avec les perles
 d'un seul modèle. 50

Agrafes à ressort, fabrication
 spécialement pour le BON MARCHÉ.
 N° 1, 2, 3, 4.
 Blancs. La carte de 2 douzaines. 20
 Noirs. La carte de 2 douzaines. 20

Agrafes mutual à ressort, assorties
 N° 1, 2, 3, 4.
 La carte de 2 douzaines. 20
 La boîte de 12 douzaines. 1.10

Agrafes de Long noirs ou blancs.
 N° 1, 2, 3, 4.
 La carte de 2 douz. 30
 La boîte de 12 douz. 1.60
 La boîte de 18 douz. 1.90
 La boîte de 24 douz. 2.25

Agrafes à ressort, argent, ornées, se
 à ajuster pas ou la robe.
 La carte de 12 douzaines et 12 perles.
 N° 1, 2, 3, 4.
 1.45 1.45 1.65 1.65

Agrafes métalliques
 à ressort,
 du BON MARCHÉ, noirs ou blancs.
 N° 1, 2, 3, 4.
 20 20 25 25

Agrafes spécialisées à
 ressort pour
 vêtements, noirs ou blancs.
 N° 1, 2, 3, 4.
 La carte de 2 douz. 20
 La boîte de 12 douz. 1.60
 La boîte de 18 douz. 1.90
 La boîte de 24 douz. 2.25

Agrafes Camifs
 noirs ou blancs. 60

Brides Camifs
 noirs ou blancs. 60

Brides spéciales
 pour vêtements, noirs
 ou blancs. 20

Boutons pression
 à ressort,
 blancs ou noirs.
 La carte de 2 douz. 25
 La boîte de 12 douz. 2.75

Boutons pression
 à ressort,
 blancs ou noirs.
 La carte de 2 douz. 25
 La boîte de 12 douz. 2.75

Boutons pression
 à ressort, blancs ou noirs.
 La carte de 2 douz. 25
 La boîte de 12 douz. 2.75

Boutons pression
 à ressort, blancs ou noirs.
 La carte de 2 douz. 25
 La boîte de 12 douz. 2.75

Ruban pour boutons
 pression, blanc ou
 noir, en soie.
 Le mètre. 75
 Sur ruban court, pour boutons noirs ou blancs,
 groupés sur les côtés. Le mètre. 65

Le Zigzag
 blanc ou noir.
 La carte de 2 douz. 60
 La boîte de 12 douz. 1.60
 La boîte de 18 douz. 1.90
 La boîte de 24 douz. 2.25

Agrafes à ressort, ornées,
 se à ajuster pas ou la robe.
 La carte de 12 douzaines et 12 perles.
 N° 1, 2, 3, 4.
 1.45 1.45 1.65 1.65

Œillets sur ruban de soie noir ou
 blanc. Qualité extra.
 La carte de 12 douz. 35
 La boîte de 12 douz. 25

Lesteur blanc ou noir.
 La carte de 2 douzaines. 25
 La boîte de 12 douzaines. 1.45

Agrafes à ressort et à ressort,
 noirs ou blancs.
 La carte de 2 douzaines. 25
 La boîte de 12 douzaines. 1.45

Agrafes
 à bords recourbés,
 pour robes et vêtements.

Agrafes
 à bords recourbés,
 pour robes et vêtements.

PAILLETTES — PERLES — CABOCHONS

CABOCHONS unis, nuance corail ou imitation
 turquoise. La boîte de 100 pierres.
 N° 1 2 2 2 3 3
 > 45 > 50 > 55 > 65 1.05 1.60

CABOCHONS cre, imitation perles fines, qualité
 extra. La boîte de 50 cabochons.
 Grosseurs. 4 et 5 mill. 6 et 7 mill. 8 mill. 10 mill.
 Unis 75 95 1.05 1.45
 Baroqués. 1.45 1.60 1.75 2.25

CABOCHONS à facettes, toutes couleurs.
 La boîte de 100 pierres.
 N° 2 3
 > 75 > 85

CABOCHONS à facettes, imitation acier.
 La boîte de 100 pierres.
 N° 1 2 2 3
 1.15 1.25 1.35 1.65

PERLES métal acier taillé.
 Du numéro 2 au 6 > 25 | Du 7 au 10 > 35
 Les 1200 perles environ.

PERLES métal doré ou argenté.
 N° 2 au 4 5 6 7 8 9 10
 > 30 > 35 > 40 > 45 > 55 > 65 > 75
 Les 1200 perles environ.

PERLES noires, jais taillé extra, pour colliers.
 Le rang de 1 mètre 1.25 et > 95

PERLES couleurs taillées, pour colliers, toutes nuances,
 imitant les pierres fines.
 4 millimètres 75 | 7 millimètres 95

CABOCHONS jais taillé, très belle qualité.
 La boîte de 100 cabochons.
 N° 1 2 2 2 3 3 4 4
 > 35 > 40 > 50 > 55 > 60 > 70 > 75

OLIVETTES couleur
 taillées et montées sur gr.
 La boîte de 50 pierres.
 1.35

NAVETTES couleur corail et turquoise, imitation
 La boîte de 100 pierres.
 N° 3 4 5
 > 65 > 85 1.05

PERLES rocaïlle, couleurs unies.
 (3.500 perles environ)
 — irisées, taillées, mélangées.
 (3.500 perles environ)
 — rocaïlle or.

PERLES jais taillé, très belle qualité. 1200 environ.
PAILLETTES noires, qualité extra, très brillantes.
 La boîte de 1.000 environ.

PAILLETTES noires, qualité extra, très brillantes.
 La boîte de 1.000 environ.

PAILLETTES gelatine, imitation sucre.
 La boîte de 1.000 environ.

PAILLETTES gelatine, imitation sucre.
 La boîte de 1.000 environ.

PAILLETTES gelatine, imitation sucre.
 La boîte de 1.000 environ.

Instruments de modelage et toilettes féminines

Un vêtement sur mesure et à la mode

Au XIX et au XXe siècle, la parure féminine connaît de nombreux bouleversements et des tendances stylistiques mouvantes. C'est à un rythme accéléré que les modes se succèdent. Pourtant, une constante s'impose jusqu'à la veille de la première guerre mondiale: le corset et la superposition des jupons, qui permettent de modeler une silhouette idéale. Ils sont les fondements du costume féminin.

Les modèles de corset et leurs usages se développent au même titre que les vêtements : corsets de tous les jours, corsets du matin (assez souples), corsets de nuits (sans baleines), corsets de bals (plus ajustés), corsets nuptiaux, corsets de grossesse et de maternité ou encore de voyage et de sport. À chaque usage, des matériaux différents sont proposés : satin pour les noces ou le bal, coton ou coutil* pour le quotidien, rubans ou résille pour l'été ou le sport. En fanons de baleine¹, en acier, busc droit*, en cuillère, long ou court, le corset constitue le symbole de l'élégance, il évolue en fonction des dernières modes, mais représente également un carcan physique, social et moral. Il maintient le port et la finesse de la taille et donne un volume idéal qui contraste, selon les époques, avec la silhouette naturelle.

Après la guerre de 1870, la fabrication du corset est industrialisée. Les armatures en fanons de baleines sont remplacées par des lames d'acier, plus souples, plus résistantes et moins chères.

¹ Les premières armatures de maintien du corps étaient constituées de véritables fanons de baleine. Par la suite, elles ont été remplacées par le métal, mais le terme « baleine » a été conservé.

Dessous, dessus, et silhouettes au travers des évolutions de la mode

Durant les quarante-cinq ans qui symbolisent la Belle Époque¹, et qui s'étendent de 1868 à l'année 1914, la mode féminine met tout d'abord l'accent sur le corset qui affine la taille et lui donne une forme en S très prononcée. Cette ligne correspond aux canons de la beauté de l'époque. Le corset devient par ailleurs plus long, à busc et à armatures rigides.

« Le dispositif conduit à une image précise du corps, imposant une cambrure plus accusée que jamais [...] la fluidité de la taille s'infléchit en S pour mieux indiquer la féminité. [...] La référence à la lettre S est d'ailleurs banalisée dans les figures et dessins du temps comme ceux de Meunier en 1903 : « Dessus et Dessous ou la formule géométrique de la femme à la mode. S comme Sylphe »²

Insensiblement, à partir de 1900, la silhouette s'assouplit et s'allège. La ligne du corps, plus naturelle et obtenue par un corset d'une coupe nouvelle, est verticale devant et plus cintrée à l'arrière. Néanmoins la ligne de poitrine n'en est plus une car le corset tombe au niveau du foie.

À l'image de ces évolutions industrielles et stylistiques, le haut de robe possède deux baleines métalliques, maintenant la planitude et la verticalité du ventre et du dos. Compte tenu de ces éléments et des découpes « de côté » du haut qui cintrent davantage la taille, on peut imaginer un corset resserrant la taille,

remontant une poitrine généreuse aux formes arrondies, offrant une silhouette légèrement cambrée, aux hanches plus étroites, donc moins marquées.

L'élégance se construit couche par couche. L'habillement féminin mondain, comme le vêtement local marseillais*, se distingue par la superposition des pièces de lingerie, mais les matériaux employés sont plus nobles et plus raffinés.

La chemise est le premier élément qui habille la peau avant d'être à son tour recouverte par un corset à baleine. Plusieurs corsets marseillais conservés au Musée du Vieux Marseille sont en satin, minutieusement travaillés et lacés dans le dos, afin de moduler la tension. L'ensemble porte un cache corset, la culotte ou le pantalon zouave* froncée au dessus du genou puis les jupons. Le jupon a deux aspects : le jupon de dessous, assez courts, en laine ou en matelassé pour l'hiver, en bazin* ou en percale* pour l'été.

Celui de dessus qui peut être découvert lorsque la jupe est relevée est en mohair* ou en soie et souligne l'élégance d'une toilette.

Vers 1900 sont introduites les combinaisons chemises - pantalons, jupons - pantalons ou jupons - caches corsets. Elles évitent les épaisseurs sous les jupes et moulent davantage les hanches.

S'habiller et se déshabiller nécessite alors l'aide d'une femme de chambre³ qui aide également à enfiler les souliers car la superposition des pièces limite la gestuelle et les activités physiques de la propriétaire.

¹ La fin du XIXe siècle connaît également la naissance de la Haute Couture avec Charles Frederick Worth. Triomphante, celle-ci fournit vingt exposants lors de l'exposition internationale de 1900, à Paris.

² VIGARELLO, G., *Histoire de la beauté – Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours* – édition du Seuil, 2004 ; p. 161 & 162

³ Mirbeau, O., *Le journal d'une femme de chambre*, édition Charpentier - Fasquelle, 1900 – rééd. Du Bouché, 2003. L'histoire d'une domestique parisienne engagée dans une maison bourgeoise provinciale à la fin du XIXe siècle. À travers l'expérience et l'évolution de Célestine au sein d'une élégante demeure, l'auteur dresse le portrait d'une France pessimiste et présente une véritable critique sociale. Détails relevant de la mode parisienne, des pièces de lingerie, et des confections de vêtements chez les couturières ; p. 52 à 69

Il est probable que la femme ayant porté le haut de robe avait besoin d'une seconde personne pour agraffer le vêtement dont le système de fermeture double, est dans le dos.

En quelques années, le corsage traduit les évolutions du corset qui s'allonge. Extrêmement ajusté en 1900, le corsage l'est beaucoup moins en 1905. Il est davantage serré à la taille avec l'adjonction d'une ceinture corselet intérieure.

L'année 1906 et ses bouleversements stylistiques¹ annoncent un profond changement dans l'allure féminine. La taille s'estompe peu à peu en remontant vers la poitrine.



Par ailleurs, les robes du jour sont influencées par le costume masculin. Après le triomphe de la mode dite 1900, que l'on retrouve également dans le costume local marseillais, avec le corsage montant, les manches à gigot, et les jupes de villes coupées à panneaux donnant une silhouette en corolle, le début du XXe siècle est marqué par le costume tailleur. Confectionné dans le drap pour l'hiver et dans la toile pour l'été, il se porte avec des superpositions de vestes sur les gilets ou sur les cols châle. Le costume tailleur simplifie la mode du jour et marque de moins en moins la taille.

Dès l'année 1907, les couturiers parisiens réinterprètent la mode du premier Empire². Le corset ne marque plus la taille et donne

¹ Voir documentations supplémentaires, concernant l'évolution de la mode, en particulier avec le couturier français Paul Poiret et la libération du corps.

² Le Premier Empire (1800 - 1820 environ) est à la recherche de la simplicité, par opposition à l'Ancien Régime et pour imiter la mode antique. Il se débarrasse des corsets et des paniers, le vêtement n'est plus là pour mouler le corps mais pour le draper.

une silhouette filiforme. Le corps se redresse et le corset s'allonge. La taille beaucoup moins soulignée n'est plus marquée à son emplacement naturel, mais est évoquée par une découpe ou une ceinture placée sous les seins. Les robes tombent droite, comme des tuniques avec une taille haute.



Le couturier Paul Poiret est à l'origine de cette nouvelle tendance. Affirmant sa volonté de supprimer le corset il cherche une fluidité du vêtement qui libérerait la gestuelle de toute entrave. Pourtant le noyau de l'élite mondaine va continuer pendant quelques années de porter le corset, encore très valorisé dans les journaux de mode.

Vers les années 1910, la silhouette tend vers plus de naturel, de souplesse et de confort. Les jupes tailleurs s'imposent comme les vêtements de jours et montent très haut. Elles sont portées avec des blouses à grands cols, plus larges et s'ouvrant sur de longues jaquettes³.

À l'image des silhouettes mouvantes et des diverses toilettes, les costumes provinciaux bourgeois, réalisés à partir de patrons de catalogues de ventes, présentent des caractéristiques similaires. Les photographies ci contre présentent des toilettes de jour marseillaises des années 1910. Différentes du haut de robe du soir, elles permettent néanmoins de visualiser l'ensemble d'une tenue ainsi que la silhouette de cette période.

« Aussi est-il difficile de différencier certaines robes des « costumes », toilettes proposées dans les catalogues de vente par correspondance. »³

³ La Parisienne à la Belle Epoque, dossier de presse, exposition de mars à juillet 1997, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris ; p. 5



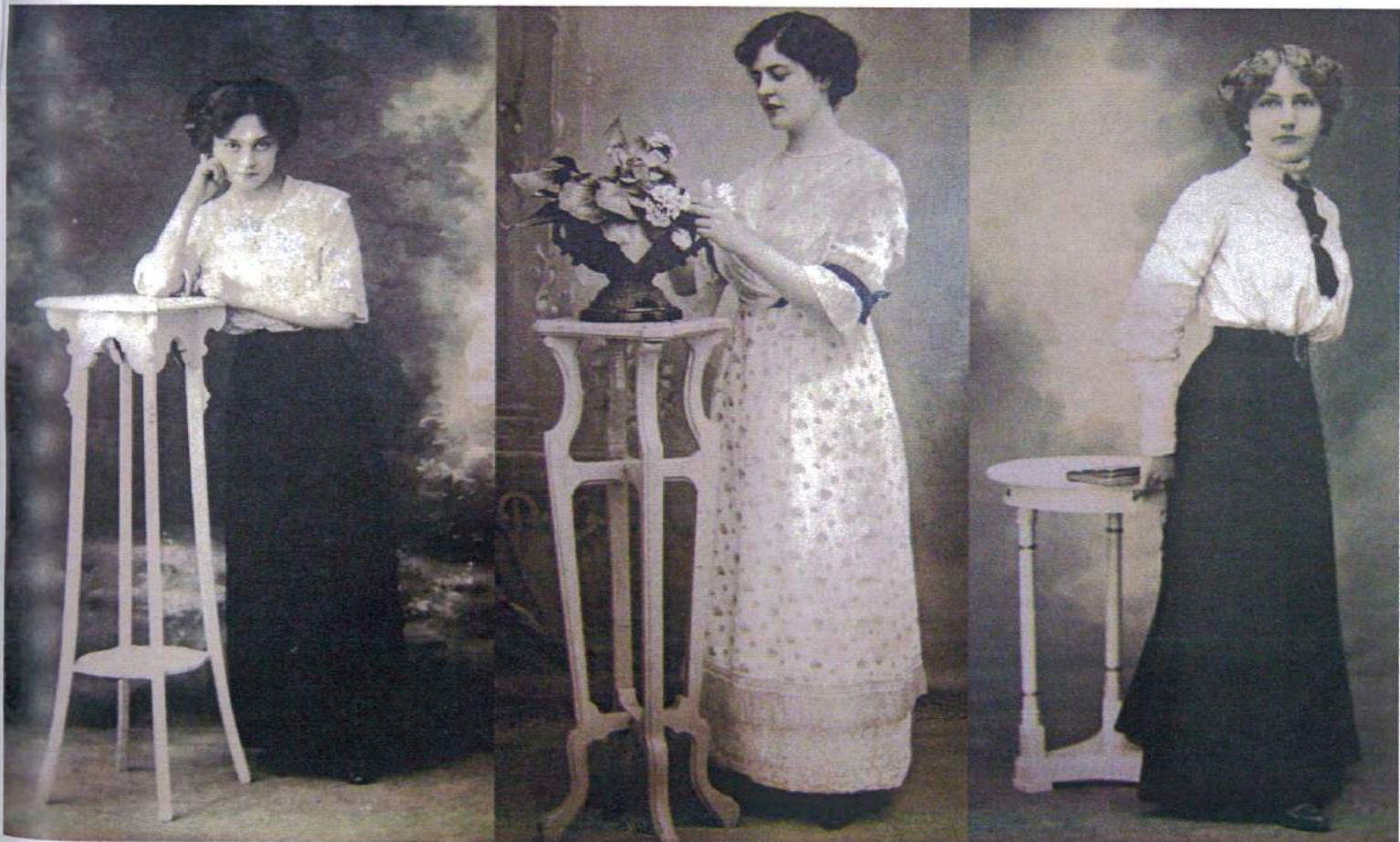
1 - Affiche d'Alfred Choubrac, vers 1900, silhouette en S.

Catalogue d'exposition, 25 ans de lingerie.

La dentelle sans dessus/dessous, 1998

2 - Catalogue de vente Au bon marché, Paris, 1910

Catalogue général des nouveautés d'été.



Collections de photographies sur support cartes postales, 143 FI 1 - 289
 Portraits de studio de femmes seules, archives municipales de Marseille
 1 - novembre 1909
 2 - 1910
 3 - mars 1911

Découpes Kimono

Parallèlement à ces modes et à ces silhouettes évolutives, le début du XXe siècle est marqué pour un intérêt vers le Japon, qui a ouvert ses portes à l'Occident à la fin du XIXe siècle. L'orientalisme et le japonisme ont tous les deux un impact sur l'art et la littérature. La mode du kimono envahit alors l'Europe.

« La forme plate et l'ouverture du kimono annoncent en fait le nouveau rapport qui va s'instaurer entre le corps et le vêtement. »¹

Par ailleurs, ce vif intérêt pour cette coupe ample qui combine « fonctionnalité et ambition esthétique » répond aux bouleversements qu'annonce le couturier Paul Poiret en 1906 avec l'abandon de la silhouette en S, des formes artificielles et excessives du XIXe siècle puis du corset. La « coupe Kimono » participe à un nouveau style qui tend à mettre en valeur la beauté naturelle du corps, « les manches ne faisant qu'un avec le corps »². Elle amène également la mode des manches courtes et l'interruption des cols hauts dont l'aspect stricte n'est pas compatible avec une silhouette fluide.

L'état fragmentaire ne permet pas une lecture complète et stylistique de l'ensemble de ce vêtement. C'est pourquoi, afin de le saisir dans son intégralité et d'être directement plongé au sein des sources principales d'inspiration, une recherche a été nécessaire au musée de la Mode Galliera, à Paris³. Plusieurs pièces de grands couturiers parisiens y sont conservées, et certaines sont étroitement ressemblantes au haut de robe marseillais.

Après avoir effectué des comparaisons avec des toilettes parisiennes mais également

londoniennes⁴, au travers des matières, des matériaux, des couleurs et particulièrement de la coupe « à la kimono », qui reflète une période spécifique dans la mode, il a pu être établi que la pièce datait de l'année 1910 environ. Toutefois, il faut tenir compte que malgré les diffusions régulières des dernières modes par les journaux, et des achats et des confections quasi instantanés des provinciales, celles-ci gardent tout de même un certain retard par rapport à Paris qui renouvelle la mode très rapidement.

La silhouette que dessine le corsage marseillais donne l'illusion d'une robe à taille haute, ornée d'une ceinture en velours remontant la poitrine. L'ensemble est sculpté dans des étoffes vaporeuses, aux lignes arrondies, et l'on s'imagine très bien une silhouette droite, aux hanches légèrement marquées par la ceinture et le corset du soir.

Cette interprétation a été confirmée par la découverte de plusieurs tenues complètes au Musée de la Mode Galliera, à Paris, et à l'aide de photographies de femmes portant les robes de jour et de soir.

Il semble alors que la datation de la confection du vêtement émise par le Musée du Vieux Marseille, l'année 1900, soit réellement erronée. Cela est confirmé par le recensement de 1906. N'ayant aucune information sur le mode d'acquisition du corsage, il est possible que le musée ait fourni une date approximative de la confection de la pièce.

Cette étude comparative confirme l'influence stylistique de la capitale en province. Le corsage marseillais apparaît alors comme la copie des modes parisiennes.

Ce type de robe corseté et découpé à la mode « kimono », se situe à la toute fin d'une époque encore codifiée et dictée par des mœurs et juste avant la libération du corps de la femme. Il répond donc à plusieurs styles, et à une mode en pleine mutation.

¹ *Fashion, Une histoire de la mode du XVIIIe au XXe siècle, volume II : XXe siècle*, 2002 ; p. 326

² BOUCHER, F., *Histoire du Costume en Occident*, 2008 ; p. 391

³ Visite au sein des réserves du Musée de la Mode et du Costume de Paris, accompagnée de la régisseuse, Corinne Dom, décembre 2010

⁴ Les modes de la capitale du Royaume Uni, proches des parisiennes, influencent aussi fortement sur les provinces.



1 - Haut de robe, Collection M.V.M

2 - Haut de robe du soir, 1913. Robe deux pièces, celours de soie « cerise » et tulle de soie écri brodé.

Créateur : DOEUILLET Frédéric. Londres. N° inv. : 67.70.6

3 - Haut de robe, « ensemble habillé », 1913. Robe deux pièces, taffetas de soie écri et tullede soie écri.

Créateur : LANVIN Jeanne. Paris. N° inv. : 70.29.11

4 - Haut de robe de cérémonie, 1914. Robe deux pièces, satin de soie noir, mousseline de soie noire et dentelle écrie. Créateur : WORTH C.F Londres. N° inv. : 1966.54.1

Les enchevêtrements de cette toilette ainsi que les matériaux employés ressemblent à ceux du haut de robe.

5 - Haut de robe de dîner, 1911. Robe deux pièces, velours de soie jaune, tulle de soie écri brodé. Créateur : Callot Soeurs. Paris. N° inv. : 61.57.1

Vêtements du soir

La complexité de la mise en oeuvre du haut de robe, les matières et les matériaux employés ainsi que la parure brodée laissent penser qu'il appartenait à une propriétaire aisée. Les matières fines, les broderies-bijoux, et les enchevêtrements de couleurs sombres et scintillantes tendent à croire que le vêtement appartenait aux toilettes du soir.

Le besoin de s'habiller durant ce moment de la journée, inclut entre la fin de l'après-midi et l'aube, engendre comme pour les toilettes de jour, diverses réponses vestimentaires selon les lieux, les activités, les codes, les idéologies et les milieux sociaux que côtoie la société.

« Les modèles du soir présentent deux tendances que l'on peut schématiquement qualifier *d'avant* et *d'après* Poiret [...] les formes, les motifs se stylisent avec le temps. »¹

« Lorsque viennent les premiers jours d'août, toutes les Parisiennes élégantes, tous les Parisiens mondains, le Tout-Paris des réceptions, des bals, des five o'clock, des solennités sportives se retrouvent sur les planches, c'est à l'heure du bain que les potins s'échangent, comme le soir s'ébauchent les flirts aux valse du casino. [...]

Five o'clock et garden parties ! On revient des courses pour aller prendre une tasse de thé ou boire une citronnade ! Le soleil faiblit, les terrasses des casinos se vident, les villas s'éclairent doucement dans la nuit devenue compacte. On a juste le temps de s'habiller pour aller dîner ; réceptions, bals et concerts. [...]

Un murmure très vague monte, imprécis, c'est la voix de toute cette côte normande où tout chante, joue, rit, s'amuse, cette côté que la grande semaine a brusquement tirée de son repos et de son calme. »¹

¹ *FEMINA*, août 1905, revue de mode, Centre de documentation, Musée de la Mode Galliera, Paris, p. 383

¹ *Robes du Soir*, dossier de presse, exposition de juin à octobre 1990, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris ; p. 3

La Belle époque offre l'image d'une France puissante, coloniale et culturelle. À Paris, comme à Marseille, les théâtres, les opéras, les cabarets et les restaurants chics sont les points forts de la vie nocturne. Le rythme régulier des pratiques mondaines se déroule autour des dîners - bridge, des soirées de distractions, des petits et les grands dîners qui s'alternent avec les bals publics et privés.

La période 1900, dite classique peut être représentée par la robe en satin Duchesse noir et blanc du couturier Charles Frederick Worth, ou par la robe du soir en dentelle de soie noire brodée, de Jacques Doucet. Dans les années 1910, de nouvelles couleurs apparaissent : velours de soie jaune des Sœurs Callot, ou mousseline verte de Paul Poiret ; les découpes sont plus géométriques et simplifiées. L'ampleur des robes s'efface, leur traîne disparaît, frôlant d'abord le sol puis seulement les chaussures et se resserrant davantage autour des jambes.

Les toilettes du soir sont généralement codifiées. Certains indices peuvent aider à préciser l'identification de leurs propriétaires.

« Pour qu'une demoiselle ait « les goûts simples », il faut qu'elle ait horreur des cachemires et riches fourrures, et le plus profond dédain pour les bijoux de prix et les diamants... Jusqu'à ce qu'elle ait trouvé un bon mari [...] ces accessoires ne sont disponibles qu'au travers d'un mariage [...] Une personne âgée coiffée en cheveux, ornée de colliers, bracelets, etc, ayant une robe décolletée à manches courtes, blesse autant la bienséance que son intérêt et sa dignité. »¹

Les jeunes femmes portent généralement des couleurs claires, telles que le rose, le champagne, ou le blanc cassé. Leurs

vêtements sont ouvragés avec des soies brochées de motifs floraux, très souvent fabriqués à Lyon. Les couleurs sombres sont réservées aux femmes plus âgées.

« Si l'on reste chez soi ou si l'on participe à un dîner de moyenne importance, elle sera sérieuse, à moitié décolletée et en demi-teintes, en compromis entre la robe de ville et celle de soirée (mais toujours suffisamment habillée afin de pouvoir la garder au salon au sortir de la table). »²

Pour les cérémonies ou les dîners intimes, les robes ont des manches courtes, ou trois quarts, et des petits décolletés, auxquels les femmes âgées renoncent plus facilement. Les grands décolletés et les larges bretelles sont essentiellement destinés aux sorties en public, comme les bals, le théâtre, ou les grands dîners.

Par ailleurs, les corsets de bals ou de moments de représentations, réclament un laçage ou des coutures plus serrés et ajustés que ceux du jour, afin d'obtenir un corsage cintré. La pièce d'étude témoigne par ailleurs de ce travail d'ajustement malgré l'absence d'un corset.

En prenant compte de ces éléments, le portrait de la propriétaire et l'usage du vêtement se dessinent un peu plus : une femme aisée, certainement d'âge mûr, recevant probablement des invités pour un dîner ou assistant à une soirée intime. Le col écru du haut de robe se mêle à un jeu de transparence avec le buste, laissant découvrir un décolleté généreux. Malgré tout, le tulle qui constitue le col est finement brodé et l'encolure est pourvue d'un élément de passementerie. Ils permettent de distinguer subtilement la présence de cette partie du vêtement codifiée, qui n'est pas négligeable.

¹ PERROT P., *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, éditions Fayard, 1981, p.186

² PERROT P., *op. cit.* p.179



1 - DOUCET, J. Robe du soir. Griffe : Doucet, 21, rue de la paix, Paris, vers 1903 - Dentelle noire en fils de soie brodée perles et de velours, manches en mousseline de soie incrustées de dentelle, silhouette en S.

N° inv. : AC 9465 97-21-3

2 - WORTH, C.F. Robe du soir griffée, vers 1900 - Mousseline de soie et velors vert pâle, silhouette en S.

N° inv. : AC 3885 81-25-I

FUKAI Akiko (et Al.) - Fashion - *Une histoire de la mode du XVIIIe au XXe siècle en 2 volumes, 1997.*

Tome 1, XVIIIe et XIXe siècle : p. 306 / Tome 2, XXe siècle : p. 332

3 - Poiret, P. Robe du soir. Griffe: Paul Poiret, 1910 - 1911 Satin de soie beige avec dessus de robe en tulle de soie brodé. Taille haute, coupe droite.

N° inv. : AC 23 79-20

4 - Callot Soeurs. Griffe: Callot Soeurs marque mode déposés, Paris. Charmeuse de soie, mousseline de soie et dentelles noires, ornement en jais artificiel.

N° inv. : AC 10339 2000-25-I

FUKAI Akiko (et Al.) - Fashion - *Une histoire de la mode du XVIIIe au XXe siècle en 2 volumes, 1997.* Tome 2, XXe siècle

: p. 340 et 364



Indispensables accessoires

Lorsque l'on parle de toilettes élégantes, il ne faut pas omettre les hauts volumes des coiffures et les accessoires qui les accompagnent inévitablement. Ces derniers évoluent au gré du style de la tenue portée et donnent à la mode son caractère particulier. Par leur nombre et leur diversité, les accessoires occupent une place importante dans la parure d'habillement.

Le vêtement marseillais, dont la jupe est inexistante de la collection, est également démunie de ses accessoires. Il est toutefois possible de dresser le bagage/ l'habillement complet d'une femme bourgeoise, grâce aux collections d'accessoires parisiennes et marseillaises, conservées dans les musées.

L'accessoire indispensable depuis le temps des robes à crinolines est l'ombrelle. Mais celle-ci n'accompagnant pas les robes du soir, la tenue complète qui accompagne le haut de robe ne pouvait pas en avoir.

L'éventail est inséparable du vestiaire féminin, du jour comme du soir. Chaque robe en possède un. Il est indispensable à la vie mondaine, où il constitue un « véritable langage codé ». En soie ou en nacre, les sujets peints sont multiples: la faune, la flore, la vie politique, la vie parisienne, ou encore l'exotisme. Les plumes montées sur écaïlle ou sur nacre sont également très appréciées. Le musée du Vieux Marseille possède une collection d'éventails, mais aucun ne semble correspondre à la toilette complète du haut de robe.¹

¹ Informations transmises par Véronique Monier qui a réalisé la gestion des collections textiles du musée du Vieux Marseille, en 2007.

Les gants sont courts, à deux ou trois boutons pour la journée. Le soir, ils sont mi-longs, avec quatre à six boutons. Ils sont en cuir, en laine, en soie : « des gants de Suède, des gants du Tyrol, de Turin, des gants brodés de toutes les couleurs. »¹

Le sac à main apparaît vers 1900 comme accessoire de mode à part entière. Il se développe davantage à partir de 1910. Sous forme de « minuscules portefeuilles suspendus à une chaînette » ou de « grosses bourses d'étoffes froncées sur des fermoirs chantournés », le sac se choisit également en fonction de la tenue et de l'activité.

Les sacs de soirs ou de bals sont le plus souvent confectionnés dans le même tissu que les robes. Ce sont le plus souvent des bourses à coulisses.

Les couvre-chefs et les chapeaux de la Belle époque succèdent aux coiffes en dentelles et aux petits bonnets en satin. Ils sont essentiellement portés le jour. Dans les années 1910, leurs dimensions sont imposantes et ils peuvent être parés de plumes, de fleurs, de corne et de jais. Après 1880, les chapeaux cessent d'être attachés sous le menton et sont maintenus au sommet de chignons relevés très hauts à l'aide d'épingles à chapeaux. Les coiffures du soir restent floues et sont moins documentées, il est plus difficile d'en avoir un aperçu.

Enfin, les escarpins en soie ou en coton à fines semelles de cuir et décorés, sont progressivement remplacés au début du XXe siècle par des bottines lacées ou boutonnées en cuir, s'arrêtant à mi-mollet et destinés à la marche et à la saison hivernale.

Les souliers du soir, à petits talons, assortis à la robe, ou non, apparaissent également dès la fin du XIXe siècle. Vers 1895, le bout de la chaussure s'allonge et devient pointu.

Par ailleurs, c'est en 1885 que s'établit la différenciation entre la chaussure droite et la chaussure gauche.

¹ Zola, Emile, *Au bonheur des Dames*, ed. Bibliothèque - Charpentier, Paris, 1927 ; p.299

La boucle d'oreille, le bracelet ou le collier tiennent une place importante dans la parure d'une élégante. Les bijoux portés de jour sont différents de ceux du soir. Souvent empruntées au règne végétal et floral, et suivant les saisons, les formes des pendentifs en perles noires de jais, en saphirs ou en émeraude viennent rehausser, avec leur éclat, les étoffes du soir.

« Trop tard pour parler des modes d'été et trop tôt pour parler de celles d'hiver : bien que plusieurs grandes maisons s'occupent déjà, à notre su, de leur assortiment pour l'arrière-saison. Aujourd'hui, n'ayant pas même sous la main les éléments nécessaires pour commencer une toilette, nous voulons entretenir nos lectrices d'objets utiles à l'achever : les Bijoux ». ²

La parure de broderie du haut de robe étant déjà très riche visuellement et étendue sur une grande partie de la face et du dos, il est possible que sa propriétaire ne portait pas de bijoux ou de collier supplémentaire. Le décor composé de multiples éléments suffisait à rendre compte d'une certaine aisance. Néanmoins elle pouvait porter des boucles d'oreilles et des bracelets, probablement assortis aux teintes de la toilette.

Par ailleurs, la nuance des tissus se choisit par la façon dont elle se mêle avec la lumière du jour, des chandelles ou du gaz. Le vêtement, même fragmenté, laisse imaginer le jeu de lumière artificielle sur les perles, révélant leur éclat à chaque mouvement, ainsi que l'effet de transparence de la mousseline avec le tulle brodé caché dessous.

² Mallarmé, Stéphane. - *La dernière mode*, *Gazette du Monde et de la Famille*, Dimanche 6 septembre, 1874 - Paris : ed. Ramsay, 1978, p.2

« La femme de goût sait qu'à la lueur des luminaires le violet se dépouille de son bleu et devient rouge. Au-dehors, elle connaît les effets d'une ombrelle doublée d'une étoffe mauve qui altère son teint et recherche toujours les tons clairs qui, assortis à la robe, effacent les ombres de la figure. D'autre part, elle n'ignore rien du grain des tissus qui réfléchissent la clarté des rayons comme le satin ou qui l'éteignent comme le velours ».¹

Malgré les modes changeantes entre la seconde moitié du XIXe siècle et 1914², les notions de s'habiller et de se parer restent un point fondamental pour la société bourgeoise parisienne et provinciale. Chaque toilette et chaque accessoire choisis illustre un discours muet mais codifié et dont l'intérêt est de sans cesse magnifier le corps et de plaire.

« Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, des myosotis, du jasmin, des épis ou des bleuets. »¹

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, 1857. Citation relevée dans « 1860 - 1910, 50 ans d'élégance en Haute-Saône », dossier de presse de l'exposition ; p.30

¹ Perrot Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, éditions Fayard, 1981, p.187 & 188.

² L'année 1914 qui correspond au début de la première guerre mondiale marque une rupture stylistique. Travaillant dans les usines pour remplacer les hommes, les femmes vont exiger des vêtements fonctionnels et confortables.

Au terme de ces recherches et de ces études comparatives avec des pièces muséales, une lecture cohérente de l'objet dans son ensemble peut être perçue, afin de l'inscrire dans un contexte d'époque, citadin, et dans un moment particulier de la journée.

La mise en œuvre (jeu de superposition des étoffes opaques et transparentes, travail minutieux des broderies) et les matériaux qui constituent le corsage confirment l'aisance de la propriétaire. Le vêtement qui porte une griffe a donc été réalisé sur mesure par une couturière, probablement dans un atelier de couture marseillais, au fond du magasin de mercerie.

Les matériaux nobles, les coloris sombres, la parure de broderies suggérant un bijoux, indiquent qu'il s'agit d'un haut dont le vêtement complet était une robe du soir.

Les manches trois quarts et le col ras du cou précisent que cette robe était plutôt destinée au petit soir, c'est-à-dire à un dîner intime ou à une petite réception.

On peut imaginer le jeu de transparence de la mousseline avec le tulle brodé et les dentelles s'animer sous le luminaire artificiel.

Les couleurs sombres et chaires des étoffes et la ceinture noire en velours s'effacent au profit des fils métalliques dorés ainsi que des perles noires et or qui scintillent et se reflètent sous la lumière suivant les mouvements corporels.

La couleur sombre de la pièce, les indices d'ornementation et les mensurations du buste évoque une femme d'âge mûr ¹.

La coupe « à la kimono » de la mousseline et l'aspect mousseux et vaporeux de cette dernière esquissent une silhouette droite, à la gestuelle plus fluide et plus souple, marquée à la taille par une ceinture haute. Mais la mousseline semi transparente dévoile également un corsage intérieur ajusté dessinant un corps encore cintré.

Ce vêtement féminin, à taille haute, à la coupe droite, significative de la mode des années 1910, mais encore maintenu par des baleines comme au XIXe siècle, est bien à l'image de la mode parisienne en mutation. Il a été créé pendant la période de transition qui annonce le style révolutionnaire de la fin du corset.

Il est difficile de donner un âge précis à la propriétaire de ce vêtement, c'est pourquoi une chronologie succincte du cycle de vie d'une femme est réalisée afin d'en esquisser une image:

Jeune fille non mariée (15 ans) - Jeune femme mariée (20 ans) - Femme mariée mûre (35 ans) - Femme âgée (50 ans)

Can
tail

Premières esquisses de la robe complète, réalisées à la main.

Dos

FACE



ante



légère
traine

Chapitre 3

Étude scientifique et muséographique

Intervenir sur une demi-pièce

Les costumes historiques : un patrimoine matériel témoignant d'existences individuelles et collectives

Les costumes civils historiques répondent à des modes, à des styles de vie instaurés pendant un temps défini appartenant au passé. Éléments d'usage, vivants et fonctionnels, ils traversent généralement différentes périodes avant d'entrer, ou non, dans les collections muséales.

Le cycle de vie des vêtements est divisé en plusieurs étapes : de leur conceptualisation, ils sont ensuite confectionnés dans des ateliers de coutures, ou industriellement, puis sont finalisés par l'application d'éléments décoratifs, de passementeries, de perles, ou de plumages en fonction des modes de chaque époque. Cependant, leur rôle utilitaire prend vie et sens dès qu'ils sont portés et mis au service d'un instant précis et d'un individu.

Ainsi, les valeurs propres au costume sont doubles : sa valeur utilitaire est essentielle car le vêtement a pour fonction d'habiller et de protéger la personne qui le porte. Sa valeur sociale est tout aussi importante, car l'objet illustre un comportement humain, une représentation individuelle au sein d'une société.

Néanmoins le parcours de ces costumes est inévitablement bouleversé au cours de leur vie : changement de propriétaire, utilisation

des vêtements dans des conditions autres que celles pour lesquelles ils ont été confectionnés ou relégation dans un placard.

Dans tous les cas, les objets perdent déjà une partie de leur sens initial : portés, ils conservent leur valeur première utilitaire mais sortis de leur contexte de création, leur signification est autre. Stockés, ils perdent leurs rôles fonctionnels et sont vidés d'une partie de leurs sens.

Une pièce patrimonialisée : valeurs actuelles du vêtement

L'acquisition et l'entrée de costumes au sein d'une institution muséale mènent inévitablement à un changement de statut, déjà déclenché durant leur cycle de vie. Les objets sont définitivement sortis du contexte social pour lequel ils ont été conçus et sont totalement dépourvus de leurs sens premiers et de leurs valeurs d'origine.

En entrant dans les collections de costumes et textiles du Musée du Vieux Marseille, le haut de robe a perdu sa valeur d'usage. De sa « vie active » quotidienne, ou exceptionnelle, de son état intermédiaire de relégation possible, il devient une trace, une « dépouille » témoignant d'un temps vécu et d'une identité passée, connue ou inconnue du public, mais qui revêt un intérêt historique, culturel, artistique et esthétique. Le terme « dépouille » évoque davantage une sorte de relique renforcé par le caractère de l'objet incomplet et surtout par le fait qu'il comporte les traces de son ancienne propriétaire, aujourd'hui absente. N'étant plus présente pour le porter, ni lui conférer la fonction représentative de son statut, il ne reste qu'une enveloppe physiquement vide mais également une signification amputée. Une forme de sacralisation se déploie alors autour de cet élément matériel vide, il devient une sorte de reliquat, c'est-à-dire un reste.

La patrimonialisation du haut de robe lui a également attribué un statut d'objet unique car il a été confectionné sur mesure pour une femme en particulier ainsi qu'un statut d'objet de spéculation, car son état initie une recherche dont la fonction est d'en compléter le sens et la matière même.

Détachée de son contexte d'origine, puis patrimonialisée, la pièce est alors pensée comme objet du patrimoine et acquiert un statut de document sociologique, d'objet d'étude et de transmission. D'un point de vue général, le vêtement est porteur de valeurs différentes des autres objets. Pièce quotidienne, ou cérémonielle, personnelle et significative pour tous, elle permet une projection individuelle et devient dans le cas présent, commémorative. Plus que le reflet d'une société, elle parvient à rendre compte d'une silhouette, d'une stature, d'une corpulence, de traces humaines mais par l'absence d'un corps. Le costume civil est alors le symbole d'un fragment de vie d'une personne, désormais disparue et parfois anonyme.

Dans son ouvrage *Présence des œuvres perdues*, Judith Schlanger¹ évoque à travers le mot « œuvres perdues », un objet, un monument, une valeur, une technique, un thème, etc, qui a existé, qui n'est plus et qui pourtant est encore pâlement présent dans nos mémoires. Par « présence », elle parle de traces, de pertes incomplètes, de ce qui a disparu des mémoires mais qui peut être retrouvé avec une demi présence, avec plus de force. Elle accorde ainsi une valeur iconique aux objets perdus, qui font partis de « l'œuvre humaine ».

En effet, c'est à travers sa demi-absence que le vêtement revêt un intérêt particulier. Il suggère davantage de choses à travers l'absence du bas, l'absence du corps, l'absence du contexte. Ce sont ces lacunes et cette demi-présence restante qui ont donné lieu et sens à cette

étude.

Tous ces éléments ont par conséquent fait naître une valeur « d'évocation » qui est à l'origine de la mise en place d'une « seconde vie » pour ce vêtement.

L'étude actuelle présente un objet fragmentaire, orphelin mais qui a trouvé un sens nouveau en tant que « pièce témoin » et un intérêt à travers l'absence du corps et de la jupe. De ce fait, par quels moyens le restaurateur peut-il atteindre et signifier une chose absente, en l'occurrence le bas de robe, et comment la dire et la retranscrire ?

Dans le cas présent, le haut de robe seul ne permet pas de restituer totalement une identité et de comprendre l'histoire à laquelle il appartient. Pour cela il faut réunir plusieurs pièces de la collection qui peuvent compléter l'approche relative à l'histoire des apparences vestimentaires et physiques, du genre, du paraître, de la construction de soi, des signes codifiés et de la représentation du corps.

L'étude identitaire d'un costume suppose donc que des séries significatives s'inscrivent dans un processus muséal qui peut être regroupé sous forme de trois mots : histoire, mémoire, collection.

L'intervention du conservateur – restaurateur s'intègre à ce contexte muséal. Le projet de restauration du vêtement est influencé par ces changements de statut et l'approche sérielle. L'objet isolé entre donc dans une perspective documentaire plus large dont l'objectif est de présenter le vêtement en tant que partie d'une collection muséale.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que cet objet sera probablement exposé. Le choix des interventions à effectuer se définit également en fonction de ces données. Dans ces conditions, les valeurs historiques qui se définissent à travers la culture et la société dont le haut de robe est issu et les valeurs esthétiques établies lors de la confection du vêtement, priment.

¹ SCHLANGER, J., *Présence des œuvres perdues*, Paris, ed. Hermann, 2010

Proposition de traitement duelle : restauration et reconstitution

Si les études matérielles et les élargissements de recherches sociologiques visaient à retrouver l'identité et le parcours du costume, elles sont également indispensables pour établir les limites d'un traitement de conservation - restauration adapté. Ces dernières se sont construites peu à peu, en fonction des engagements établis avec le musée et du devenir de l'objet, qui doit être stocké et sans doute amené à être exposé.

De ce fait, dans quelles limites s'inscrit la restauration du haut de robe?

Le haut de robe est « signifiant » par sa matérialité et « signifié » comme fragment inclut à un système de sens (époque, pays, classe sociale). Il est important d'intégrer ces deux aspects à l'étude afin de répondre au mieux à la demande du musée.

Au niveau matériel, l'objet présente un état de dégradation qui engendre les pertes constantes d'informations, et notamment la forme initiale des broderies puis celle du haut. Il est devenu illisible et fragile, et par conséquent ne peut plus être exposable. Les stockages verticaux ou à plat sont également impossibles à concevoir en considérant son état actuel : le premier provoquerait des tensions, des déchirures et des pertes supplémentaires et le second l'écraserait, et le déformerait davantage.

Pourtant, les perles, les tissus, les assemblages sont les témoins essentiels d'une production de ce type de vêtement du début du XXe siècle au service d'une clientèle aisée. La complexité de la structure du haut, la superposition de strates, le fourmillement de broderies sont autant d'éléments illustrant l'importance de la représentation individuelle au sein d'un groupe social. Le costume est bien un témoin sociologique.

C'est un document unique car il constitue une trace matérielle, probablement la seule, d'une femme en particulier, qui apparaît en négatif dans les plis et les creux du vêtement, à travers les découpes sur mesure, les traces d'usures, ou les tiraillements des coutures.

C'est également le témoin d'un savoir-faire, l'oeuvre d'une couturière marseillaise ayant porté sa griffe, et ayant été inspirée à la fois de la mode parisienne et d'un modèle précis, sans doute choisi dans une revue.

Le vêtement étant entré dans la collection sans documentation, les nombreuses recherches entreprises m'ont ainsi permis de donner du sens à la matière et de mener à bien l'élaboration d'un traitement de consolidation qui soit le plus respectueux possible des matières textiles et des matériaux.

Restaurer ce vêtement, c'est peut être retrouver son histoire, et son contexte de création. C'est lui redonner une lisibilité qu'il a perdu à travers ses lacunes et la destruction partiel du décor de broderies mais également lui redonner la possibilité de pouvoir le percevoir à nouveau comme un objet de parure, d'habillement d'un corps, en volume, adapté aux mensurations d'une personne en particulier.

Les interventions effectuées doivent aussi respecter l'importance des valeurs qui ont été définies précédemment, et permettre de restituer une homogénéité de présentation du haut. Le restaurateur doit ainsi trouver un juste milieu entre le risque de dommage éventuel pour le haut de robe, lié à l'exposition, et la préservation de son sens, à savoir son caractère d'objet d'étude, son histoire et son aspect esthétique.

Par ailleurs, il semble que les réflexions et les discussions partagées permettent d'appréhender la pièce selon différents points de vue. Elles enrichissent sa compréhension afin de nous questionner sur la mise en place

d'un travail de reconstitution de la jupe.

Dans quelle limite est-il alors possible de restaurer en restituant à l'objet sa pertinence et sa lisibilité sans menacer son authenticité ? Comment, au travers d'un discours d'exposition, ce demi-objet peut-il rendre compte d'une identité passée, sachant qu'il n'est pas suffisant à lui-même dans l'état actuel ?

Pour répondre à ces questions, il est essentiel d'énumérer les différents enjeux que comporte la restauration du haut :

Créer une documentation complète, disponible au musée et accessible aux professionnels et aux visiteurs.

Stabiliser son état de conservation, en limitant aux maximum les futures et éventuelles pertes de matières et d'informations.

Réaliser un système de stockage adapté sur le long terme.

Dans le cas d'une exposition et dans un souci de lisibilité : redonner à l'oeuvre sa fonction première qui est d'habiller un corps aux mensurations particulières puis dans un second temps, d'être perçu comme un document sociologique témoignant d'un moment donné.

Considérer une reconstitution du bas de robe, comme il pourrait être envisagé un traitement de comblement des lacunes par la retouche, en peinture, afin de lui redonner une lisibilité certaine. Dans le cas de ce travail, le terme reconstitution s'apparente davantage à la suggestion de ce qu'était la robe dans sa totalité.

Définition de la restauration

La restauration est « l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage. Ces actions ne sont mises en oeuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien. »

Sources : Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel ; sept 2008. ECCO, (European Confederation of Conservator-restorers' Organisation).

La restauration du haut de robe

Les dégradations importantes du haut de robe se situent essentiellement sur le col en tulle et sur la parure de broderie sur tulle dont certains éléments de décor sont absents. Sans traitement, une présentation publique n'est pas envisageable.

Intervenir sur une pièce est toujours une prise de risque. Cependant les interventions réalisées sur le haut de robe sont indispensables à la conservation et à la compréhension historique et esthétique de l'ensemble. Ces initiatives prennent en considération la définition de la restauration établie par le code de déontologie de l'ECCO.

Cependant, dans le cas de la restauration du haut de robe, certaines de ces actions directes posent des problèmes techniques et déontologiques. Le problème technique se présente avec l'action de réintégrer des éléments : la connaissance avec conviction de la forme d'origine devient subjective et peut induire à l'erreur lorsque des éléments ont disparu, telles que des parties de broderie du vêtement.

Le problème déontologique s'imisce si le parti pris de réintégration est suivi. La reconstitution de l'objet irait à l'encontre de sa valeur d'authenticité que l'on souhaite conserver et risquerait également de faire disparaître des éléments originaux de connaissance.

Les différents traitements de conservation et de restauration viseront donc à stabiliser les altérations en cours et prévenir les altérations futures qui mettent en péril le vêtement du fait de son état de conservation actuel.

La valeur esthétique de l'objet étant importante, celui-ci doit retrouver une lisibilité et une visibilité de la parure de broderies et du col qui sont deux éléments primordiaux et significatifs d'une mise en oeuvre spécifique et d'une appartenance sociale. Les éléments tombés pourront être réintégrés grâce aux parties complètes du décor qui m'aideront à les replacer.

L'intégralité des éléments originaux tombés, tirillés, ou tachés doit être conservée afin que les étapes d'intervention soient visibles et témoignent de l'évolution matérielle du haut de robe.

Les lacunes et les manques du col et des broderies ne seront pas réintégrés. Cependant, la consolidation des supports par doublage sur l'envers permettra une visibilité moindre de ces altérations. Ceci, afin de suggérer une vision proche de celle de l'objet intact, sans pour autant toucher son authenticité.

Dans l'optique d'une exposition, un mannequinage peut être envisagé car c'est à la fois un support de présentation adapté et significatif et un moyen de préservation pour le vêtement tridimensionnel.¹ Cependant le vêtement porté va subir des manipulations et des tensions. Les déchirures de la soie situées dans la manche droite pourraient s'agrandir conduisant à fragiliser et davantage altérer le textile. Les deux déchirures seront donc consolidées localement avec une pièce de renfort, par un doublage sur l'envers.

Les points de rouille localisés sur l'élément intérieur du haut sont petits, peu nombreux et non visibles à la surface du vêtement. De plus, la rouille ne semble plus active dans ces zones, il ne paraît donc pas nécessaire d'appliquer un traitement visant à atténuer ou retirer ces taches. De plus, ce type de traitement se fait en immersion dans l'eau, donc il est impossible de le réaliser dans le cas présent.

La corrosion peu étendue, présente sur les agrafes métalliques, ne semble pas réactivée. Il n'est donc pas indispensable de les traiter mécaniquement. Le ternissement des éléments métalliques ne nuit pas à la compréhension de la parure de broderie. De ce fait, nous choisissons dans les deux cas de ne pas traiter l'objet directement mais d'orienter les interventions vers le domaine de la conservation préventive. Ces mesures consistent à isoler la pièce des autres oeuvres ou de l'environnement

extérieur grâce à une unité de stockage individuelle.²

Ceci, afin de stabiliser la pièce dans son état actuel et de limiter l'évolution des altérations.

Définition de la conservation préventive

« L'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif d'éviter et de minimiser les détériorations ou pertes à venir. Elles s'inscrivent dans le contexte ou l'environnement d'un bien culturel, mais plus souvent dans ceux d'un ensemble de biens, quelques soient leur ancienneté et leur état. Ces mesures et actions sont indirectes- elles n'interfèrent pas avec les matériaux et structures des biens. Elles ne modifient pas leur apparence. »

Sources : Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel ; sept 2008. ECCO, documentation.

En dernier lieu, le haut présente un écrasement généralisé des volumes. Les parties des manches en dentelle sont les plus déformées et doivent être remises en forme.

La reconstitution de la jupe: pour ou contre ?

Les changements de statut de l'objet et son rôle de témoin culturel et identitaire lui confèrent une valeur d'objet unique, renforcé par l'absence du bas.

Néanmoins, il a été considéré, que la valeur historique de l'objet était très forte. De ce fait, si le haut de robe « orphelin » est intégré à un discours muséal, il ne peut pas refléter à lui seul l'aspect sociétal dont il est issu.

¹ Ce point sera développé à la page 204

² Ce point sera développé à la page 200

« Un costume dans sa forme, sa substance, sa couleur, signifie une condition, une qualité, un ordre, un état. »¹

« Le terme « costume » désigne « un ensemble de pièces et d'accessoires d'un même habillement, assorti et porté ensemble. Ils sont particuliers à une époque, un pays, une région, une profession, à un type théâtral ou à un état ecclésiastique, etc. »²

Dans la mode masculine, le costume est distingué par le complet, constitué d'une veste et d'un pantalon. Le costume féminin ou la robe se compose également d'un haut et d'un bas. À partir du XIXe siècle, il sera composé d'un seul tenant. Les pièces muséales parisiennes, ainsi que celles conservés au CPM de Marseille sont composées d'un haut et d'un bas et sont confectionnés avec les mêmes matières textiles.

« Le vêtement est bien à chaque moment de l'histoire, cet équilibre de formes normatives, dont l'ensemble est pourtant sans cesse en devenir [...] il est essentiellement un fait d'ordre axiologique ».³

Le costume historique complet tient une place primordiale dans la diffusion des modes et dans l'histoire des sociétés, il en est le miroir. Les comparaisons avec d'autres pièces muséales entières démontrent l'importance de la lecture et de la compréhension d'une silhouette et d'un corps. Car ce sont bien eux qui représentent symboliquement les enjeux sociaux et culturels

1 PERROT P., *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, éditions Fayard, 1981, p. 30

2 LELOIR, M., *Dictionnaire du costume*, ed. librairie Gründ, 1951 ; p.110

3 BARTHES R., *Histoire et sociologie du vêtement*, 1957, p.431

et rendent compte des particularismes corporels d'époque. Il devient alors essentiel de penser l'objet d'étude dans son intégralité afin de lui restituer un sens et une appréciation perdus, puis de retrouver sa valeur première patrimoniale de document.

« La jupe symbolise depuis longtemps le genre féminin. Elle est définie comme une « partie de l'habillement féminin qui descend de la ceinture à une hauteur variable ». Son genre est donc fixé. »⁴

Toutefois, il est évident que je ne peux pas restituer l'identité réelle d'origine de ce vêtement. Aucune documentation ou illustration de l'objet d'étude n'a été retrouvée. Il en va des mêmes problématiques techniques et déontologiques rencontrées avec la restauration du haut. La création d'un nouveau bas, réalisé avec des matériaux modernes, dénaturerait l'ensemble du costume. De plus, le haut de robe porte des motifs brodés sur les tulles et un décor de broderies spécifiques, il serait difficile d'évaluer leur présence et leur localisation sur la jupe. Cette retranscription des motifs demanderait également un travail considérable et très long mais reste possible à réaliser.

Face à ces considérations qui interrogent, j'ai donc du trouver une juste place pour répondre clairement à la demande initiale du musée. Des discussions avec la conservatrice du Musée du Vieux Marseille, Mme Marie Aubert, ont ainsi pu donner lieu à un objectif de travail : le choix de créer un bas vise essentiellement à retranscrire l'objet, à travers sa silhouette complète et un corps particulier, dans le contexte précis du début du XXe siècle, en le présentant porté sur un mannequin.

Afin de conserver une cohérence visuelle, et après l'étude d'autres pièces de ce type⁵ où les bas sont composés des matières identiques

4 BARD, C., *Ce que soulève la jupe*, ed Autrement, 2010 ; p. 9
5 cf pages 104, 105 et 151.

au haut, je choisis de confectionner une jupe en utilisant des textiles contemporains mais similaires à ceux qui constituent le haut de robe d'origine. Cependant, je ne réaliserai pas les motifs géométriques brodés sur les tulles ni le décor de broderie, du fait de l'absence de la documentation propre à l'objet et qui pourrait induire à l'erreur.

Des propositions de re-création ou de suggestions des motifs seront explorées et présentées indépendamment sur des échantillons.

En réalisant ce bas, l'objet subi indirectement des changements et des apports qui touchent la notion d'authenticité de la pièce, mais qui au final, conservent son identité, lui redonnent une lecture potentielle qui tend à s'approcher au maximum de ce qu'elle était initialement, et qui font prendre conscience de sa réalité historique.

Rappelons que les collections de costumes et textiles du musée du Vieux Marseille possèdent deux autres robes du soir complètes et griffées, datant du début du XX^e siècle.¹ Ces pièces et celles conservées au Musée de la Mode Galliera à Paris, ainsi que des illustrations, sont utilisées comme modèles et références afin de visualiser le style, les tombés de la jupe, et les techniques de montage d'époque.

¹ La robe A 83.339 (1041) 2, a été restaurée dans les années 2000 par Agatha Strouk, restauratrice textile, pour l'exposition Les belles de mai, en 2002. Voir photographie p. 203.

Chronologie des traitements et mises en œuvre

1 - Les restaurations

- Consolidation du décor de broderies par couture
temps estimé : 300 h (soit 9 ou 10 semaines
environ).

- Consolidation du col par couture

temps estimé : 20 h

- Consolidation des deux déchirures de la manche
droite

temps estimé : 2h

- Remise en forme des dentelles

temps estimé : 1 h

2 - Création du bas de robe

3 - Conditionnement pour stockage en réserves

4 - Réalisation d'un mannequinage pour exposition

temps estimé : 1 demi journée ou 1 journée

1 - Les restaurations

Le décor de broderie

Choix du tissu de support et du fil de couture

Les broderies sont maintenues sur un tulle de soie noir très fragilisé et altéré. Dans le cas présent et compte tenu de l'état de conservation du tulle, il convient de refixer directement les perles et le tulle d'origine indissociables sur le nouveau support.

L'étude du choix de support pour un tulle de soie et les recherches des différents types de point de couture à utiliser ont fait l'objet de deux autres mémoires.¹

Dans son étude, Stéphanie Ovide Guarneri a réalisé un travail de comparaison de plusieurs types de supports pour la consolidation d'un tulle de soie : la crêpeline de soie, le Stabiltex®, le tulle de soie et le tulle de nylon.² En fonction de ces critères : solidité, transparence et appréciation visuelle, il s'est avéré que le tulle de Nylon (N8000) était le plus approprié.

Dans le cas du haut de robe, j'ai choisi de comparer une crêpeline de soie noire, un tulle de soie et un tulle de nylon noirs.³ En tenant compte des critères cités ci-dessus, le tulle de nylon semble également être le mieux adapté à

1 Ovide Guarneri, Stéphanie - *Restauration et transparence textile. Étude critique et pratique des traitements à propos d'une robe de Madeleine Vionnet datant de 1938 de la Collection du musée de la Mode et du Textile (Arts Décoratifs)*, Paris, 2009
Breugnot, Anne - *Danse entre les mailles. Conservation-Restauration du tutu de la Reine des Willis dans Giselle conservé au Centre National du Costume de scène. Étude et comparaison de différents points de couture utilisés pour la restauration*, 2010.

2 Le mémoire de Stéphane Ovide Guarneri n'étant pas publié, les informations sont recueillies dans le mémoire d'Anne Breugnot et dans la revue *Métiers d'Art*, n° 246, juillet - août 2009 ; p.70 à 75.

3 L'échantillon de crêpeline de soie provient de la société Lelièvre - Tassinari & Chatel, à Paris. Les échantillons de tulle de soie proviennent des sociétés Sophie Hallette, WBL (Whaleys - Bradford) et du commerce Walder & Cie. Les échantillons de tulle de nylon proviennent des sociétés Sophie Hallette et Socolatex.

celui du haut. Il est solide et plus discret que le tissu ancien. Les interstices du tulle, semblables à celui d'origine, ne créent pas d'effet de brouille visuelle et donnent une unité optique de l'ensemble superposé.

Les fils de coutures d'origine maintenant les perles sur le tulle ancien sont fragiles. Certains sont devenus très fins, d'autres sont rompus. Le choix du fil doit tenir compte de la faiblesse des fils originaux, tout en étant suffisamment résistant afin de solidifier l'ensemble du décor, et en conservant un aspect discret. Le fil d'organzin (souvent employé pour la restauration textile) est trop fin, il ne résisterait pas suffisamment aux tensions et casserait facilement. Les fils de soie plus épais et ceux en polyester sont plus résistants mais plus raides, ils risqueraient de « couper » le fil d'origine. Le fil de coton paraît alors le mieux adapté, assez solide et le plus souple. J'ai opté pour un fil de coton à broder noir et mat.⁴

Consolidation du décor

D'un point de vue général, la consolidation doit à nouveau assurer le maintien entre plusieurs morceaux à joindre. Il existe deux moyens de maintenir un textile d'origine sur son nouveau support : la couture ou le collage. Néanmoins, afin de répondre au code déontologique évoqué à la page 168, la couture reste la méthode la mieux adaptée pour une compatibilité des matériaux, une solidité, une lisibilité et une appréciation visuelle. De plus, si un collage était entrepris, les zones de contact entre les interstices du tulle auraient été trop petites et la colle se serait étendue au delà des points de liaison.

4 Référence : DMC - Machine Embroidery Thread Broder Machine - n°50.

- Mise à plat du décor de broderies :

Pour faciliter l'étape de consolidation, il est nécessaire de démonter le décor de broderies cousues sur la mousseline et de le poser à plat sur le nouveau support de tulle de soie préalablement tendu dans le sens chaîne, comme le tulle initial. Seules les bandes de perles A intactes, posées indépendamment de la parure, restent fixées au haut. Le tulle de soie étant très lacunaire et déformé, il n'a pas semblé nécessaire de le positionner sur le tulle de support en fonction de l'alignement des fils de chaînes de chacun des deux tulle.

Une documentation photographique a été réalisée en amont dans le but de conserver une trace de l'emplacement du décor. Un relevé du décor, face et dos, a également été dessiné sur transparent avant le démontage de la parure. Il documente précisément la localisation des différentes perles.

Le décor était maintenu à la mousseline le long de ses bordures et sous les zones de perles.

Avant de débiter le démontage, les trois épingles corrodées, piquées dans les trois couches du haut ont été retirées délicatement afin d'éviter qu'elles n'endommagent davantage les matériaux fins. Ces épingles sont conservées dans une pochette plastique Rajagrip®.

Le décor a été décousu par étapes :

En commençant par la face puis en terminant par le dos. Cela s'est avéré plus pratique pour les manipulations du décor puis pour retourner le vêtement.

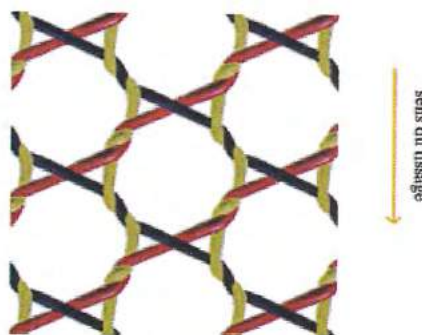
En débutant par le bas de la broderie puis en montant au fur et à mesure. Chaque zone détachée a été enroulée sur un papier de soie, face vers l'extérieur, afin de maintenir au maximum la forme et les perles du décor.

L'ensemble fut posé sur le relevé de décor servant de guide. Ce dernier a permis de positionner avec plus de précision l'ensemble des éléments.

Le tulle ordinaire ou tulle bobin

L'invention du tulle, par Heathcoat, à Nottingham, en 1808 révolutionne l'industrie du tulle.

Cette maille est fabriquée à la verticale. Elle est composée d'un fil de chaîne vertical (cf. schéma : fils jaunes) autour duquel se croisent de manière opposées deux fils de trame obliques (cf schéma: fil rouge : de droite à gauche et fil bleu : de gauche à droite). L'ensemble forme un réseau de mailles hexagonales arrondies et donnent une élasticité dans toutes les directions, que les autres types d'étodes ne possèdent pas. Le sens chaîne est un peu moins élastique que le sens trame.

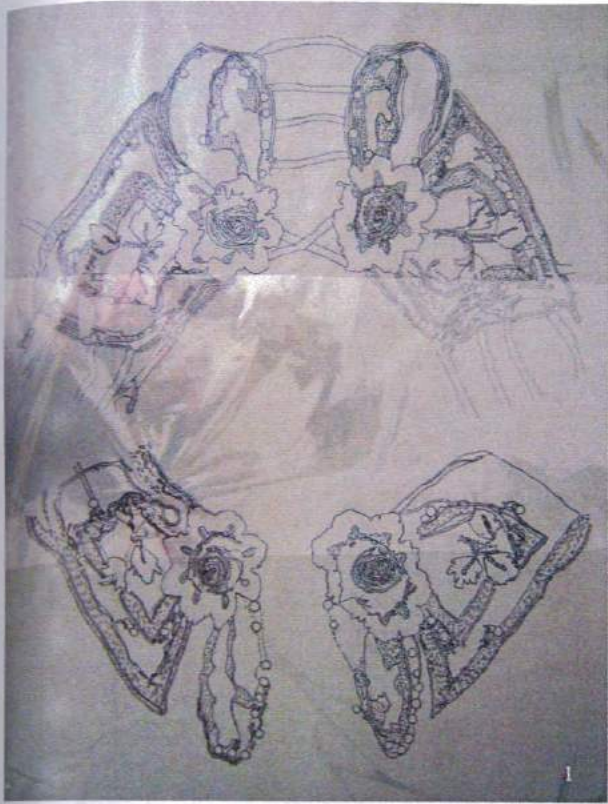


Source schéma : [http://www.bluemarguerite.com/matier-tulle-\(21982\).cml](http://www.bluemarguerite.com/matier-tulle-(21982).cml)

Cette étape permet d'obtenir un ensemble du décor à plat et ne se fragilisant plus à chaque manipulation du vêtement. De plus, cela facilite le travail de reconstitution du décor. Les zones les plus déformées et altérées peuvent être remises en place grâce à celles restées quasi intactes. Les perles et les paillettes tombées lors des manipulations vont également être replacées puis refixées à la couture.

Temps estimé : 3h

Temps d'intervention : 2h30



- 1 - Relevé de décor réalisé sur Mélinex®. Le nouveau support de tulle de nylon est placé dessus.
- 2 - Démontage par étapes du décor de broderie.
- 3 - Décor posé à plat sur le nouveau support de tulle, en suivant le relevé sur Mélinex®. En cours de positionnement des perles.



Consolidation du décor sur le support

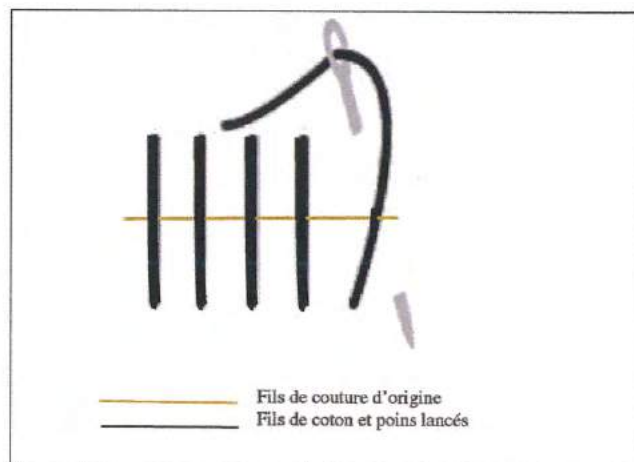
Le relevé de décor sur Mélinex® a certainement été déformé du fait que le décor soit positionner sur une forme tridimensionnelle et compte tenu de son état de conservation actuel. Avant de débiter la consolidation sur le tulle, il a été indispensable de veiller au bon emplacement des éléments de broderie et à la forme générale du décor à plat afin qu'une fois qu'il sera reposé sur le vêtement, le décor retrouve sa bonne position et une lisibilité esthétique initiale.

Pour cela, un support 3D reprenant le volume du haut de robe a été conçu afin de faire des tests de repositionnement du décor. Du Mélinex® et des toiles de coton ont permis de simuler la parure. Les toiles se faconnaient et épousaient plus facilement la silhouette que le Mélinex®. Les photographies réalisées au préalable ont été d'une grande aide pour cette étape. Plusieurs tentatives ont tout de même été effectuées avant de retrouver la forme de l'encolure et le positionnement d'origine.

Cette étape de repositionnement du décor à plat a du être effectuée de façon minutieuse. Lorsque la forme générale a été retrouvée, une première zone a été fixée à la couture. Elle a servi de point de repère et d'attache afin de replacer les autres lignes de perles décousues ou désolidarisées plus facilement.

La consolidation du décor a pour objectif de stabiliser les fils d'origine sur le nouveau support en tulle. La méthode choisie consiste à plaquer le fil d'origine sur le fond au moyen de points « lancés ». Ces derniers sont placés entre chaque perle, ce qui leur permet de rester discrètes.

Temps d'intervention : 5 h de couture (environ) ont été nécessaire pour maintenir les quatre rangées de perles sur l'épaule droite ainsi que les zones périphériques. (Voir zone encadrée en jaune, photo 3, p. 179).

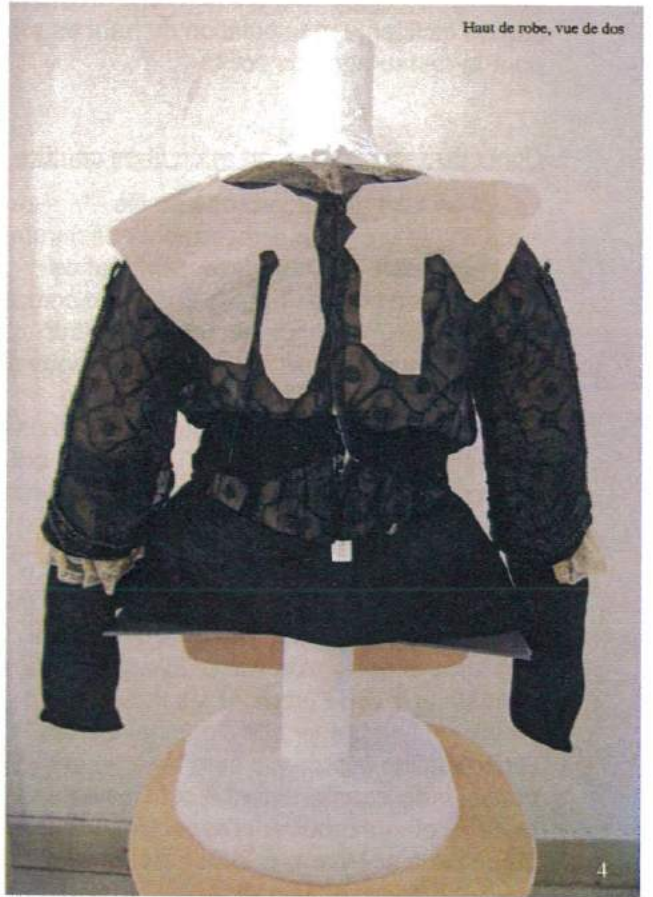


Haut de robe, vue de face



- 1 - Support 3D, maintenu à la vertical. Il est composé d'une toile de coton, rembourrée de ouate de polyester. Le col est en Tyvek®. Le socle est en mousse de polyéthylène rigide.
- 2 & 3 - Mélinex® taillé aux dimensions du décor de broderie puis appliqué sur le support 3D. Travail de recherche de positionnement du décor.
- 4 - Travail similaire avec la toile de coton.
- Remarque : Le haut n'a habillé le mannequin seulement que pour ces photographies, afin de se rendre compte de son allure, une fois porté.

Haut de robe, vue de dos



Le col en tulle

Le décor de broderie a été démonté en premier afin de faciliter la manipulation du haut de robe pour la restauration du col.

Choix du tissu de support et du fil de couture

Le col en tulle de coton brodé de fils métalliques présente d'importantes déchirures sur l'ensemble de sa surface. Son état de conservation est très fragile. En tenant compte du fait qu'il sera probablement exposé sur mannequin, et soumis à d'éventuelles nouvelles tensions, le choix du support s'est fait en fonction des trois critères exposés ci-dessus mais en favorisant la solidité. Trois tissus ont été comparés : une crêpeline* de soie, un tulle de soie et un tulle nylon écru.

La crêpeline de soie répondait au mieux aux problématiques posées par la zone en tulle très fin. Elle est très légère, fine et la densité de son armure est la plus faible. Elle permettra de maintenir et de protéger les lacunes tout en laissant visible le tulle d'origine. Certes, l'appréciation esthétique sera légèrement voilée, mais contrairement aux tulles de soie et de nylon qui brouillent l'aspect visuel, la crêpeline n'alterera pas la lisibilité fonctionnelle.

Dans un premier temps, il avait été décidé de ne pas teindre la crêpeline de soie écru. Sa couleur se fondait dans les coloris du col tout en redonnant un peu de blancheur au tulle jauni et terni. Cependant, après un premier épinglage, il s'est avéré que la couleur écru naturelle était trop claire. J'ai donc opté pour une crêpeline déjà teinte¹, plus foncée, provenant de l'atelier d'une restauratrice textile. L'ensemble est plus discret.

La crêpeline sera maintenue à l'aide d'un fil de soie très fin dédoublé, le fil d'organsin* préalablement teinté² dans un atelier de

restaurateur.

Sa couleur, plus foncée que la crêpeline de soie, s'approche de celle du tulle d'origine. Elle a été également choisie de façon à être la plus discrète possible.

Consolidation du col

- Relevé de patron et moulage : (étape réalisée)

Afin de créer un nouveau support de conservation adapté à la forme et aux dimensions exactes du col, un Mélinex® rigide est coupé en suivant le patron du col. La crêpeline, remise droit-fil³ préalablement, est remouillée puis délicatement moulée sur le Mélinex® avant d'être installée sous plaques de verre et sous poids pour le temps de séchage.

- Consolidation par doublage sur l'envers : (étape non réalisée - p. 180 & 181)

Lorsque la crêpeline est démoulée du Mélinex®, il est indispensable de la maintenir sur l'intérieur du col, envers contre envers, à l'aide d'épingles entomologistes⁴. L'épinglage bord à bord a permis de stabiliser la crêpeline glissante et de refermer au maximum les déchirures afin de faciliter le travail de couture qui suit (A). Les bordures de la pièce de support sont pliées de manière à former un petit ourlet qui prévient les risques d'effilochage.

Le support est maintenu au tulle fragilisé à l'aide de points de restauration (dérivés du point de Boulogne en broderie). Ces derniers stabilisent

2GL KWL / Bleu Lanachrome : soit 2R ou soit 5G

Le fil a été teint avec des colorants Irgalane, colorants synthétiques pour les fibres protéiniques. Ils sont commercialisés par Hunstmann.

3 La crêpeline a été mouillée puis remise à plat dans le sens de la chaîne, parallèle à la lisière. C'est ce que l'on appelle remettre en droit-fil.

4 Les épingles entomologistes utilisées pour cette étape sont en acier inoxydable. Ce sont les plus fines de leur série (N° 000). La crêpeline étant très fine, ces dernières marquent moins le tissu.

1 Référence crêpeline teintée: Brun 2GLC 200%

2 Référence teinture fils : Brun Irgalane 1 2GL C / Jaune irgalane

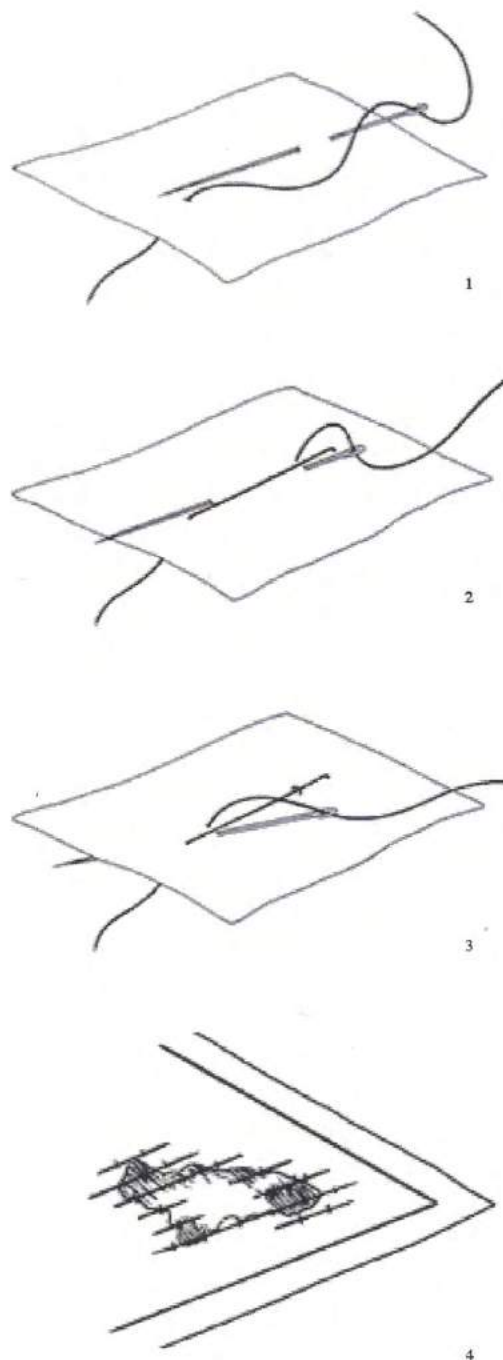
l'étoffe originale en la maintenant à l'aide de la couture sur le nouveau support textile. Les bords des lacunes effilochées sont ainsi fixés et les déchirures ouvertes et déformées peuvent être rapprochées ou refermées pour certaines, afin d'éviter que les tissus ne se déforment davantage.

Le point de restauration est constitué d'un lancé, en général dans le sens du tissage (1), qui couvre la zone lacunaire ou fixent les bords de la déchirure, en dépassant de chaque côté pour accéder aux parties saines (2). Il est ensuite plaqué par petits ponts perpendiculaires, maintenant ainsi les lacunes (3).

Dans le cas du col en tulle, les déchirures sont ouvertes horizontalement, et résultent sûrement des tensions provoquées par le port du vêtement mais aussi par les broderies qui tiraient le col vers le bas. Le choix d'orientation des coutures se définit donc en prenant compte d'une éventuelle exposition, ce qui signifie manipulation du haut et mannequinage : dans ce cas, la solution de la conservation à retenir est celle de la solidité au détriment de la visibilité des coutures.

Le col, à l'origine, était une pièce plate, mais, assemblé au vêtement, il suggère aujourd'hui une forme en V courbé. En tenant compte du fait que le col fermé sera arrondi, j'ai comparé plusieurs types de coutures (verticale, horizontale, en biais), et il s'avère qu'aucune ne semble adaptée à cette problématique. Les déchirures étant déformées du fait du col arrondi, un seul type de couture crée des tensions. Je propose donc de réaliser des coutures isolées, c'est à dire que chacune sera adaptée à une déchirure et au sens du tulle. (4)

De cette façon, les tensions du fil de renfort seront réparties de manière équilibrée sur le tulle d'origine, ce qui permettra de limiter les tensions de l'ensemble de cette zone lors d'un mannequinage. Les lignes de coutures seront légèrement courbées en suivant l'arrondi du col mais devront cependant respecter la linéarité de la pièce d'origine.



Schémas du point de couture, ou point de Boulogne utilisé en restauration textile.

Haut de rose, vue de l'intérieur.
Le support de conservation présent
sur cette photo est la crêpeleine
naturelle. Elle doit être remplacée par
la nouvelle plus foncée.





A

Hauteur des points : 0.7 cm

Écart des points : 0.5 cm

Les lacunes situées sur les deux épaules étant plus importantes, les points de restauration seront légèrement rapprochés afin de stabiliser au mieux l'ensemble et d'éviter d'autres déformations.

Actuellement, un quart du décor de broderie est maintenu par les points de couture.

La nouvelle crêpeline va être épinglée puis cousue au tulle du col.

En accord avec la conservatrice du musée du Vieux Marseille, et avec le directeur de l'École Supérieure d'Art d'Avignon, la restauration du haut de robe pourra se poursuivre et se terminer dans les ateliers de restauration de l'école.

Dans le temps imparti du mémoire, toutes les étapes n'ont donc pas pu être finalisées. Les parties présentées ci dessous, sont intégrées à la rédaction mais sont encore à traiter. Seule la création de la jupe a pu être avancée, car elle a été réalisée parallèlement aux restaurations.

Consolidation de la manche droite en soie

Choix du tissu de support et du fil de couture

Les deux déchirures situées côte à côté, se trouvent dans la bordure intérieure de la manche droite, c'est à dire dans une zone sous tensions. Un textile semblable à celui d'origine, et dont la densité, la couleur et l'aspect se rapprocherait de la soie du haut de robe, conviendrait pour cette consolidation. Il permettrait un maintien solide de la zone lacunaire ainsi qu'un aspect esthétique discret.

Un fil d'organsin de soie de teinte similaire à la soie serait approprié pour la couture.

Consolidation des déchirures

Une pièce principale plus grande que les lacunes doit être découpée aux ciseaux cranteurs afin d'atténuer le marquage des bords. Elle sera ensuite glissée sous les zones à consolider, en y accédant par la déchirure la plus importante. Les deux tissus seront maintenus ensemble par des lignes droites de points de restauration. L'écartement et la hauteur des points seront définis en débutant la couture.

Remise en forme des dentelles

L'ensemble du haut de robe a subi un écrasement lors de son stockage à plat en réserve, mais probablement aussi lors de son cycle de vie antérieur. Les manches et précisément les parties en dentelles sont les seules zones qui donnent accès à leur revers pour une remise en forme. Rappelons que le tulle de coton brodé et la mousseline qui recouvrent le buste sont cousus ensemble le long des côtés gauche et droit ne fournissant aucune entrée par l'envers.

La remise en forme aura pour objectif d'éliminer les faux plis de déformation et de redonner un volume aux extrémités des manches. Cette intervention sera bénéfique à une mise en exposition : elle restituera une certaine ampleur au haut de robe porté.

Il est intéressant de prendre en compte les propriétés physico-chimiques de la dentelle, d'origine végétale. La fibre de coton, constitué en majorité de cellulose, est hydrophile, élastique et possède un très bon vrillement¹. Sensible aux variations hygrométriques, le coton pourra ainsi être remis en forme grâce à l'humidité.

Un nébuliseur à ultrasons serait approprié pour cette intervention, cet outil est très souvent utilisé pour la remise à plat ou en forme d'objets textile. Il diffuse un fin brouillard d'eau froide, évitant ainsi une humidification trop importante.

¹ Un coton peut s'allonger de 5 à 8% sans se rompre à cause du vrillement.

2 - Création du bas de robe

Déraciné de son contexte d'origine, démuné de corps et dépouillé d'une partie de son vêtement, le costume n'est plus et peut difficilement ressembler à sa forme initiale. Néanmoins, le haut de robe qui a été conservé comme « objet - témoin » devra sans doute être dévoilé au public, professionnels et visiteurs.

Il a été dit précédemment que la valeur historique était privilégiée dans ce parti pris de reconstitution. C'est donc dans ce sens, et dans l'esprit de présenter un document témoignant d'une histoire particulière que le bas de robe est confectionné.

Dans un premier temps, des recherches ont été effectuées afin d'avoir une idée précise de la forme de la jupe et du costume complet de l'époque. Trois types de documentation m'ont amenés vers le choix définitif du bas de robe :

Pour la coupe, comprenant le volume, le tombé, et la longueur, je me suis essentiellement référée aux revues de mode et aux journaux commerciaux d'époque, des années 1908 à 1913. Ils exposent de façon assez objective les silhouettes, et les types de vêtements portés en soirée selon les saisons. Les rubriques, accompagnées d'illustrations, présentent diverses robes du soir et y décrivent les matières textiles et les matériaux employés. Des chroniques, sous forme de correspondances, y sont également insérées et informent le lecteur de l'élégance à posséder lors d'une soirée, d'un repas ou d'un bal.

Ces éléments m'ont permis de discerner une première allure.

Deux ouvrages singuliers m'ont également apporté une aide d'ordre technique: *Patterns of Fashion 2, Englishwomen's dresses and their construction*¹, de Janet Arnold et *Costume in detail - women's dress, 1730-1930*², de

Nancy Bradfield². Le premier comme son titre l'indique, est un panorama des reproductions de patrons, de coupes et de constructions détaillées de costumes féminins historiques. Il apporte aussi des précisions sur la complexité des techniques d'assemblages historiques, telles que les découpes bretelles ou princesse (cf p. 33), ou les surfilages à la main. L'étude d'une robe du soir de 1909 - 1910, proche du haut de robe marseillais, m'a notamment aidé pour la réalisation du patron de la jupe et pour la compréhension du mode d'assemblage des éléments haut et bas du costume.

Dans une vision plus créative, le second ouvrage présente également des dessins / croquis et des études détaillées de costumes féminins d'époques, accompagnés de leurs accessoires. À la manière d'une costumière, l'auteur présente les spécificités de chaque pièce avec des détails de matières, d'ornementations, de plissés, de montage, de systèmes de fermetures particuliers ou encore des mesures du vêtement. Une robe du soir de 1911 a retenu mon attention : en la comparant avec d'autres illustrations d'époque et avec le haut de robe marseillais, des similitudes dans les superpositions de matières et dans l'assemblage d'éléments, manches, ceinture, taille haute apparaissent. Ces dessins ont alors pris en compte pour la réalisation de la jupe.

Enfin, ma visite au sein des réserves du Musée de la Mode et du Costume Galliera, à Paris, m'a conduit à découvrir quatre toilettes féminines parisiennes, des années 1908 à 1914. Les comparaisons de ces tenues avec le haut de robe marseillais m'avaient aidé à définir la datation de ce dernier. Dans le cas présent, les quatre robes constituées d'un corsage et d'une jupe, m'ont permis de visualiser directement les modes d'assemblages réels des bas de robe. Des particularités de mise en œuvre sont similaires sur les quatre modèles et sont à considérer : les matières et les enchevêtrements des étoffes sont identiques

¹ ARNOLD, J., *Patterns of Fashion 2, Englishwomen's dresses and their construction, c. 1860 -1940* - ed. Macmillan, 1966, 1972.

² BRADFIELD, N., *Costume in detail- women's dress, 1730-1930* - Publishers Plays INC - ed. New Edition, 1968

sur le haut et le bas, les ceintures de taille des jupes sont confectionnées à l'aide d'un ruban gros-grain*, les systèmes de fermetures composés d'agrafes, sont situés dans le milieu dos. Les éléments de passementeries ou décoratifs maintenus sur les hauts de robes sont souvent reproduits sur la jupe, mais de manière plus discrète. Un travail de fronçage au niveau de la taille, timide sur le devant et plus riche à l'arrière, est présent sur toutes les robes.

Compte tenu de ces éléments, le bas de robe peut être esquissé : il est long et s'arrête sur la chaussure, laissant dépasser la pointe. Il épouse les hanches avant de s'évaser vers le bas, et est plus long à l'arrière. Certaines robes avaient des petites traînes. Il dessine une silhouette plus naturelle que les précédentes en S, mais reste assez rigide.

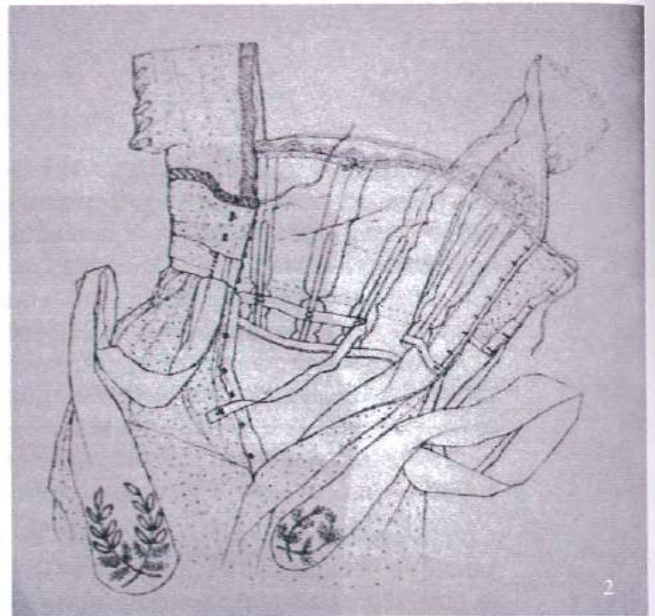
J'ai effectué des croquis préparatoires (cf. p. 165) afin d'avoir une vision d'ensemble pour débiter la confection. Dans l'intention de compléter cette opération mais également mes connaissances et mon savoir-faire, ce projet a réuni la complicité et les compétences d'une styliste - modéliste¹ et d'une costumière.²

1 Naïma TOMASI, styliste - modéliste. *Atelier 15*, Avignon.

2 Morgane DUFOUR, costumière, Paris.



1 - *Patterns of Fashion 2, Englishwomen's dresses and their construction 1*, de Janet Arnold. Robe du soir 1909 - 1910
 2 - Idem, corsage vu de dos. Vue intérieure du haut, similaire à celui du haut de robe. Présence de la baleine milieu devant et du cordon de taille. Système de fermeture dans le dos.
 3 - Idem, patron du costume dont celui de la jupe.
 4 & 5 - *Costume in detail - women's dress, 1730-19302*. Robe du soir 1911. La jupe a une traîne, mais sa coupe et son tombé peuvent correspondre à ceux du haut de robe marseillais. On retrouve une ceinture similaire, donnant cet aspect de planitude à la taille puis le volume de la jupe.
 Remarque : dans les deux cas, les robes ne sont constituées que d'un seul tenant, mais cela nous a aidé à préciser à quelle hauteur se plaçait la jupe.



C 1909-10 EVENING DRESS THE LONDON MUSEUM

THE BLACK SILK NET COVERED IN TINY SILVER SEQUINS OVER AN IVORY SATIN FOUNDATION. THE DRESS IS LABELLED WITH THE DRESSMAKERS NAME ON THE PETERSHAM WAISTBAND - THADAMIE HAYWARD, 67 & 68 NEW ROAD STREET, W. THE DRESS WAS DONNED BY THE ACTRESS MISS EDITH CLANG, THE ACTRESS AND DAUGHTER OF ELLEN TERRY. THE DRESS WAS WORN BY LADY MAUD SHARRINGTON, A FRIEND OF ELLEN TERRY.

BACK
 EASE INTO 2 1/2"
 DOUBLE SEAM IN THIS POINT

FRONT
 EASE INTO 6"

SKIRT
 EASE INTO 2 1/2"

WAISTBAND
 EASE INTO 2 1/2"

DETAILS:
 - **EDGE TO EDGE C.B. FASTENING WITH HOODS AND EYES.**
 - **BONE ENVOYED: REINFORCE THE C.B. WITH WHICH MAINTAINS THE CENTRE BACK.**
 - **WHEEL DOUBLED SATIN FORD ALLOWED FOR BLACKET ON U.S. ONLY.**
 - **MATCH THE POINT TO X ON SATIN BODICE.**
 - **THE BLACKET FASTENING WITH PRESS STUDS, HOOKS AND INVOSED BARS.**
 - **PETERSHAM WAISTBAND SECURED AT C.F. AND TWO SIDE FRONT SEAMS WITH HEARING DONE STITCH.**
 - **APPLY THE BANDS OF SEQUINS TO THE EDGE OF THE NECKLINE AND ROUND THE HODGE ENVELOPING THE BODICE OVER THE BRASSED PART WITH SEQUINED LEAVES.**
 - **STITCH THE BLACK VELVET BAND AND HANGING SASH AND BOWTIES.**
 - **THE RAW EDGES OF THE BODICE AND SATIN UNDER SKIRT ARE OVERSEWN TO NEATEN THEM. ALL THE CHIFFON SEAMS ARE HAND-ROLLED.**
 - **A 2 1/2" BAND OF INSERTION WITH A 3/4" WIDE SATIN RIBBON THREADED THROUGH IT IS ATTACHED TO THE TOP OF THE SATIN BODICE TO DRAW IT UP.**
 - **THE 7 1/2" BONES WHICH SUPPORT THE BODICE ARE SET IN WHITE TRUSS BARS. COUSING STAYS TO THE BUST AND SEAMS. THE CHIFFON ARE DOUBLED AND AT THE TOP SO THAT THE BONES CAN SUPPORT THEM.**
 - **AN OVERSKIRT IN BLACK SOFT SILK NET ENDOUGHERD ALL OVER WITH SILVER SEQUINS 2" APART.**
 - **A SECOND SKIRT IN IVORY SATIN NET WITH 1/2" SEQUINS 1" APART, AS MADE UP SEPARATELY AND ATTACHED TO THE UNDER BODICE.**
 - **A THIRD SKIRT IN BLACK SILK NET IS PLACED BELOW THE OTHER TWO TO COVER A TIGHT SKIRT.**
 - **ALL THESE LAYERS OF NET ARE THEN DRAWN TOGETHER AT THE HEM AND A 1/2" BAND OF SILK GATHERING SEAMS IS THEN ATTACHED TO THE HEM. A REINFORCED BAND OF SATIN BODICE IS MADE UP TO THE HEM TO SUPPORT THE NET OVER THE SKIRT.**
 - **THE SEQUINS ON THE SKIRT ARE MADE UP TO THE HEM TO SUPPORT THE NET OVER THE SKIRT.**

DRAPED PIECE OF BROUKE IS MADE UP TWO LAYERS OF SHIRT TAIL NET. THE TOP LAYER IS BLACK AND THE BOTTOM LAYER IS IVORY-SILK LAYERS ARE COVERED WITH 1/2" SEQUINS. THE TWO LAYERS ARE PLACED TOGETHER AND SEWED DOWN OVER THE SATIN BODICE. A DRAPE OF LEAVES IS CARRIED OUT ON TOP IN SEQUINS.

"BAND OF SILK" CHIFFON SEQUINS
 PUNCHED MIDDLE PART OF BODICE
 THE VELVET WAISTBAND REACHES TO THE LINE
 OVERLAP ON A.S. ONLY TO ORIGINAL HOODS AND EYES
 SEQUIN DECORATION
 FOLD IN HALF AND STITCH TO LEFT BACK SO THAT THE SASH HANGS DOWN WITH THE FOLD
 BACK FOLD RIBBON COMES TO WAISTBAND
 ATTACH TO TIGHT LINE ON A.S. OF BLACK VELVET WAISTBAND
 OPEN TO THIS POINT FOR PLACKET
 THE DECORATION OF LAYERS OF LEAVES IS PLACED TO THE HEM OF THE TOP LAYER OF BLACK SILK NET IS CARRIED OUT IN SILK NET SEAMS 1/2" APART TO SUPPORT THE NET OVER THE SKIRT
 NET OVERLAP CUT TO THESE LINES
 SILK OF SKIRT

METHOD OF ASSEMBLING DRESS
 1. MAKE UP SATIN UNDERBODICE AND UNDER BODICE. ATTACH PETERSHAM BAND TO WAISTLINE AND ADD CHIFFON SHOULDER PIECES.
 2. MAKE UP SATIN SKIRT.
 3. MAKE UP THREE SEPARATE LAYERS OF SEQUINED NET OVERSKIRTS.
 4. ATTACH ALL THE SKIRTS TO THE UNDER BODICE, LEAVING THE RAW EDGES LYING FLAT. THIS MUST BE DONE ON THE BAND.
 5. JOIN ALL NET LAYERS TOGETHER AT HEM AND ROUND 7" WIDE BAND OF SEQUINS AND LEAF REINFORCE.
 6. MAKE UP TWO LAYERS OF NET OVERSKIRT AND BODICE AND MOUNT OUT THE CHIFFON SHOULDER PIECES.
 7. OVER THE WIDE NET BANDS PLUCK THE BODICE AND SKIRT AND POSITION ON THE BAND.
 8. THE HEM IS LINED WITH CREAM PLUMMER TO THE STITCHED LINE.
 9. THE HEM IS MADE TO FIT WITH THE PETERSHAM WAISTBAND.
 10. LEAVE EDGE SEAMS OPEN BELOW WAISTBAND.
 11. THE TUCKED SKIRT FOR 1/2" BELOW THE SATIN SKIRT AS BEING BAND

Midnight-blue velvet evening dress. Bodice of Venetian point lace, cream, over cream chiffon. Under-bodice and under-skirt of stiff cream silk taffeta. Bodice lined in white figured cotton, fully boned, fastening at back with hook & bar. Short train with three lead weights, made to button up on inside. Chatterton House; lent to Snowhill Collection



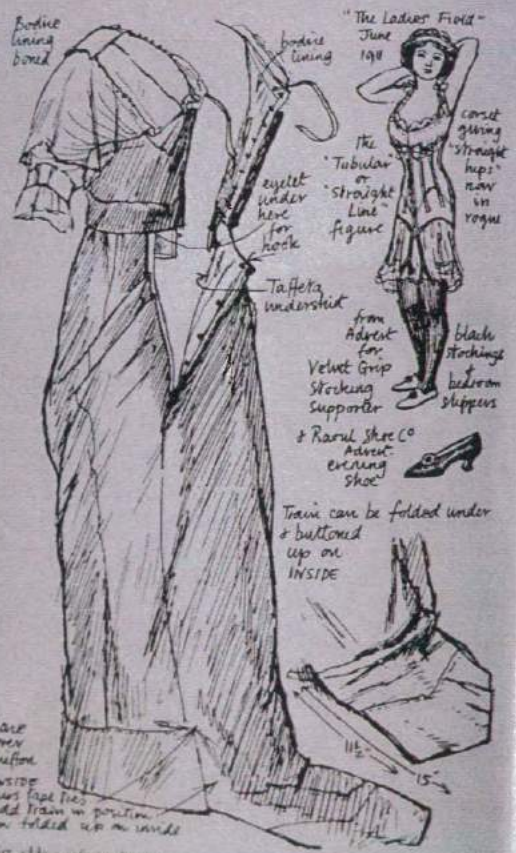
Domain of cream lace fill on sleeve

Straight and slender, with an almost tubular skirt, this rich velvet has quite deep pleating into back panel, to give ease when sitting. The high wide folded and shaped waistband brings the velvet right up to the bust, making the lace bodice look very dainty and attractive.

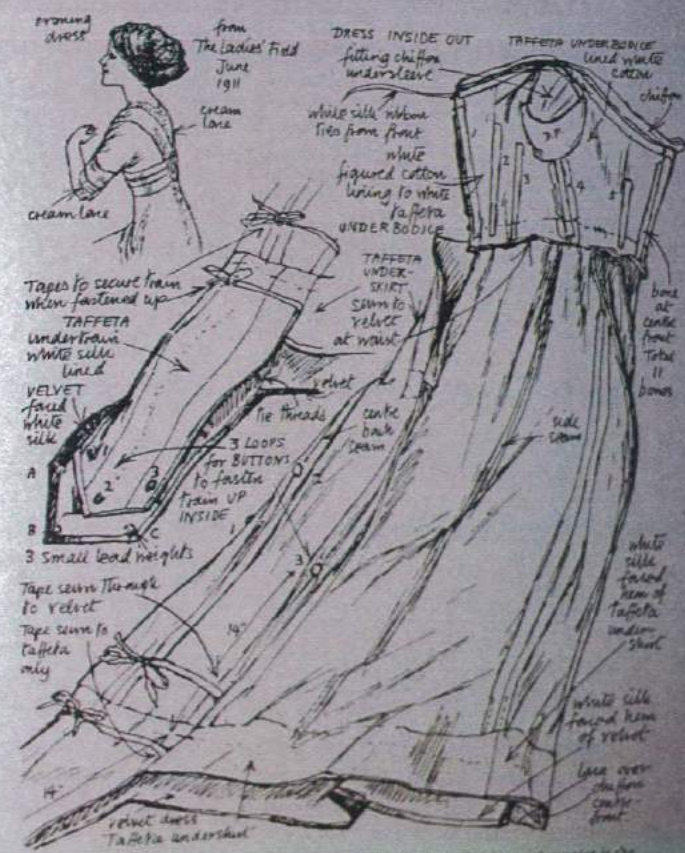


The touch of lace at the skirt front is an imitation. The small lead weights seen under the tiny traces of these evening dresses, Mrs. Wickham Wood tells me, made an amazing sound when going downstairs.

Midnight-blue velvet evening dress, bodice of Venetian point lace over chiffon. Skirt with slit front, inset of lace over chiffon. Detail showing back fastening, and inside of bodice with boning, taffeta under-skirt with train, showing buttons, loops and tapes for fastening up on inside. Chatterton House; lent to Snowhill Collection



The taffeta under-skirt adds a soft rustle of luxury and richness to this very elegant gown. The corsets are now worn under the petticoat and drawers, the advertisements try to convince the feminine world that to be beautiful one must have no hips at all! A difficult thing



for Edwardian women to reduce their form so suddenly! The other interesting point is the continued use of black stockings, which are preferably of silk for day and evening wear, though white are worn for full-dress.



1 - WORTH C.F. Londres.
Robe de cérémonie, 1914. Robe deux pièces, satin de soie noir, mousseline de soie noire et dentelle écrue. N° inv. : 1966.54.1 Musée de la Mode et du Costume, Galliera, Paris. On retrouve les matières textiles identiques sur le haut et le bas du costume.

La mousseline noire apparaît sur la moitié haute de la jupe et deux morceaux de dentelle, identiques à celle des manches, sont présents dans le bas de la jupe. Les deux parties forment ainsi un ensemble harmonieux.

2 - Le système de fermeture est placé dans le milieu dos et s'attache à l'aide d'agrafes. La taille de la jupe est continuée d'une ceinture gros grain, de même couleur que la robe.





3 - CALLOT SOEURS. Paris

Robe de dîner, 1911. Robe deux pièces, velours de soie jaune, tulle de soie écri brodé.

N° inv. : 61.57.1. Musée de la Mode et du Costume, Galliera, Paris.

Comme la précédente, on retrouve le velours de soie jaune qui compose le bas et des pans de tulle de soie écri brodé sur le haut et les côtés milieu de la jupe.

Le bas de la jupe est ouvert et arrondi, rapellant les formes courbées de l'ensemble de la robe.

4 - La ceinture gros grain porte un cordon de taille et se ferme à l'aide de deux agrafes. Le reste du système de fermeture à agrafes est cousu dans le velours jaune.

Le haut de robe marseillais possède deux systèmes de fermeture, l'un maintenant l'élément intérieur, l'autre fixé sur la mousseline noire. On peut supposer que ce double principe était répété sur le bas, comme la robe ci-contre.



La création de la jupe s'est fait en trois temps:

- patronage
- réalisation d'un prototype de jupe
- confection du bas de robe définitif

Un patron de base a été construit en fonction de la seule mesure connue : le tour de taille = 90 cm.

Le tour de hanches, la hauteur du devant et du dos ont été déterminés à l'aide des normes françaises de taille AFNOR (Association française de normalisation).

Un barème des tailles a permis de déterminer les mensurations du bas de robe correspondantes au tour de taille :

Tour de hanches : 118 cm

Tour de bassin : 127 cm

Hauteur hanches - sol, face et dos : 125 cm

Stature générale : entre 152 cm et 168 cm

Il semble important de préciser que les silhouettes historiques étaient différentes des nôtres et que les mesures ci-dessus sont actuelles. Ayant conscience de ces références non appropriées, j'ai veillé à corriger le décalage de coupe en me référant au patron historique de la robe 1909-1910 de Janet Arnold, qui paraissait le plus proche de la coupe que l'on voulait suggérer.

Des modifications ont donc été effectuées et m'ont apportées des précisions vis-à-vis de l'ampleur du bas de robe. Ce dernier est plus évasé vers le sol, donnant ainsi un certain volume à l'ensemble de la jupe. Des valeurs de plis ont également été calculées et ajoutées à la taille afin de laisser une marge pour réaliser les fronces.

Avant d'entreprendre la confection du bas de robe, nous¹ avons choisi de confectionner un prototype de la jupe qui a servi de modèle pour

¹ « Nous » se réfère à Naïma Tomasi et moi-même. Elle m'a aidé et suivi durant toutes les étapes de patronage et de confection du prototype et de la jupe finale.

la suite mais surtout qui a fourni un premier aperçu des techniques d'assemblages, des choix de coutures et du système de fermeture ainsi que du travail de plissé, du tombé et du volume de l'ensemble.

Pour cette étape, trois matières ont été sélectionnées en considérant la rigidité, la souplesse et la finesse des trois couches textiles du haut de robe : un voile de coton, un tulle et une toile de coton.

Chronologie de la mise en œuvre :

1 - Découpe des tissus en fonction du patron

Les tissus sont épinglés sur le patron puis découpés en suivant les contours de ce dernier. Les valeurs d'ourlets et de couture sont préalablement tracées sur le patron.

2 - Assemblage des panneaux de tissus - Repassage

Chaque couche textile est composée de trois panneaux (un pour la devant et deux pour le dos). Une fente de 20 cm est conservée au milieu dos des trois textiles pour y intégrer le système de fermeture.

En prenant compte du fait que le bas de robe s'inscrit dans une optique « d'objet documentaire », et vise principalement à redonner une compréhension et une visibilité générale du costume complet, nous avons décidé de ne pas reconstituer toutes les coutures mains d'époque, mais de les réaliser à la machine à coudre. Les points droits restent cependant discrets.

3 - Réalisation des plis / fronces

Le travail de fronces est effectué individuellement sur le tour de taille des trois couches. Il est réalisé à l'aide de trois fils coulissants que l'on fronce à la main. Cette étape demande une certaine précision pour répartir les plis sur le tour de taille et obtenir une harmonie visuelle.

4 - Pose de la ceinture gros-grain et assemblages des trois couches textile

Cette opération consiste à assembler les trois épaisseurs, grâce à la ceinture gros-grain qui les maintient ensemble.

Dimensions ceinture : 6 x 90 cm (sans valeur ourlets).

Cet élément ceinture davantage la taille, l'a réduit, et renforce sa planitude. Ils donnent ainsi du volume aux plissés et à l'ensemble du tombé.

5 - Montage de la fermeture à glissière

Le système de fermeture se situe dans le milieu dos. Il respecte l'emplacement choisi sur les robes d'époque, et est dans la continuité de celui du haut de robe. Cependant, une fermeture à glissière remplace les agrafes. Ce système moderne facilite la manipulation et reste plus simple à fermer si la pièce faisait l'objet d'un éventuel mannequinage. Afin de minimiser sa visibilité, nous optons pour une fermeture à glissière couvrante, c'est-à-dire que les coutures de montage sont dissimulées à l'intérieur de la jupe et par la parmenture du dos. Les trois épaisseurs de tissus ont été assemblées ensemble afin de rigidifier le support de la fermeture.

6 - Finition des ourlets - Repassage

Dans une optique d'ordre esthétique, nous choisissons de faire un ourlet au bas de robe. De plus tous les ourlets de la jupe sont surjetés afin d'éviter l'effilochage des bordures.

Cette étape intermédiaire a permis de mannequiner provisoirement le bas afin d'avoir une vision tridimensionnelle de l'objet porté. Elle a également soulevé quelques spécificités techniques à modifier lors de l'étape de la réalisation du bas de robe définitif.

Temps d'intervention création prototype (patron + confection) : 14 h

Comme il a été indiqué plus haut, trois tissus identiques, dans la matière et dans l'aspect, à ceux du haut de robe ont été choisis pour la reconstitution.

Pour l'élément intérieur, j'ai opté pour une cretonne de coton décati écru. Ce tissu à armure toile, assez rigide, est la base qui structure la jupe et lui donne sa forme première, tout comme l'est l'élément intérieur du haut. Il supporte les deux autres épaisseurs plus fines et donne le volume du bas. Sa coupe évasée accentue l'ampleur de la jupe.

Pour la couche intermédiaire, j'ai choisi un tulle de coton écru. Pour l'étude actuelle, celui-ci n'a pas été brodé. Cependant, j'ai entrepris des recherches de reconstitution de motifs et il est important de préciser qu'à la demande du musée, elles pourraient être réalisées. En faisant des relevés de motifs précis, ces derniers seraient peints sur le textile, à la manière d'un trompe l'œil. Dans ce sens, l'intervention s'inscrirait intégralement dans le travail de reconstitution, et serait relativement discrète puisque la mousseline recouvre le tulle. Ces suggestions sont encore au stade premier de recherches et sont à approfondir sur des échantillons de tissu.

Pour le dernier tissu, j'ai retenu une mousseline de soie noire. Elle apporte la finesse à l'ensemble.

Le jeu de superposition des trois couches traduit une sorte de « mouvance statique », et dans l'optique d'une exposition, le jeu de mise en volume sera également donné par la mise en lumière.

La chronologie de confection du prototype a été renouvelée pour cette étape finale de mise en œuvre du bas de robe.

La coupe de la jupe correspond à la silhouette historique souhaitée. De ce fait les nouveaux tissus ont été recoupés selon les patrons modifiés, après l'essayage du prototype.

Les mensurations ont été conservées. Seul le tour de taille a été réduit de 5 cm, dans le but d'obtenir une taille davantage cintrée.

La ceinture gros grain épouse très bien le corps et joue également son rôle de mise en valeur des fronces. Ces dernières étaient trop présentes sur le devant du prototype. Il a donc fallu les retravailler dans le dos de la jupe définitive afin d'obtenir des fronces plus denses.

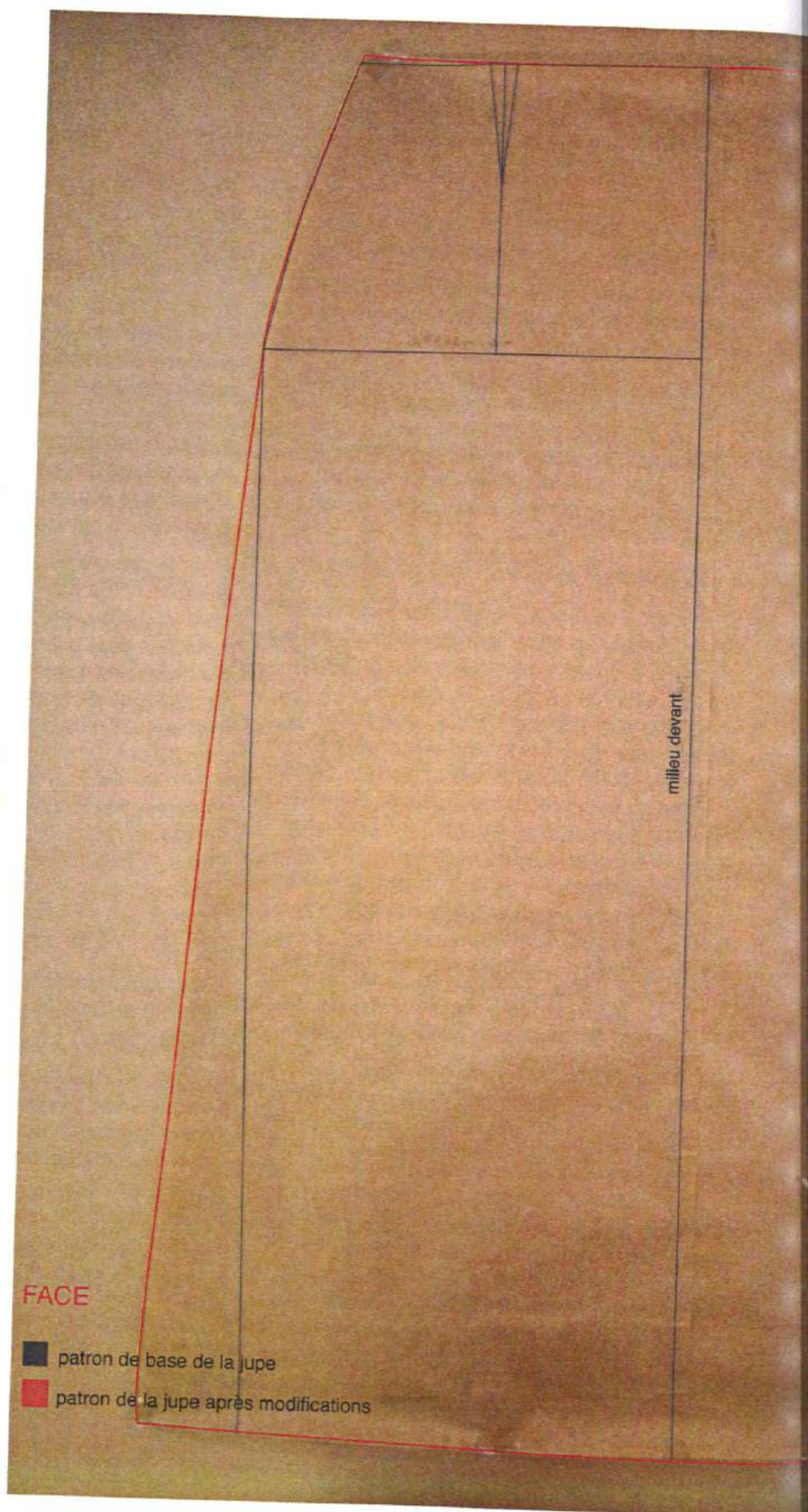
Le système de fermeture sélectionné est invisible lorsque la robe est mannequinée. Le rendu historique a ainsi pu être préservé.

Les teintes du bas de robe sont plus claires que celles du haut. Cependant cela permet de distinguer l'objet d'origine de la nouvelle pièce.

Actuellement l'assemblage des trois strates de la jupe est réalisé. Il reste à monter la ceinture gros grain et à coudre la fermeture à glissière.

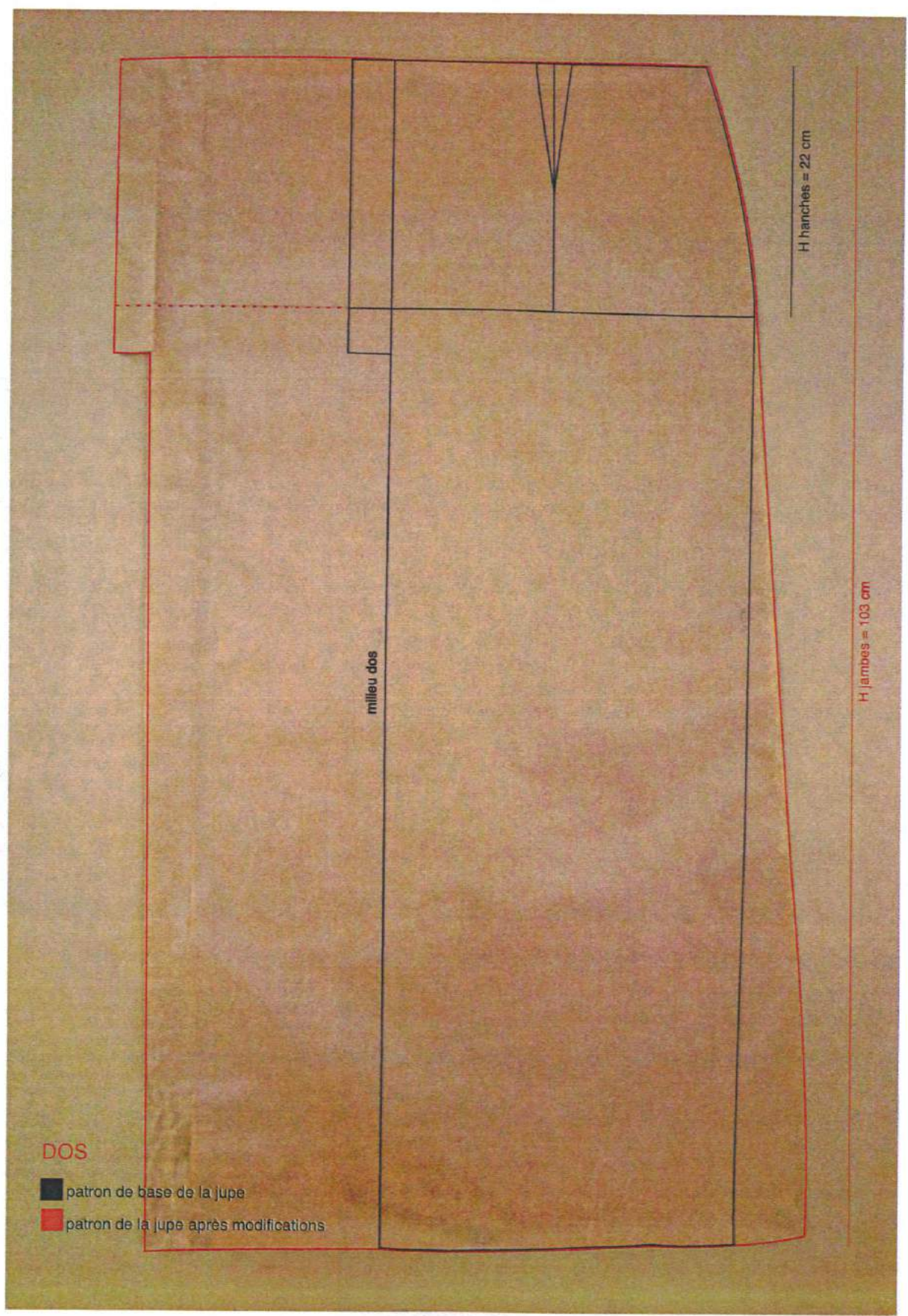
Temps d'intervention jupe finale (sans fermeture à glissière montée ni ceinture gros grain) : 12h

Patrons du bas de robe



H hanches = 22 cm

H jambes = 103 cm



DOS

- patron de base de la jupe
- patron de la jupe après modifications



1 & 2 - Prototype du bas de robe. Les coutures de bâti (fils blancs) sont maintenues sur la toile de coton afin de conserver des repères pour le milieu face et milieu dos. Les textiles du prototypes sont plus épais que ceux d'origine, le volume est donc légèrement trop «gonflé».

3 - Détails dos. Fermeture à glissière couvrante. L'ouverture de la jupe laisse découvrir la troisième couche (toile de coton écru).

4 - En cours de fronçage de la cretonne (toile de coton pour jupe finale). La mousseline et le tulle ont été plus difficile à travailler du fait de leur finesse et de leur délicatesse.

5 & 6 - Bas de robe final. Le volume est plus «rigide» mais le travail de plissés est plus visible sur ces matières. Le bas est légèrement plus long dans le dos. Le tulle intermédiaire est très discret. Les travaux de récréation des motifs brodés seront peut être une solution afin de rendre davantage visible cette couche.



3 - Conservation préventive

Conditionnement pour stockage en réserves

Remarque : le bas de robe sera stocké avec le haut afin d'avoir l'ensemble réuni. Une documentation effectuée préalablement sera fournie au musée afin que le bas ne soit jamais considéré comme l'original.

Le haut de robe en partie restauré à l'heure actuelle, reste tout de même fragile, en particulier au niveau du col en tulle très fin, et des perles du décor de broderie en volume, même si celles-ci sont à nouveau maintenues.

Il convient alors de réfléchir à un nouveau mode de stockage du vêtement au sein des réserves. Tout au long de l'année, j'ai remarqué que le haut perdait des fibrilles de tulle lorsqu'il était manipulé ou posé à plat. En effet, cette dernière position provoque un écrasement du décor de broderies, de la face ou du dos et fragilise davantage le tulle d'origine. Cependant, un conditionnement permanent sur mannequin n'est pas une solution appropriée car les textiles fins, comme le col en tulle, restent tout de même usés et les zones les moins solides seraient sans cesse sollicitées et pourraient s'altérer à nouveau.

Par ailleurs, la mise en exposition du vêtement étant encore flou, l'étape de conditionnement est importante dans ce projet. Elle doit être perçue comme un élément essentiel de ce travail, même si la pièce vient à être présentée. Les choix qui seront entrepris doivent par conséquent s'inscrire dans une perspective de conditionnement pérenne et adapté à l'état de conservation de l'objet.

Les propositions de conditionnement doivent donc répondre à plusieurs compromis : elle doivent assurer les conditions de conservation idéales pour le vêtement tout en prenant compte des différents types de mobiliers disponibles dans les réserves pour son rangement.

Le musée dispose de trois types d'unités de

rangement qui pourraient convenir au vêtement : les étagères, les armoires et les meubles à plan.

En appréhendant l'encombrement du vêtement complet, c'est-à-dire du bas et du haut, et en excluant le stockage vertical, un rembourrage des vêtements posés à plat dans une boîte de conservation semble répondre aux problématiques. Cette unité de rangement à plat individuelle permettrait d'éviter les écrasements, les frottements et les tensions avec d'autres pièces, et pourrait s'insérer sur une étagère ou dans une armoire. L'ensemble ne doit pas être trop volumineux afin de faciliter les déplacements internes et les transports de la boîte.

Par ailleurs, si ce travail donne l'occasion de créer un environnement privilégié pour un objet, il faudrait considérer l'aspect sériel de la collection, afin de trouver un mode de stockage approprié pour l'ensemble des pièces présentant les mêmes problématiques de stockage. (cf découverte de l'objet, p. 15)

Le chantier de conditionnement des pièces textiles de la collection Madeleine Vionnet, auquel j'ai participé l'an dernier lors d'un de mes stages au musée des Arts Décoratifs de Paris, présentait des difficultés de stockage similaires. Parmi les 220 pièces à conditionner, nous y retrouvions des manteaux, des robes et des accessoires, de volumes et de dimensions diverses. L'équipe a alors proposé trois types de boîtes en fonction des différents modèles de vêtements.

Boîte 1 : étoffes légères, vestes, capes courtes. (140 x 70 x 10 cm)

Boîte 2 : pièces légères, mais de longueur plus importantes (160 x 70 x 10 cm)

Boîte 3 : matières plus volumineuses et longues (160 x 70 x 15 cm)

Une étude similaire pourrait être entreprise et adaptée à la collection des textiles et des costumes du Musée du Vieux Marseille afin d'obtenir un mode de stockage approprié pour

les différentes pièces ainsi qu'une cohérence dans le système de rangement des boîtes et une accessibilité plus facile au vêtement recherché.

Le type de boîte

Le choix de la boîte est important, il doit répondre à divers impératifs pour la bonne conservation des textiles : il faut un matériau neutre, très stable, et durable dans le temps, imperméable à l'eau et léger tout en restant résistant aux chocs et à l'écrasement. La boîte doit être non hermétique afin de laisser « respirer » le vêtement et les surfaces doivent être facilement nettoyables.

Après comparaisons de divers contenants et de leurs prix, les boîtes de conservation de l'entreprise KLUG – Conservation semblent idéales pour ce genre de conditionnement.

Référence de la boîte: NOMI - box KS 161¹

Cependant, le musée possède déjà des boîtes de conservation de même type, et privilégie leur utilisation. Elles sont en polypropylène cannelé et présentent des similitudes avec la NOMI - box. Le haut et le bas seront par conséquent conditionnés dans une de ces boîtes. Les dimensions des boîtes disponibles ne m'ont pas encore été transmises.

Système de rembourrage

Le rembourrage des deux éléments est une bonne alternative entre le stockage à plat et le vertical. Son but est de conserver au mieux le vêtement dans ses formes initiales, en évitant de créer des déformations et des faux plis supplémentaires.

Tout comme pour la boîte, le rembourrage doit répondre à plusieurs impératifs : les matériaux choisis doivent préserver leurs propriétés de stabilité et de durabilité dans le temps.

Je choisis de confectionner des boudins de tailles différentes qui pourront être introduits à l'intérieur du vêtement, puis dans la jupe afin de créer une forme tridimensionnelle adaptée aux deux éléments, sans pour autant créer un volume trop important.

Une autre solution aurait également pu être prise en compte : celle de la création de deux supports rembourrés, adaptés au haut de robe et à la jupe. Cependant, dans une perspective de conditionnement de la série de vêtements, les boudins seront plus rapides à réaliser et épouseront aussi bien les formes des vêtements.

Le papier de soie sans acide est souvent employé pour réaliser ce type de rembourrage et de calage. Mais avec le temps, il a tout de même tendance à jaunir, à s'oxyder et sa structure chimique se fragilise. De plus, il vieillit mal mécaniquement, s'écrase avec le temps, et devrait être changé régulièrement. Il est donc écarté des choix définitifs.

De même, fabriquer des boudins de Tyvek® ou de toile de coton remplis de ouate de polyester demande un certain temps.

Une technique, similaire à la conception des bras de mannequinage, souvent employée lors d'un montage d'exposition, peut être une réponse à la création rapide de boudins. La méthode consiste à remplir des collants de ouate de polyester roulée sur elle-même. Ce système, testé au préalable, permet de créer une grande quantité de boudins en peu de temps. De plus, les deux extrémités du collant seraient repliées sur elles-mêmes et non cousues, afin de pouvoir couper le tube aux dimensions souhaitées ou de jouer avec le retrait ou l'ajout de ouate pour obtenir un certain volume.

Un collant de type mousse, neutre, assez épais afin que les fibres de ouate ne traversent pas le collant et se déposent sur le textile, serait approprié. L'industrie TIERCE propose un collant neutre, constitué de 92% de polyamide et de 8 % d'élasthanne.

¹ Les renseignements concernant cette boîte sont en annexes, p. 240.

Les matériaux sélectionnés sont donc très stables. Les tubes ne s'écrasent pas avec le temps, ils sont assez légers donc ne provoquent de marques irréversibles sur le textile d'origine. Les matériaux de contact ne s'accrochent pas avec ceux du vêtement, notamment avec la soie, le tulle, la mousseline et la dentelle qui constituent les manches du haut de robe.

Afin d'éviter que les deux éléments rembourrés ne se superposent, je propose que la jupe soit posée dans le fond de la boîte sur un matelas en ouate de polyester recouvert d'une housse de Tyvek®, tandis qu'un plateau amovible équipé de poignées supporterait le haut de robe, d'une manière identique à la jupe. Le contenant pourrait également être cloisonné afin d'isoler les deux éléments et d'éviter la présence d'un plateau. La housse atténuerait l'écrasement du décor de broderies. Chaque partie de vêtement pourra être enveloppé dans un morceau de Tyvek® afin de minimiser l'empoussièrement malgré la boîte.

Le choix de séparation du haut et du bas de robe reste à confirmer en fonction des dimensions des boîtes disponibles du musée. Néanmoins, le plateau amovible permettrait de transporter le haut plus aisément et sans le manipuler directement.

Manipulations

Les manipulations devront être effectuées à l'aide de gants. Je privilégie les gants blancs en latex à la place de ceux en coton qui pourraient accrocher le tissu ou les broderies lors de la prise en main. De plus, ils serviront de témoin en cas d'empoussièrement ou de pertes importantes de fibrilles.

Si la solution du plateau amovible ne peut pas être réalisée, il est essentiel de soulever le haut par le bas des épaules et par le bas, mais jamais par la col ou par des zones brodées. Les épaules étant également constituées de perles, les manipulations doivent être délicates.

Une notice de manipulation sera rangée avec la boîte.

Conseils de conservation préventive pour les réserves

Comme pour tous les objets patrimoniaux et stockés, un contrôle régulier des pièces sera à effectuer pour assurer la bonne conservation du costume. Selon les normes de l'International Council of Museum (l'ICOM), les textiles figurent parmi les matériaux très sensibles à l'humidité, à la chaleur, à la lumière et aux micro organismes tels que les moisissures et les insectes.

Les conditions thermiques et hygrométriques à respecter pour le haut de robe sont les suivantes :

Une température de 18°C, +/- 5°C

Une humidité relative de 50%, +/- 5°C

Une inspection régulière de l'objet permettra de détecter d'éventuelles attaques biologiques ou autres problèmes.

Le musée m'a par ailleurs fourni le formulaire de conditions générales de conservation des collections, qui permet de veiller au bon entretien de ces dernières et qui répond aux exigences imposées par les différents types de matériaux, dont le costume. ¹

Conseils de conservation préventive pour les expositions

Les interventions de restauration et de conditionnement effectuées sur le haut de robe vont permettre de stopper les dégradations et de stabiliser les zones fragilisées. Le col pourra à nouveau être fermé sans craindre de voir s'ouvrir d'autres déchirures et le haut pourra être présenté sur mannequin, sans risques de tensions supplémentaires au niveau des déchirures de la manche droite et de perte de perles.

Si l'ensemble du costume est amené à être exposé, et notamment le haut, il pourra être transporté dans sa boîte de conditionnement.

Les fibres naturelles étant sensibles à la lumière et à la chaleur, il est conseillé de ne pas dépasser un temps d'exposition de plus de trois mois, huit heures par jour, et de ne pas franchir les 50 lux au niveau de l'éclairage. En outre, il convient de mener un dépoussiérage régulier à l'aide d'un pinceau doux et d'un micro-aspirateur. Je préconise l'emploi d'un intissé intermédiaire afin d'éviter un contact direct avec les zones perlées.

¹ Voir annexes, p. 246 à 249.

4 – Mise en exposition d'un costume historique : recherche d'une morphologie adaptée

Objets de la vie quotidienne, les vêtements sont manipulés avec plus ou moins de précautions par leur propriétaire, avant d'être patrimonialisés. Pourtant, lorsque qu'ils entrent dans une collection muséale, et sont amenés à être exposés, ils sont inévitablement intégrés à une muséographie¹, et à une scénographie² : aussi nécessitent-ils une plus grande attention. Par leur caractère duel, lié au corps et à la dépouille, la « mise en espace » des costumes soulève des problématiques de présentation. Le contexte dans lequel ils sont exposés précise également le ou les messages que l'on veut transmettre au spectateur.

« Tout ce qui touche à la représentation humaine prend une énorme « intention visuelle ».³

Le restaurateur est souvent amené à discuter des projets d'exposition avec le conservateur. Si notre rôle est entre autre de retrouver et de transmettre une ou des significations perdues de l'objet ainsi que leur caractère proche de celui d'origine, il convient alors de préconiser une présentation cohérente et légitime de la ou des pièces.

Cette question touche directement le choix des moyens et des supports de présentation.

Les costumes civils historiques, à la différence des costumes de scène qui sont souvent liés à la représentation du corps en mouvement,

1 La muséographie regroupe les techniques de mise en valeur des collections au sein des musées. C'est l'interface entre des collections, des contenus et le musée.

2 La scénographie désigne l'art de l'organisation de l'espace.

C'est l'interface entre des collections, des contenus et les visiteurs.

3 – LUCINI, Carmen. Catalogue d'exposition, *Les Belles de Mai. Deux siècles de mode à Marseille*, Marseille.; ed. Alors Hord Du Temps, du 11 juillet au 31 décembre 2002 ; p.143

témoignent davantage d'une ou des pratiques vestimentaires d'une époque, et revêtent un caractère morphologique. Leurs rôles de soutien et de remodelage du corps pour lesquels ils étaient conçus respectaient les canons d'une époque. Perçus comme des documents historiques et des témoignages esthétiques, intimes, ils permettent de dévoiler la silhouette d'origine et peuvent être intégrés au discours d'exposition qu'ils accompagnent.

Le costume est lié au corps, comme le corps est lié au vêtement. L'un ne va pas sans l'autre, chacun représente la seconde peau de l'autre et lui donne sens. Concernant le haut de robe, il ne faut pas oublier sa signification première et le contexte dans lequel il a probablement été porté : il faisait partie de la garde-robe d'une femme bourgeoise, au début des années 1900. Lors d'une soirée, il était mis en valeur par des luminaires. Le vêtement rend compte d'un rang social, d'une situation et d'une époque précise.

Si je veux redonner au costume une dimension spatiale et temporelle, il devient alors difficile de retranscrire cet univers sans le corps. Car le costume est bien un objet tridimensionnel ou le volume n'est pas figé. Dans le cas où la pièce resterait sous forme de « dépouille », le discours serait tout autre : il serait d'ordre plus suggestif.

Le rôle de cette seconde peau est donc de représenter matériellement la première afin de faire renaître le personnage ou tout du moins sa silhouette d'origine.

Par quels moyens peut-on rendre un volume dans l'espace et en apprécier sa représentation historique, esthétique et proche de l'initiale ?

Le mannequin reste un support de présentation et de prévention à part entière.

Mais l'exposition du costume historique se heurte à un problème : il n'existe pas de mannequin dit « historique » qui restitue la silhouette et la corpulence correcte propre à la propriétaire, que l'on souhaite retrouver. Ceci résulte principalement du fait que les femmes portaient un corset, et des conditions de vie

exigeantes qui façonnaient un corps que nous ne connaissons plus aujourd'hui.

Un travail de mannequinage est donc à entreprendre.

Le mannequinage d'un costume est la création d'un support aux mesures exactes du vêtement. Il part d'éléments d'information objectifs de la pièce pour en révéler la silhouette réelle de la personne, en l'occurrence de la femme marseillaise, l'ayant porté. Les relevés de patron, tour de taille, tour de poitrine, sont alors essentiels pour cette étape.

Le mannequinage mêle des données matérielles et précises, avec d'autres plus abstraites, comme l'esprit d'une époque et son contexte culturel et social. Pour parvenir à lier ces éléments, il faut réunir un travail technique de rembourrage et des recherches et connaissances de l'histoire de la mode et de l'anatomie du corps en mutation. Le travail de documentation sociologique, historique et iconographique des années 1900, présentée dans le chapitre II, va m'être d'une grande aide pour réaliser le support de présentation.

Outre la restitution du corps historique, le mannequinage doit également assurer le soutien du costume et sa bonne conservation, durant le temps d'exposition. Il doit permettre de préserver des dommages qui pourraient être occasionnés par la présentation verticale. En effet, les matières très fines, tulle et mousseline, qui constituent le haut de robe devront supporter le décor de broderies et le poids du costume pendant un certain temps, le temps d'exposition pouvant aller de quelques jours à quelque mois, usage pour lequel elles n'ont pas été conçues.

Choix du mannequinage adapté

« Le mannequin est le médium qui nous indique non seulement qui portait le costume, mais surtout comment il était porté ». ¹

Dans le cas de cette étude, la conservatrice m'a proposé de réfléchir au mannequinage d'un support déjà existant au musée, plutôt que d'en créer un.

Deux types de mannequins sont conservés au Musée du Vieux Marseille : le mannequin destiné aux vitrines de magasins, muni de tête, de pieds et de mains, et le mannequin tailleurs sur tige, sans tête, sans bras, et sans pieds.

J'ai opté pour cette deuxième solution qui paraît plus appropriée pour le mannequinage, le mannequin de vitrine ayant une cambrure trop actuelle. Malgré l'absence d'informations vis-à-vis de la prochaine exposition et du discours qui y sera tenu, il m'a semblé que ce type de mannequin dit « abstrait » répondait à une appréciation à la fois historique, et esthétique: en l'absence des membres du corps et des attitudes du visage, qui pourraient caricaturer l'ensemble et faire perdre de la signification au costume, le mannequin tailleur apparaît comme un support neutre, plus simplifié mais structurellement correct. Néanmoins, les manches du haut de robe étant très souples et sans volume, des bras pourront être confectionnés afin de leur apporter un soutien et une mise en espace.

Ce support permettra de dévoiler le costume tel qu'il est, et tel qu'il a certainement été, même si il subsistera toujours une part d'interprétation.

¹ Catalogue d'exposition, Les Belles de Mai. Deux siècles de mode à Marseille, Marseille.; ed. Alors Hord Du Temps, du 11 juillet au 31 décembre 2002 ; p.143

N'ayant pas eu l'occasion de voir les deux autres modèles de ce type conservées au CPM de Marseille, je me suis essentiellement appuyée sur des documents iconographiques, dont les visions anatomiques sont parfois idéalisées. Néanmoins, le catalogue d'exposition *Les Belles de Mai, Deux siècles de mode à Marseille*, présente la robe d'inspiration Directoire, de 1910, restaurée et mannequinée. Ces quelques images pourront aider mon travail, notamment pour la recherche du volume général.

Le support doit également répondre aux impératifs suivants : légèreté, confort du vêtement, possibilités d'intégrer des éléments de rembourrage.

J'ai choisi un mannequin-tailleur de taille 40, préalablement recouvert d'une gaine noire par le musée. Plus petit et plus fin que le haut et le bas de robe, je pourrais ainsi jouer sur l'ajout de matériaux de rembourrage afin de retrouver le volume et l'allure historiques de l'ensemble du costume.

Les matériaux sélectionnés pour le rembourrage doivent répondre aux critères de la conservation préventive et viser à une meilleure compatibilité et stabilité dans le temps.

Pour cela, plusieurs matériaux de conservation neutres ont été sélectionnés. Ils permettront également d'habiller et de déshabiller le support sans risque d'accrochage avec les textiles anciens.

La ouate de polyester : elle permettra de réaliser les ajouts au niveau des épaules, des bras, de la poitrine, du dos, de la taille et des hanches afin de retrouver le volume et la silhouette historiques correctes.

Le tulle de polyamide : il rehaussera le volume des épaules.

Le jersey noir : il recouvrera et stabilisera les parties ouatées afin d'éviter leur contact avec le costume. Il permettra également de confectionner les bras, qui seront rembourrés avec de la ouate de polyester.

Par ailleurs, un juponnage est utile car le bas de robe seul ne peut restituer le volume souhaité. Pour cela, le tulle de polyamide pourra éventuellement être employé pour donner davantage de volume.



1 - Mannequin tailleur sélectionné pour le mannequinage de la robe. La taille et les hanches sont très fines mais les épaules sont structurellement correctes. Un gros travail de mannequinage va devoir être entrepris.

2 - Robe femme d'inspiration Directoire mannequiné. 1910.
Musée du Vieux Marseille.
N° inventaire A 83. 339



*

L'étude de conservation-restauration en cours améliore l'état structurel et l'aspect général du haut de robe et notamment des zones les plus altérées. Ces interventions ainsi que la création du bas de robe permettront au costume de retrouver une certaine lisibilité et stabilité matérielle du haut ainsi que de suggérer au futur public de l'exposition un aspect global, plus proche de ce qu'il était initialement.

Le travail de consolidation et de réintégration de certains éléments du décor de broderie vont redonner à l'objet sa lisibilité et une appréciation visuelle de l'ensemble. Ils préserveront également un état stable pérenne de l'objet.

La création du bas de robe a permis de retrouver une grande partie du caractère historique absent, perdu. Il donne aussi l'occasion à l'ensemble du costume de pouvoir être présenté dans une toute nouvelle perspective d'exposition.

Par ailleurs, ce projet a été l'occasion de se pencher sur le problème de présentation du costume et de tenter de répondre aux exigences d'une muséographie encore floue. Il a également été question de la mise en espace d'un costume marseillais dont très peu de silhouettes de cette époque et de ce type ont été traitées, ou exposées. Cette étape sera donc aboutie.

J'espère à travers cette dernière étude avoir réussi à restituer de meilleures conditions de conservation et ainsi « redonner vie » à ce témoignage singulier, relatant d'une partie de la vie marseillaise bourgeoise du début du XXe siècle, et de le rendre accessible au public, aux historiens, comme aux conservateurs des musées de mode.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Les quelques mois dédiés à ce mémoire de fin d'étude s'inscrivent, à l'image du haut de robe historique du Musée du Vieux Marseille, dans un moment unique et défini.

Plus qu'un choix, il me semble que ce type d'objet fragmentaire résulte d'une rencontre fortuite lors d'un de mes stages, et est naturellement venue à moi par la suite. Par son caractère inédit, le haut de robe a donné lieu à une étude toujours plus enrichissante et a engendré une suite de questionnements stimulants.

La complexité de la mise en œuvre de l'objet, le fourmillement d'éléments qui le composent et son état de conservation m'ont offert la possibilité de fournir une étude matérielle et historique dense.

Son statut d'objet orphelin, dépouillé d'une partie de son vêtement et d'un corps, a donné lieu à des problématiques de reconstitution de costume historique et de présentation tridimensionnelle, qui m'ont conduite vers d'autres corps de métiers spécialisés.

Bien plus que la matière même, c'est finalement ce caractère et l'histoire fragmentaires de l'objet qui furent les fils conducteurs de cette étude et ont fait croître ma soif de savoir tout au long de l'année.

Cet objet conservé, riche de sens et de valeurs, a été délaissé du fait de son mauvais état de conservation et des modestes moyens du musée qui n'a pas pu s'occuper de cette collection. Cet « oubli » m'a amenée à prendre conscience de son importance et de son rôle de messenger historique et de porteur d'individualité. Ses traces d'usage et ses altérations témoignent de son passage dans le temps. C'est donc dans ce sens que les interventions de restauration ont été définies. Les choix de consolidation réalisés ont pris

en considération la mise en exposition du haut de robe et permettent de restituer son unité visuelle, sa préservation et préviennent des risques de dommages futurs. Ne pas agir sur les taches et les traces ne doit pas être perçu comme une omission mais comme la préservation du témoignage d'un corps humain qui a existé, et qui est désormais absent. Les expériences assimilées lors des formations, des stages, des lectures, et au cours de cette étude m'ont démontré que les acquis théoriques permettaient d'avoir une ligne conductrice dans la réflexion mais qu'ils devaient se conformer aux nécessités imposées par l'objet, dans la pratique.

Le manque de connaissances entourant le cycle de vie du vêtement a été l'occasion de m'immerger dans le contexte marseillais et bourgeois du début du XXe siècle. Ces recherches m'ont permis de révéler diverses facettes de l'objet jusqu'ici inconnues et de redonner une partie de sa signification à la pièce, qui doit à présent s'inscrire au sein d'un discours d'exposition. Des archives aux merceries, de Paris à Marseille, cette étude m'a conduite à des rencontres et à des collaborations avec des restaurateurs, un historien marseillais, l'ancienne conservatrice du Musée du Vieux Marseille, des commerciaux, des collectionneurs ou encore avec des spécialistes du monde de la mode.

Cependant, dans le temps imparti à cette étude, ces recherches parfois laborieuses mais productives n'ont pas toujours permis d'acquérir les réponses aux questions que soulèvent l'objet.

De même, au moment de l'impression du mémoire tous les enjeux muséographiques n'ont pas pu être retranscrits et le seront à l'oral, lors de la soutenance en juin 2011. Au terme des traitements de la pièce, un dossier annexe constitué des différentes interventions accompagnera ce mémoire.

Ces recherches historiques et ces interventions de conservation – restauration nécessaires à l'étude ont sollicité beaucoup de temps et de déplacements. En considérant les besoins de rendement, elles n'auraient sans doute pas pu être réalisées dans des conditions réelles de travail en atelier de conservation-restauration ou dans des musées aux moyens financiers limités.

Cet objet est un infime fragment de la collection de costumes et de textile du Musée du Vieux Marseille. Loin d'avoir terminé l'enquête concernant ce haut de robe, il me semble pourtant que la compréhension du caractère historique et « vivant » de la pièce prendrait toute son importance et sa valeur en étant accompagnée d'autres vêtements de la collection. L'approche sérielle reste alors une nouvelle problématique à appréhender.

Bibliographie

Catalogues d'exposition / Dossiers de presse

- *25 ans de lingerie. La dentelle sans dessus/dessous* – Calais, Préfiguration du Musée de la Dentelle et de la Mode, 1997, du 24 octobre 1997 au 4 janvier 1998.
Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

- « *1860 - 1910, 50 ans d'élégance en Haute-Saône* » - Première exposition de mai à décembre 2010, Musées départementaux Albert et Félice Demard – Arts et Traditions Populaires, Château de Champlitte, Haute-Saône. Seconde exposition de juin à novembre 2011, Musée municipal, Pontarlier, Doubs.

« *La Parisienne à la Belle Epoque* », Paris, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris, mars à juillet 1997

Centre de documentation du Musée de la Mode Galliera, Paris

- *Les Belles de Mai. Deux siècles de mode à Marseille* – Danièle Giraudy (dir.), Marseille, Maison Diamantée : ed. Alors Hord Du Temps, 2002, du 11 juillet au 31 décembre 2002.

- *Femmes fin de siècle 1885 – 1895* - Renée Davray-Piekolek (dir.), Paris, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera : ed. Paris-Musées, février – mai 1990.

- « *On sort !* » *Lieux de spectacles, Marseille de l'alcazar au zoo* – musée d'Histoire de Marseille, du 30 juin 2000 au 3 mars 2001.

Centre de documentation du musée d'Histoire de Marseille

- « *Robes du Soir* » - Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, Paris, juin - octobre 1990.
Centre de documentation du Musée de la Mode Galliera, Paris

Encyclopédies / Dictionnaires

LELOIR, Maurice. – Dictionnaire du costume – ed. librairie Gründ, 1951.

CENTRE DES TECHNOLOGIES TEXTILES. - Dictionnaire des fibres et technologies textiles – Canada : ed. Hoechst Celanese, 1994.

Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

DE DILLMONT, Thérèse. - Encyclopédie des ouvrages de dames - ed. Th. de Dilmont, 1980.

Histoire de France – *La III^e République de 1870 à 1914* – ed. Larousse, 1985.

Archives Municipales, Marseille

KIRK, Raymond, OTHMER, Donald F. - *Encyclopedia of Chemical Technology, Vol 3*, 3^e édition – New York : ed. John Wiley and Sons, New York, 1978.

Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon

KYBALOVÀ, Ludmila, HERBENOVÀ, Olga, LAMAOVÀ, Milena. – *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode* – ed. Gründ, novembre 1984.

Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon

LAROUSSE, Pierre. - *Grand dictionnaire Universel du XIX^e siècle, n° V – CONT-CZYZ* – Genève – Paris : ed. Slatkine, 1982.

Bibliothèque Municipales Ceccano, Avignon

PÈRE, Pierre Blanc, - *Indicateur Marseillais, Guide de l'administration et du commerce* - Annuaire du Département des Bouches-du-Rhône, 1901.

Archives Municipales, Marseille

Fonds

CHAMBRE DE COMMERCE ET D'INDUSTRIE DE MARSEILLE. - *Le costume traditionnel à Marseille* – Marseille : ed. Musée du Vieux Marseille, 1994.

Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

Fonds Roux Frères. – *Produits manufacturés d'habillement* – 1728 - 1813.

Chambre du Commerce, Marseille

Productions et commerces en France. - *Produits et Industries Textiles, industrie de la dentelle* – 1837 - 1891.

Chambre du Commerce, Marseille

Productions et commerces en France. - *Produits et Industries Textiles du vêtement. Confection, prêt à porter, maille, chapellerie* – 1808 – 1995.

Chambre du Commerce, Marseille

Journaux

- *Le Petit Marseillais* : journal quotidien, 1868, 22 mars – 1944.

Années 1900, 1^{er} semestre, et 1905, 2^e semestre – Marseille

Archives Municipales, Marseille

- *Le Petit Marseillais illustré* : journal hebdomadaire – Marseille : ed. Bureaux du Petit Marseillais, novembre 1885.

Archives Municipales, Marseille

Monographies

Coutures / Techniques

ARNOLD, Janet. – *Patterns of Fashion 2, Englishwomen's dresses and their construction, c. 1860-1940* – New York : ed. Macmillan, 1966, 1972.

BRADFIELD, Nancy. - *Costume in detail – women's dress, 1730-1930* - Publishers Plays INC.
Boston : ed. New Edition, 1968
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

- *Devenir modéliste – le vêtement féminin, women's garments* – Italie : ed. Esmod, 2009.

- *Tracé de coupes, vêtements féminins (classiques et sportwear)* – Collections Modes et Techniques
- Paris : Ed. Vauclair (Système de l'Académie de coupe de Paris), 1986.

WAUGH, Norah. – *The cut of women's clothes 1600 - 1930* – Londres : ed. Faber and Faber, 1968.
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon.

La mode et le corps

BARD, Christine. – *Ce que soulève la jupe* – Paris : ed. Autrement, 2010.

BIEHN, Michel – *En jupon piqué et robe d'indienne, costumes provençaux* – Marseille : ed. Jeanne Laffite, 1987.
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

BOUCHER, François. - *Histoire du Costume en Occident* - Paris : ed. Flammarion, 1965, 1983 et 1996, 2008 pour la nouvelle édition.

BOUCHER, François. - *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours* – Paris : ed. Flammarion, 1965.
Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

BRANCQ, Caroline (dir.) - *Les costumes régionaux d'autrefois* -u Paris : ed. Archives et Culture, 2003.
Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

DESLANDRES, Yvonne, MÜLLER Florence. – *Histoire de la mode au XX^e siècle* - Paris : ed. Somogy, 1986.

Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

FUKAI Akiko (et Al.) - *Fashion – Une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle en 2 volumes : Tome 1, XVIII^e et XIX^e siècle ; Tome 2, XX^e siècle* - Les collections du Kyoto Costume Institute – ed. Taschen, 1997.

LE BRETON, David. - *La sociologie du corps* – Paris : ed. Presse universitaires de France, 1992.

Bibliothèque Municipales Ceccano, Avignon

- *Le château, Le vêtement d'apparat et le vêtement domestique en Provence du XVIII^e au XX^e siècle*
- ed. Costumes, 1997.-

Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

LEGRAND, Sylvie. - *Mille ans de costume français, 950-1950* – Thionville : ed. G. Klopp, 1991.

Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

PEACOCK, John. - *La Mode de 1900 à nos jours* - Londres : ed. Thames & Hudson, 2008.

Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

PERROT Philippe, - *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIX^e siècle* - Paris : ed. Fayard, 1981

- *Rayon lingerie, un siècle de publicité* – Bibliothèque Forney : ed. Syros Alternative, 1992.

Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

RUPPERT, Jacques (et Al.) - *Le costume français* - Paris : ed. Flammarion, 2007.

VALERE – BERNARD, Anna - *Le costume de Marseille, Guide Pratique* – Marseille : Ed. Roudelet Félibren dou Pichoun, s.d.

VIGARELLO, George, *Histoire de la beauté – Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours* – édition du Seuil, 2004.

VIGOUREUX – LORIDON, Jean-Noël. – *Histoire illustrée du Costume* – Lyon : ed. Samedi midi, 2006.

Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon.

Littérature

MIRBEAU, Octave, *Le journal d'une femme de chambre*, édition Charpentier - Fasquelle, 1900 – réed. Du Boucher, 2003.

SCHLANGER, Judith. - *Présence des œuvres perdues* - Paris : ed. Hermann, 2010.

ZOLA, Emile, *Au bonheur des Dames*, ed. Bllbiothèque – Charpentier, Paris, 1927, réed. 1998.

Livres anciens

D'AUNAY, Alfred, *Le Louvre, Grand Hôtel et Grands Magasins*, ed. Firmin Didot, Paris, 1880.
Librairie Philippe Lucas, livres anciens, gravures - Lyon

MALLARMÉ, Stéphane. - *La dernière mode, Gazette du Monde et de la Famille* - Paris : ed. Ramsay, 1978. Rédigé en 1874.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe. - *Carnets de voyages : notes sur la province, 1863-1865* - Paris : Librairie Hachette, 1913.

Marseille

BUSQUET, Raoul. - *Histoire de Marseille* – Paris : ed. Robert Laffont, 1945.
Bibliothèque Municipales Ceccano, Avignon

BONNADIER, Jacques. - *Marseille, passé et présent sous le même angle* – Paris, Genève : ed. Champion Slatkine, 1988.
Centre de documentation du Musée d'Histoire de Marseille

INEDITES, photographies de femmes, 1890 - 1920 – Marseille : ed. Archives de la ville de Marseille, 1993.
Archives Municipales de Marseille

LANGLADE, Isabelle, MASSON, Sylvain, - *Marseille et ses vieux quartiers* – ed. Allan Sutton, novembre, 2002.
Archives Municipales de Marseille

- *Au cœur de Marseille, commerces 1900* – Marseille : Chambre de Commerce et de l'industrie de Marseille.
Centre de documentation du Musée d'Histoire de Marseille

REGIS, Bertrand. - *Le patrimoine de Marseille, une ville et ses monuments* – Marseille : ed. Jeanne Laffitte, 2001.
Archives Municipales, Marseille

TEMINE, Emile. – Histoire de Marseille – Marseille : ed. Jeanne Laffitte, 2006.

Technologies des textiles / restauration

BROSSARD, Isabelle. - Technologie des textiles – Paris : ed. Dunod, 1997.
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

BUISSON, Pascal. - *Étude de la dégradation de la soie* - 1994.
Centre de documentation du Musée de la Mode Galliera, Paris

COOK, J. Gordon ; - Handbook of Textile fibres, natural fibres – p.i. : ed. Watford, 1959.
Centre de documentation du Musée de la Mode Galliera, Paris

EBERLE, Hannelore, HERMELING, Hermann, HORNBERGER, Marianne, (et Al.) - *Technologies du vêtement* - Montréal (Québec) : ed. Guérin, 1999.
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

FLANDRIN – BLETETY, Maurice. - *Technologies et chimie des textiles* – Toulouse : Ed. Cépaduès, 1996.
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

FRÉSARD, Elisabeth. - *Les textiles, connaissances des matériaux* – Suisse : ed. LEP, 2003.
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

GARAUD Christiane, SAUTREUIL Bernadette. - Technologie des tissus - ed. Casteilla, 2000.
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

Identification of textile materials – Manchester – ed. The textile institute, Seventh edition, 1985.

INSTITUT INTERNATIONAL DE CONSERVATION DES ŒUVRES HISTORIQUES ET ARTISTIQUES.
SECTION FRANÇAISE. - *Préserver les objets de son patrimoine* – Sprimont (Belgique), ed. P. Mardaga, 2001.
Centre de documentation du Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

- *Preservation of natural Textile Fibers* - Historical Perspectives, 1977.
Centre de documentation du Musée de la Mode Galliera, Paris

Revue

- *Femina* – Volume 1 : de janvier à juin – Volume 2 : de juillet à décembre
1901 (vol. 1&2) 1905 (vol. 2) 1908 (vol. 2) 1909 (vol. 2) 1910 (vol. 1&2)
Centre de documentation du Musée de la Mode Galliera, Paris

- *Grand Bazar de l'hôtel de ville* – Paris : de janvier à juin 1907

Bibliothèque Forney, Paris

- *L'art et la Mode, Journal de vie mondaine* - 1900, 1905, 1909.

Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

- *La Mode Illustrée* - 1893 et 1894 et 1902 à 1910

Centre de documentation du Musée de la Mode Galliera, Paris

- *La Mode Nationale* - 1901, 1906.

Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

- *La Mode*, revue culturelle de la ville de Marseille, n°222, septembre 2008

Centre de documentation du Musée de la Mode, Marseille

- *Au bon Marché* - Catalogue général des nouveautés d'été et d'hiver, 1908, 1909, Paris
Bibliothèque Forney, archives, Paris.

- *Au bon Marché* - Catalogue de Mercerie, ouvrages de dames, 1909, Paris.
Bibliothèque Forney, archives, Paris.

Sources Internet

<http://dictionnaire.sensagent.com/écru/fr-fr/>

consulté le 20.01.11 pour définition

<http://www.infovitrail.com/verre/composition.php>

<http://www.infovitrail.com/verre/colorants.php>

consultés le 29.03.11 Recherches concernant la coloration du verre

http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe_pigments3.html

consulté le 29.03.11. Recherches concernant le pouvoir colorant des oxydes métalliques

Source schéma : [http://www.bluemarguerite.com/matier_tulle-\(21982\).cml](http://www.bluemarguerite.com/matier_tulle-(21982).cml)

consulté le 17.04.11 Recherches concernant les propriétés du tulle

Mémoires / thèses

Breugnot, Anne - *Danse entre les mailles. Conservation-Restauration du tutu de la Reine des Willis dans Giselle conservé au Centre National du Costume de scène. Étude et comparaison de différents points de couture utilisés pour la restauration.* Paris, 2010.

Imbourg, Claire - *La conservation-restauration d'un élément de costume de Lucien Coutaud pour Les Oiseaux de Charles Dullin.* Avignon, 2008.

Ovide Guarneri, Stéphanie - *Restauration et transparence textile. Étude critique et pratique des traitements à propos d'une robe de Madeleine Vionnet datant de 1938 de la Collection du musée de la Mode et du Textile (Arts Décortifs),* Paris, 2009

Pellas, Joséphine - *Restauration d'un haut de robe,* 1989, Paris.

Annexes

Chapitre 1

Dossier scientifique

Identification des fibres

Afin d'identifier les différentes fibres textiles des tissus qui constituent le haut de robe, deux tests ont été nécessaires : le test de combustion qui a défini la nature végétale ou animale des fibres puis l'observation au microscope optique en les comparant avec des échantillons standards. Ces analyses ont été réalisées à l'École supérieure d'Art d'Avignon.

Tableau récapitulatif du test de combustion

<u>Strates</u>	<u>Prélèvements fibres</u>	<u>Flamme</u>	<u>Odeur</u>	<u>Résidus</u>	<u>Origine</u>
Élément intérieur	Fibre de corsage écrue	Combustion rapide et facile, comme le papier	Odeur de papier brûlé	Cendres claires, légères et friables	végétale
	Fibre de bande écreu	idem	idem	idem	végétale
	Fil de couture beige pour assemblage corsage	idem	idem	idem	végétale
	Fil de couture beige pour assemblage bande écrue	idem	idem	idem	végétale
	Fil de couture/ cordonnet beige pour assemblage ceinture intérieure	idem	idem	idem	végétale
Manches	Fibre de manche écreu	Combustion lente avec une petite flamme, comme la corne	Odeur de corne brûlée	Cendres noires, charbonneuses et friables	animale
Dentelle	Fibre de dentelle des manches écreus	idem	idem	idem	végétale

Tulle	Fibres de tulle manches, petits et grands motifs et tulle col écrus	idem	idem	idem	végétale
	Fibre de tulle noir, support broderies	idem	idem	idem	animale
Mousseline	Fibre de mousseline noire	idem	idem	idem	animale
	Fil de couture noir pour assemblage de la mousseline noire	idem	idem	idem	végétale
	Fil de couture noir pour composition des fronces de la face	idem	idem	idem	végétale
	Fil de couture/cordonnet noir pour l'attache de la ceinture en velours	idem	idem	idem	animale
	Fil de couture noir pour assemblage des broderies	idem	idem	idem	végétale
	Fibre de mousseline beige col et manches	idem	idem	idem	animale

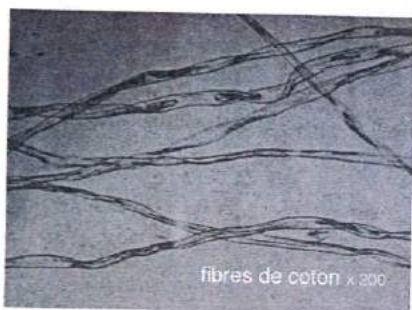
Identification des fibres au microscope optique (grossissement x 40)

Les observations des fibres au microscope optique en vue longitudinale, ont permis de confirmer leur nature végétale (coton) ou animale (soie).

Les deux fibres sont facilement identifiables :

Le coton a la forme d'un ruban plié sur lui-même et a un aspect vrillé.

La soie est constituée par deux filaments accolés l'un à l'autre, formant un seul fils de base. Son aspect est plus lisse.



Remarques: les fibres ont été prélevées en bordures des lacunes ou des zones effilochées.

Élément intérieur

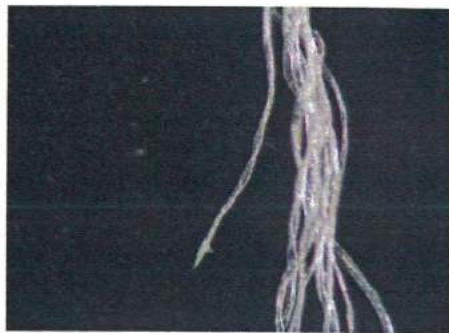
Fibre de corsage écrue : coton



Fibre bande écri : coton



Fil de couture beige pour assemblage corsage : coton



Fil de couture beige pour assemblage bande écru



coton

Fil de couture/ cordonnet beige pour assemblage ceinture intérieure : coton



Manches

Fibre de manche écru : soie



Dentelle

Fibre de dentelles des manches : coton



Tulle

Fibres de tulle manches, petits et grands motifs et tulle col écrus : coton



Fibre de tulle noir, support broderies : soie



Mousseline

Fibre de mousseline noire : soie



Fil de couture noir pour assemblage de la mousseline noire : coton



Fil de couture noir pour composition des fronces de la face : coton



Fil de couture / cordonnet noir pour l'attache de la ceinture en velours : soie



Fil de couture noir pour assemblage
des broderies : coton



Fibre de mousseline beige col et manches : soie



Annexes A : Le costume marseillais traditionnel

Vestiaire stylistique du costume traditionnel marseillais

Production, modes et costumes féminins à Marseille : du XVII^e siècle à 1914

À la lecture de certaines descriptions et aux regards de différents costumes conservés dans les réserves, il est difficile d'établir un paraître régional typique à Marseille, contrairement aux costumes arlésiens par exemple. Les changements stylistiques sont réguliers, à l'image de la ville qui se modifie sans cesse et des mixités sociales.

Toutefois, avant de s'inspirer des modes parisiennes, le costume local marseillais a conservé quelques principes et des éléments caractéristiques dans son évolution, qui lui permettent d'être identifié.

Il semble intéressant de revenir succinctement sur ces modes populaires identitaires qui ont précédé celles du XX^e siècle et de visualiser leur parcours évolutif.

Progressivement, la diffusion des modes françaises a été dictée par la cour de Versailles et à la fin du XVII^e siècle, les particularismes vestimentaires marseillais se sont effacés.

Au grand siècle, la cité se démarque avec ses importations et sa production de textile. Dès 1640, elle se déploie et s'enrichit grâce à son activité manufacturière d'impression sur coton, copiant les toiles peintes indiennes, alors très appréciées des modes occidentales du moment. Ces « indiennes »¹ deviennent une spécialité marseillaise et rivalisent même avec les soyeux Lyonnais. Elles seront exportées vers l'Italie, l'Espagne ou encore l'Angleterre, ce qui témoignera de la vitalité économique de la ville.

Outre ces productions d'indiennes, Marseille a également le goût des « siamoises »¹. Elle produit aussi des soieries légères, des brocarts, et des velours de soie tissées d'or et d'argent. L'Arsenal des galères fabrique des vêtements de travail pour les matelots et les forçats.

Malheureusement à la fin du XVIII^e siècle, les révolutions font disparaître les manufactures d'indiennes et de siamoises, qui installeront leur monopole à Mulhouse en Alsace, et à Rouen en Normandie.

Ces productions ont conduit à l'apparition du costume marseillais dit traditionnel, qui s'est développé et s'est épanoui sous la Restauration (1814 – 1830) et sous la monarchie de Juillet (1830 – 1848), avant de s'estomper à partir du Second empire, avec la propagation des modes parisiennes.

¹ Tissus de coton unis ou rayés. Ils arrivent en France en 1684, avec la première ambassade de Siam. On les nomme également « rouenneries de Marseille ».

Quelques éléments caractéristiques du costume féminin marseillais traditionnel au XVIII et au XIXe siècles.

Vêtements de dessous

Si les formes et les coupes des vêtements féminins s'inspirent encore des modes de Versailles, les tissus sont toutefois locaux. Le pouvoir d'achat qui augmente permet ainsi aux classes moyennes d'accéder à différentes matières, et un « paraître original » réapparaît au cours du XVIIIe siècle.

À l'image d'un vêtement intégral, il est intéressant de dissocier les éléments de dessous et ceux de dessus.

Le premier des sous-vêtements féminins est la chemise en toile de lin, qui est recouverte par le corset*. Contrairement aux corsets à baleines que portent les bourgeoises, ceux des classes populaires sont sans baleines. Généralement en piqué* blanc, doublé d'une toile épaisse, ou en boutis, ils enserrant et raidissent les bustes des femmes avec plus de souplesse que les corps. Ils leur permettent également une gestuelle plus aisée dans leurs activités physiques.

Muni de basques*, le corset soutient les jupons, confectionnés en siamoise* ou en basin* blanc. Le jupon piqué* ou cotillon*, reste une des pièces les plus spécifiques du costume populaire. Il peut à la fois servir de jupons de dessous comme de dessus. À partir de 1820, il permet de redonner de l'ampleur aux silhouettes et protège du mistral.

Au Second Empire, le pantalon s'impose dans le trousseau vestimentaire des dessous. Il apparaît en coton blanc ou en basin rayé.

Les bas sont blancs, en coton, en laine ou en soie pour les plus fortunés.

Pour les plus raffinées, les extrémités et les encolures de chaque pièce constituant les dessous pouvaient être ornées de festons*, volants ou dentelles.

Vêtements de dessus

Sous le Premier Empire, les marseillaises portent le caraco* et la taille haute, à l'image de la ligne néoclassique. Suivant la mode des spencers* venue d'Angleterre, leurs manches sont longues et ajustées. Le corsage se ferme par le devant et son profond décolleté est souvent arrondi. On le retrouve également dans le vestiaire arlésien.

Sous Charles X, le caraco s'allonge, tout en restant très ajusté dans le dos, pour cambrer la silhouette. Les robes à manches gigot* apparaissent, mais sont essentiellement portées par les femmes plus fortunées.

Pour les vêtements de dessus, la jupe est toujours présente. Elle apparaît souvent en siamoise pour les paysannes et en indienne* pour les autres. Différentes pièces de costumes conservées au musée du Vieux Marseille ont permis de mettre en avant deux types de montage pour la taille : à coulisses pour les plus simples, et à plis canons* pour les plus originaux.

Au XIXe siècle, la robe est confectionnée d'un seul tenant. Elle est habillée d'une ceinture reliant le corsage et la jupe. Naissant sous le premier empire, ses formes et ses coupes suivent la mode évolutive : taille haute puis plus basse ; jupe droite, en cloche* puis en tournure* ; manches courtes ballonnées, longues puis en gigot. Une grande majorité des robes stockées au musée sont en indienne.¹

Le corsage est très souvent recouvert d'un fichu en mousseline ou en tulle, brodé ou à franges. À la fin du XIXe siècle, le plus commun est évidemment celui qui est réalisé en *indienne* ou en *rouennerie*, tout comme les tabliers, que portent aussi bien les bourgeoises, les poissonnières et les paysannes. Le XIXe siècle voit aussi la mode des châles à capuchon, en indiennes puis en cachemire.

Enfin, l'élément le plus caractéristique du costume populaire reste la coiffe de lingerie, sur laquelle sont posés un grand chapeau de feutre pour l'hiver ou un chapeau de paille pour l'été. Malgré l'évolution des volumes, des matériaux et des coloris, les coiffes sont toujours constituées de deux éléments: « le fond (emprisonnant la chevelure et resserré à la nuque par une coulisse*), et la passe qui fait le lien avec l'avancement qui encadre le visage. »²

Avec la seconde moitié du XIXe siècle, le costume régional tend à disparaître peu à peu. Marseille est alors devenue le plus grand port méditerranéen, « *porte de l'Orient pleine de rêves industriels et coloniaux* » et se tourne vers de nouveaux jours.

¹ Cottonnades peintes à la main. De l'indien *chitta*, « *tissus semés de taches colorées* », elles seront ensuite nommées *indiennes* ou *perses* en France.

LEFRANC, R., Soies, indiennes, blue-jean – Une sage du textile entre Provence et Cévennes, édition Compagnie des éditions de la Lesse, 2009, p.67

² *Les belles de mai, deux siècles de mode à Marseille*, catalogue d'exposition, juillet – décembre 2002. Détails des différentes coiffes marseillaises, p. 89

Annexes B : Paris au début du XXe siècle

Paris, 1900 Ville Lumière

En ce tout début du XX siècle, Paris est une des plus importantes capitales au monde. Elle partage cet avantage avec Londres et elle reflète la situation politique et économique de la France. Son rôle est affirmé et conforté par l'alliance avec la Russie en 1893 et l'Entente Cordiale avec la Grande-Bretagne en 1904. La République à laquelle s'est ralliée la plupart des citoyens s'affirme, bien que l'atmosphère politique soit envenimée par l'Affaire Dreyfus, puis par la séparation de l'Eglise et de l'Etat.

Ses influences extérieures sont favorisées par le développement des relations internationales. De nouveaux moyens de communication modifient la vie quotidienne des Parisiens : les autobus remplacent les omnibus et plus de cent bateaux-mouches transportent des milliers de visiteurs. Cette modernisation des moyens de transport est accentuée par la construction du Métropolitain en 1900.

La naissance de l'automobile est vécue à ses débuts comme un sport.

Les grandes Expositions Universelles de Paris en 1878, 1889, et 1900, celles de Vienne, de Chicago, de Saint Louis et de Liège fortifient les échanges artistiques et intellectuels auxquels participent la Haute couture française.

L'embellissement et la modernisation de Paris sont rapides ; plusieurs édifices et monuments en témoignent. Les plus spectaculaires sont élevés au moment des expositions universelles comme la Tour Eiffel en 1889, le Grand et le Petit Palais, ainsi que le Pont Alexandre III en 1900. Mais d'autres constructions changent le paysage parisien, tels la Gare du Nord en 1889, la Gare d'Orsay en 1900, l'hôtel Lutetia achevé en 1911. Poursuivant la politique du baron Haussman, de nouvelles artères naissent, comme le boulevard Raspail, les rues Réaumur et du Quatre Septembre.

Paris rayonne de joie de vivre. Sa réputation repose sur l'abondance et la qualité des spectacles, les uns traditionnels comme l'opéra et les théâtres, les autres nouveaux comme les music-hall et les cafés-concerts. Les étrangers nombreux s'y pressent, rehaussant de leur présence la vie mondaine.

Aristocratie et haute bourgeoisie donnent le ton. Cependant le rôle social joué par l'aristocratie ne correspond plus à sa situation économique. Ses revenus ne cessent de diminuer malgré des alliances matrimoniales avec de riches familles étrangères ou encore avec la bourgeoisie de la finance et de l'industrie. Pourtant l'aristocratie avec les Polignac, et les Castellane cultive un art de vivre qui disparaîtra après la guerre. Si les manières de vivre de la grande bourgeoisie sont quelques peu différentes, elle partage avec l'aristocratie le goût du faste.

Toutefois, hommes et femmes ont leurs activités propres. Tandis que les hommes vont à leurs cercles, le Jockey, l'Epatant, l'Union, les femmes, telles Madame Strauss et la Comtesse Greffulhe ont leur jour et tiennent salon en leurs luxueux hôtels particuliers dont l'architecture et la décoration s'inspirent des XVIIe et XVIIIe siècles. L'élégance est pour la femme, dont l'époux doit mener carrière, une obligation sociale.

Annexes C : Glossaire des termes techniques

COUTURE

Ame - nf : fil autour duquel est enroulé un autre fil.

Armure - nf : dans la terminologie du tissage de textile, l'armure désigne le mode d'entrecroisement des fils de chaîne et des fils de trame, suivant des règles nettement définies en vue de la production d'un tissu ou d'une partie de tissu. Il existe trois armures principales : toile, sergé et satin. À partir ces des trois armures sont fabriqués de nombreux tissus avec de multiples combinaisons.

Armure chaîne - nf : armure où les fils de chaîne prédominent à la surface du tissu, en dissimulant plus ou moins les trames.

Biais - nm : pièce de tissu coupée dans la diagonale par rapport à son droit-fil.

Bouillonné - nm : gros plis ronds et bouffants réalisés sur l'étoffe pour donner un certain relief.

Crochet de Lunéville - nm : technique de broderie particulière au crochet. Le décor est brodé sur l'envers et les perles sont maintenues une par une à chaque point. Sur l'envers, cela forme un point de chaînette.

Cordonnet - nm : Gros fil formé de plusieurs bouts de fil trame assemblé par torsion.

Couleur beige - nf : couleur brun clair qui se rapproche du jaune.

Couleur écru - nf : couleur blanche tirant sur le beige.

Couture d'araignée - nf : couture de maintien résistante qui s'articule autour/ composée de quatre points d'attache.

Couture d'assemblage - nf : technique d'assemblage de deux pièces textile au moyen d'une aiguille et d'un fil. Les piqûres peuvent être réalisées à la main ou à la machine à coudre.

Droit fil - nm : Terme désignant le sens de la trame et de la chaîne d'une pièce de tissu.

Écru - nm : état d'un fil n'ayant subi aucune préparation.

Fil manquant - nm : Rayure plus ou moins apparente, provoquée par l'absence d'un fil de chaîne, généralement à la suite d'une rupture.

Manche montée - nf : manche composée de plusieurs étoffes et réunie à l'aide d'une couture d'assemblage.

Parmenture - nf : morceau de tissu qui sert de doublure au revers d'un vêtement. Il est généralement identique à celui de l'habit.

Ourlet - nm : repli cousu au bord d'une étoffe pour l'empêcher de s'effiler.

Surfiler - nm : Coudre un fil sur les bords d'un tissu pour ne pas qu'il s'effiloche. La couture est généralement effectuée avec un point de surjet.

Point de chaînette - nm : point de couture dérivé de la broderie. Il sert à rabattre une couture et a l'apparence d'une chaîne. Chaque chaînon est formé à partir du précédent et avec le fil disposé en boucle au moment du serrage.

Point glissé - nm : point de couture invisible, réalisé à la main. Il est utilisé pour réunir deux pièces textile. Il peut aussi s'appeler point « d'ourlet surjet ».

Point de surjet main - nm : Point de couture apparent, serré et résistant qui réunit deux pièces de tissus par les bords.

Soufflet - nm : petite pièce cousue sous les emmanchures. Il permet de donner de l'aisance à un vêtement et d'éviter les déchirures qui peuvent survenir à l'occasion d'un geste brusque.

Torsion - nf : Le sens de torsion s'indique par les lettres « S » ou « Z » suivant que l'inclinaison des spires du fil formé correspond à celle de la barre médiane ou de la lettre indiquée.

ÉLÉMENTS DU VESTIAIRE MARSEILLAIS ET PARISIEN

Basin - nm : étoffe de coton ou de lin à double armure et effets de rayures fines ou épaisses dont Chabaud (1883) signale l'apparition à Marseille, après les premières croisades.

Basques - nf : partie du vêtement qui part de la taille et descend plus ou moins sur les hanches.

Busc - nm : élément rigide placé au centre devant d'un corset.

Caraco - nm : camisoles à petites basques retroussées. Vêtement de femmes ajustées dans le dos et flottant sur le devant. Porté raccourci à la « spencer » sur un corps souple, sa géométrie variable se prêtait parfaitement aux changements morphologiques du corps de la femme lors de la grossesse et des allaitements. Ce fut le corsage de travail de prédilection des artisanes et des poissonnières au début du XXe siècle, car il entravait peu leurs mouvements.

Coulisse - nf : ourlet dans lequel on fait passer un cordon pour serrer et desserrer.

Coutils - nm : toile de coton tissée très dense, spécifique à la corseterie et aux matelas.

Corsets - nm : sorte de gaine pourvue d'armatures en fanons de baleine, ou plus tard en métal, et lacée, destinée comprimer le buste et le ventre des femmes.

Cotillons - nm : (provençal coutihoun, garnacho) : diminutif de la cotte. Petite jupe ou cotte de dessous. On le dit particulièrement de celles des enfants des paysannes ou des petites gens.

Festons - nm : Ornement avec des dents arrondies, broderie.

Gros-grain - nm : ruban assez raide, sans lisières, à côtes verticales plus ou moins grosses, utilisé pour renforcer les ceintures des jupes ou les rubans de chapeaux. La chaîne de soie ou de rayonne et la trame de coton, ont été remplacées peu à peu par des fibres synthétiques.

Jaquette - nf : veste trois-quarts à basques ouvertes et rondes

Jupe en cloche - nf : pièces de la toilette féminine dont la forme est évasée vers le bas.

Jupon piqué - nm : jupon matelassé à la main en piqûre de Marseille, spécialité de la ville. Il peut être en indienne, en soie, en siamoise, etc.

Manches gigot - nf : manches très larges et bouffantes sur le bras.

Matinée - nf : vêtement d'intérieur porté le matin par les femmes/

Pantalons zouave - nm : pantalon de forme sarouel.

Percalé - nf : toile de coton serrée et fine. Importée des Indes par l'Angleterre, elle est utilisée au début du XIXe siècle.

Plis canons - nm : plis à godet pour les jupons.

Saut du lit - nm : Sorte de peignoir léger pour les femmes.

Siamoise - nf : tissu uni ou rayé à chaîne de soie et trame de coton.

Spencers - nm : veste masculine courte mise à la mode par Lord Spencer qui avait raccourci sa redingote. Avec l'arrivée des modes anglaises, des robes chemises et des vêtements à l'antique, le spencer fut adopté par les femmes élégantes et portés jusqu'à l'adoption de la crinoline. Il fut détrôné par le châle et la pèlerine.

Tournure - nf : (1828) rembourrage porté sous la robe, au bas du dos.

Visite - nf : sorte de cape courte à manches à peine marquées, portées l'après midi pour se rendre en visite. Vers 1870, adaptation du mantelet.

ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU HAUT DE ROBE

Filé métallique - nm : âme textile de soie entouré de fil métallique.

Galalithe - nf : La galalithe est un polymère (matière considérée comme plastique), une matière dure formée à base de lait. Son procédé d'obtention est découvert en 1889.

Griffe - nf : petit morceau de tissu cousu à l'intérieur du vêtement, portant le nom du couturier, l'adresse et la ville de sa maison de couture.

Jais - nm : variété de lignite fossile, combustible, dur et d'aspect compact, d'un beau noir brillant. Au XIX et XXe siècle, on en faisait des ornements perlés et des boutons pour les vêtements de soirées ou de deuils.

Lame - nf : Ruban métallique mince et étroit, obtenu par découpage d'une feuille ou par laminage d'un trait. La lame s'utilise telle quelle, ou après enroulement autour d'une âme.

Mousseline - nf : tissu de coton très fin, très léger et transparent à armure toile.

Passementerie - nf : ensemble d'éléments tissés ou tressés servant de garnitures à l'ameublement et à l'habillement.

Tulle - nf : Le tulle est un tissu transparent et vaporeux formé par un réseau de mailles régulières de fils fins.

Velours - nm : étoffe à deux chaînes dont l'endroit offre un poil court et serré doux au toucher, et dont l'envers est ras. Tissé à Marseille dès 1546, dans la fabrique de Baptiste Savignon.

MATÉRIAUX RESTAURATION

Crêpeline - nf : étoffe très légère en soie à armure lâche, presque transparente.

Organsin - nm : Fil de soie formé de deux ou plusieurs bouts de fil poil assemblés par une torsion de sens opposé à celle des bouts. Les deux torsions diffèrent d'une centaine de tours et s'échelonnent de 350 à 700 tours.

Sources :

C.I.E.T.A. vocabulaire français
Centre international d'études des textiles anciens, 34, rue de la Charité, 69002 – LYON
Edition avril 1997

Les belles de mai, deux siècles de mode à Marseille, catalogue d'exposition, juillet – décembre 2002. Glossaires des termes techniques, p.175 à 182.

Chapitre 3

Annexes A : Fiches techniques des matériaux employés lors des interventions de restauration - conservation

Informations provenant des sites Préser'Art. Conservation préventive du Centre de Conservation Québec (CCQ) et de Stouls Conservation.

TYVEK® non tissé de polyéthylène; non-woven polyethylene; tissu de polyethylene; polyethylene fabric; tissu non tissé;

Description : Le Tyvek® est la marque commerciale déposée d'un tissu non tissé fabriqué par la compagnie DuPont®. Le produit, blanc, opaque et lisse, est fait à 100 % de fibres de polyéthylène haute densité (HDPE). Ces fibres sont disposées de manière aléatoire et non directionnelles et sont maintenues ensemble par l'effet combiné de la chaleur et de la pression, et ce, sans recourir à l'usage d'adhésifs ou de charges. DuPont® décrit son produit comme étant léger mais fort, résistant à l'eau mais perméable à l'humidité et aux vapeurs, ayant une certaine résistance aux produits chimiques, résistant à la perforation, à la déchirure et à l'abrasion. De plus, le produit n'a pas tendance à pelucher et est sans acide (pH neutre). Notons toutefois que le Tyvek® n'est pas imperméable aux gaz, comme les émanations nocives provenant des bois ou des cartons acides.

Le Tyvek® peut être utilisé pour la fabrication de contenants (enveloppes, pochettes, etc.), comme pare-vapeur contre l'humidité dans l'industrie de la construction, comme tissu pour la confection de combinaisons de protection employées pour la manipulation de matériaux dangereux ou encore sales ou poussiéreux, pour l'emballage de fourniture médicale ou bien comme support pour l'impression de bannières ou d'étiquettes. La perméabilité du produit à la vapeur est de 1 700 g/m² par 24 heures, selon les tests de DuPont®. Le Tyvek® peut se froisser ou se plier et il est glissant

Matériaux : Fibres de polyéthylène haute densité (HDPE) maintenues ensemble par l'effet combiné de la chaleur et de la pression; contient environ 1 % d'additifs.

Couleurs : Blanc opaque, d'autres couleurs sont également disponibles et peuvent recevoir les encres d'impression.

pH : 7

Fusion : 135 °C (tel que testé par DuPont®).

Température d'utilisation : Peut être scellé à chaud, à 110 °C maximum.

Utilisation : Le Tyvek® a des usages multiples. Il peut agir comme substitut au papier et aux textiles naturels. Par exemple, il peut être utilisé :

- pour confectionner des enveloppes et des housses pour protéger les biens culturels contre la lumière, la poussière et les insectes;
- comme matériau de matelassure ou de calage;
- comme matériau d'emballage;
- comme pare-vapeur dans la fabrication de caisses;
- pour fabriquer des enveloppes contenant de la bourre de polyester ou des pépites de polystyrène lors de la confection de matelassures ou de matériaux de calage;
- comme intercalaire, par exemple, pour recouvrir des étagères et des fonds de tiroirs;
- pour faire des étiquettes qui seront cousues sur des textiles.

ETHAFOAM®, mousse de polyoléfine; polyolefin foam; mousse de polyéthylène; polyethylene foam; mousse; foam

Catégorie : Feuilles et films plastiques; Mousses; Panneau

Description : Fabriqué par la Sealed Air Corporation, le produit appelé «Ethafoam®» est en fait la marque commerciale déposée d'une mousse de polyéthylène non réticulée et à cellules fermées (fiche P0062). En fonction de la densité du produit, les différents types d'Ethafoam® offerts sur le marché auront des propriétés de compression, de compaction et de déflexion différentes. Traditionnellement, l'Ethafoam® 220, mousse à densité moyenne (36 kg/m³), est le plus utilisé en matière conservation préventive.

L'Ethafoam® 220, de même que plusieurs autres produits similaires offerts par la Dow Chemical Company (Sealed Air Corporation), est fabriqué à partir d'un procédé appelé «RapidRelease» (libération rapide). Selon la compagnie, «cette nouvelle technologie incorpore un système d'expansion breveté, sans CFC ni HCFC, et un système de cuisson accéléré permettant de réduire à l'état de trace les résidus d'agents d'expansion présents dans la mousse de polyéthylène de marque ETHAFOAM» (fiche B0367).

Matériaux : Polyéthylène

Couleurs : Blanc, gris; autres couleurs.

Densité : Variable, mais le produit le plus utilisé en conservation a une densité de 36 kg/m³.

Température d'utilisation : 40 °C à 70 °C

Fabrication : caisses de transport; Fabrication : supports; Manutention et transport; Matelassures; Mise en exposition; Mise en réserve

Utilisation : On peut utiliser ce produit comme matelassure et élément de support dans les caisses, pour le transport ou la mise en réserve.

Les feuilles minces (1/2», 1/4», 1/8», 1/16») peuvent être utilisées comme élément de recouvrement pour les tables de travail ou les étagères ou encore comme matériau d'emballage pour le transport. Les panneaux plus épais (1», 2», 4») peuvent servir de matelassure ou d'élément de calage. Ils peuvent être coupés ou évidés sur mesure et servir d'élément de support pour les objets lourds ou fragiles au moment de leur transport ou de leur mise en réserve. Cette mousse convient bien pour tailler sur mesure des formes ou des mannequins destinés à la présentation des costumes au moment de leur mise en exposition.

MÉLINEX®, film polyester extra mince.

Film polyester transparent de 12 µ d'épaisseur principalement utilisé en restauration de peinture

AIGUILLES ENTOMOLOGIQUES, entomological pins; épingles à insectes; specimen pins

Attaches, rubans et sangles; Quincaillerie

Description : Les aiguilles entomologiques sont très fines et conçues pour le montage et l'exposition des insectes. Mesurant environ de 37 à 38 mm de long, la tige est habituellement faite en acier à ressort ou en acier inoxydable. La tête, quant à elle, est généralement composée de nylon. La plupart des aiguilles entomologiques dont la tige est en acier à ressort sont recouvertes d'une laque servant de protection contre la rouille. Le produit est vendu en différents formats, de 000 à 7, le plus petit chiffre étant associé à la tige la plus mince.

Matériaux : Acier (inoxydable ou à ressort), laque (pour l'acier à ressort), nylon.

Couleurs : Noir ou argent

Fabrication : supports; Mesure et contrôle : chocs et vibrations; Mise en exposition; Mise en réserve

Originellement fabriquées pour le montage de spécimens entomologiques (insectes), ces aiguilles peuvent être utilisées pour la mise en boîte ou en vitrine des objets, lors de leur exposition. Par exemple, sur une base temporaire seulement, ces aiguilles peuvent servir au montage de textiles lorsqu'il n'y a pas d'autres moyens disponibles. Elles peuvent aussi être utiles dans la fabrication de supports d'exposition.

Les aiguilles entomologiques peuvent aisément être enfoncées dans un carton ondulé (fiches P0150, P0184, P0232 et P0277), un plastique cannelé (Hi-Core® (fiche P0124), Coroplast™ (fiche P0030), Corulite® (fiche P0128), Cor-X® (fiche P0347), etc.), un panneau de mousse (InSite® Reveal® (fiche P0242), Foam-X®ps (fiche P0243), Gatorplast® (fiche P0244), Fome-Cor® (fiche P0247), Artcare™ Archival Foam Board (fiche P0262), etc.), une mousse de polyéthylène ou de polyoléfine (fiche P0062; Ethafoam® (fiche P0325), Evazote® (EVA Foam) (fiche P0339), Plastazote® (fiche P0080), etc.) ou une mousse de polystyrène (fiche P0113, Styrofoam® (fiche P0090), etc.) ou encore dans un tissu de coton (fiche P0093) ou une feutrine de polyester.

Boîte avec couvercle, NOMI box KS 16

Voici les informations données sur le site KLUG-Conservation

Fabricant : KLUG-Conservation

Fournisseur : Atlantis

Description : Boîte avec couvercle classique composée de deux éléments, dont deux parois de chaque élément sont doublées. Très solide. Surfaces intérieures lisses. Boîte avec couvercle de fabrication économique la plus vendue. Applications multiples. Peut aussi servir pour le rangement d'objets de grand format comme les textiles.

Garantie de qualité Nous certifions que nos qualités de carton et papier et les produits fabriqués à base de ces matériaux remplissent les conditions suivantes:

- 100 % cellulose blanchie (cellulose alpha) - aucune utilisation de fibres recyclées - sans fibres lignifiées

- pH 8,0 - 9,5; sans acide (selon la norme ISO 6588-1-2005 sur l'extraction à froid)

- réserve alcaline > 2 % carbonate de calcium naturel (GCC)
- encollage neutre/synthétique (exempt additif alun)
- possède le certificat PAT.
- Ainsi, nos qualités correspondent aux principes technologiques de base des normes ISO 9706 et DIN 6738 LDK 12-80 (la catégorie la plus élevée en matière de résistance au vieillissement).

Annexes B : Conditions de conservation des collections du CPM de Marseille

Extrait du FORMULAIRE DE CONDITIONS GÉNÉRALES DE CONSERVATION DES COLLECTIONS

Nom de l'institution	CONSERVATION DU PATRIMOINE DES MUSÉES (CPM) 4, rue Clovis Hugues 13003 Marseille FRANCE
----------------------	--

NB : Extrait du "Facility Report" CPM Marseille – avril 2011.

1 Entretien des locaux et veille sanitaire

- Les boissons et la nourriture sont elles autorisées dans les espaces de conservation :
 oui Non
- Entretien des espaces :
 - Le nettoyage des espaces est effectué par une équipe de nettoyage de la Ville de Marseille 3 fois par semaine dans les bureaux et en fonction des besoins dans les espaces de conservation. L'équipe d'entretien est accompagnée dans ce cas par un membre de l'équipe de la CPM
- Surveillance régulière liée aux problèmes de rongeurs, d'insectes ou de micro-organismes?
 oui Non
- Veille sanitaire :
 - inspections régulières des locaux et des collections, mise en place de pièges (glu, UV)
- Processus régulier de désinsectisation ?
 oui Non
- Méthodes / produits utilisés et fréquence :
 - fluorure de sulfuryle, perméthrine, anoxie en fonction des besoins
- Processus d'intervention en cas d'infestation :
 - Isolement du/des objet(s) suspect(s) en salle de quarantaine et/ou en enveloppe étanche, puis réalisation d'un traitement adapté si nécessaire

2 Stockage des collections

- Type de mobilier disponible pour le stockage des collections :
 - Etagères
 - Racks
 - Palettes au sol
 - Meubles à plan
 - Armoires
 - Stockeurs à rouleaux
 - Grilles

NB : l'ensemble du mobilier est en métal. Des matériaux de conservation ad hoc sont toujours disposés entre l'objet et le support de stockage (papier de soie non acide, feuilles Les petits objets sont généralement stockés en boîte de conservation adaptés (carton non acide, polyéthylène...).

Les différents espaces de conservation sont :

- | | | |
|----------------------------|---|------------------------------|
| - Indépendants | <input checked="" type="checkbox"/> oui | <input type="checkbox"/> Non |
| - Sécurisés | <input checked="" type="checkbox"/> oui | <input type="checkbox"/> Non |
| - Sous alarme | <input checked="" type="checkbox"/> oui | <input type="checkbox"/> Non |
| - Sous contrôle climatique | <input checked="" type="checkbox"/> oui | <input type="checkbox"/> Non |

• Disposez-vous d'un système de détection incendie dans vos espaces de stockage des œuvres?

- oui Non

• Description du système de détection incendie :

- détecteurs dans toutes les salles et espaces de circulation + alarme incendie reliée au PC Sécurité

3 Environnement des collections

• **Température et hygrométrie**

- Le climat est régulé (système de climatisation), contrôlé et enregistré dans tous les espaces de conservation H24. Tous les espaces disposent de capteurs climatiques reliés à un logiciel de contrôle et enregistrement.

• **Constantes climatiques dans les espaces de conservation**

- Les constantes sont définies salle par salle, en fonction de la sensibilité des matériaux constitutifs des objets. La moyenne appliquée dans la plupart des espaces de conservation est : 22°C et 50% d'HR tout au long de l'année / 22 °C et 40% pour la salle des métaux

• Pourcentage maximum de variation toléré ?
+/- 2°C et +/- 5% HR

• Conservez-vous des relevés climatiques? oui Non

• Qui assure la maintenance et l'entretien du système climatique?

- L'équipe de la CPM
 Une entreprise de maintenance

• Fréquence de contrôle du système climatique ?
- Quotidiennement

• Qui est responsable du suivi climatique ?

- Responsable du site l'entreprise de maintenance
 Autre (specifiez) : Chargée de la conservation préventive

4 Eclairage

• Quel type d'éclairage utilisez-vous dans les espaces de conservation ?
 Lumière naturelle Fluorescent

- Fenêtres
- Filtres UV
- Rideaux, stores
- Autre Halogène/led

- Tungsten
- Incandescent

NB : les magasins n'ont aucune fenêtre.

5 Protection incendie

- La bâtiment est-il protégé par un système de détection et d'alarme incendie?
 - oui
 - Non
- Les sorties de secours sont-elles toutes équipées d'alarmes?
 - oui
 - No
- Les portes se déverrouillent-elles automatiquement en cas d'alarme incendie?
 - oui
 - Non
- Déverrouillage par le PC Sécurité
- Comment les contrôles sont-ils faits?
 - Contrôle par vidéo et rondes par le personnel du PC Sécurité
- Fréquence?
 - Au moins une fois par semaine
- Comment le système de détection incendie est-il activé?

Détection de chaleur	
Détection de fumée	X
Ecran de contrôle	X
Système de sprinkler	

- A quel poste l'alarme incendie est-elle reliée ?
 - PC Sécurité du site
 - caserne de pompiers de proximité
 - Station des marins pompiers de Marseille
- La caserne de pompiers de proximité est-elle effective H24 ?
 - oui
 - Non
- Temps moyen d'intervention:
 - Moins de 10 minutes (1,5 Km)
- Y a t'il une brigade anti-incendie sur le site ?
 - oui
 - Non
- Recevez-vous une visite régulière de la brigade des Marins Pompiers de Marseille ?
 - Le site n'est pas un ERP
 - oui
 - Non
- Date de la dernière visite de la commission de sécurité:
 - 2003
- Avez-vous un plan d'évacuation d'urgence ?
 - oui (en cours d'élaboration)
 - Non

Extrait du "Facility Report" CPM Marseille – avril 2011

6 Surveillance/Sûreté des collections

- Avez-vous un personnel de surveillance humain en plus de la surveillance électronique ?
 oui Non
- Quel type de surveillant votre institution emploie t-elle?
 Personnel de surveillance de l'institution
 Personnel d'une entreprise de surveillance privée : Société SPI
- Avez-vous un responsable de la surveillance sur place en permanence?
 oui Non
- Votre personnel est-il spécialement formé pour vos équipements?
 oui Non
Si oui, indiquez leur formation : : SSIAP 3 (chef de service)
- Votre personnel est :
 Armé Équipé de radio Équipé de téléphones portables
 Autre
- Faites-vous une enquête de moralité sur le personnel de surveillance avant leur embauche?
 oui (SPI) Non
- Nombre de surveillants sur le site :
- 1 en permanence H24 + 1 rondier supplémentaire la nuit
- Protection des espaces de conservation :
 Détection anti-intrusion (contacteur + détecteur volumétrique)
 Accès des salles réglementé par badge nominatif
 Vidéosurveillance
 Report d'alarme au PC Sécurité
- Quelles sont les procédures en cas d'intrusion ?
- L'ensemble du site est sous surveillance H24. Les alarmes sont mises hors service espaces par espaces, uniquement à la demande de l'équipe de la CPM.
Aux heures de bureaux, lors d'un déclenchement d'alarme, les levées de doute sont effectuées par l'équipe de la CPM, et la nuit, par le rondier.
En cas d'intrusion pendant l'absence de l'équipe de la CPM, le PC sécurité contacte directement l'ingénieur d'astreinte de la Ville de Marseille ainsi que la Police.
- Est-ce que des portes extérieures ouvrent directement sur les espaces de conservation ?
 oui Non

Annexes C : Tableaux généraux des mesures du corps féminin

(Extraits des normes françaises de juillet 1977, reproduits avec l'autorisation de l'Association Française de Normalisation (AFNOR), p. 12 et 13).

TOUR DE POITRINE	80			84			88			92			96			100			104			110			116			122			128		
	152	160	168	152	160	168	152	160	168	152	160	168	152	160	168	152	160	168	152	160	168	152	160	168	152	160	168	152	160	168	152	160	168
Longueur 7* M																																	
cervicale - N	30,2	31,5		31,9	32,6		33,3	33,7		34,4	34,6		35,3	35,4		36,0	36,3		36,6	37,2		37,4	38,0										
pointe de sein F																																	
Longueur 7* M																																	
cervicale - N	48	49,2	50,4	48,8	50	51,2	49,6	50,8	52	50,4	51,6	52,8	51,2	52,4	53,6	52	53,2	54,4	52,8	54	55,2	53,9	55,2	56,4									
taille devant F																																	
Longueur 7* M																																	
cervicale - N	38,1	39,7	41,3	ditto			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto											
taille dos F																																	
Ecartement seins M																																	
- N	16,8	17,4		18,0	18,1		18,7	19,0		19,3	19,8		19,8	20,5		20,2	21,1		20,6	21,6		21,1	22,4										
- F																																	
Encolure M							37,5			38,2			39,0																				
- N	35,6	36,5		36,7	37,5		37,9			38,8			39,5			39,7	40,2		40,5	40,8		41,1	41,6										
- F							38,3			39,0			39,6																				
Diamètre bilatéral M				19,7			20,7			21,7			22,7	23,3		23,7	24,1		24,4	24,8		25,2	26,2										
taille - N	18,3	19,4		19,9			21,2			22,3			22,7	23,3		23,7	24,1		24,4	24,8		25,2	26,2										
- F				20,7			21,7			22,5																							
Diamètre bilatéral bassin M				28,5	30,5		30,4			31,2			32,1			33,0			33,8			35,1											
- N	28,5	30,5		30,1			31,4			32,5			33,5			34,3			35,0			36,0											
- F				31,8			32,9			33,8			34,6			35,3			36,9			38,7											
Pente épaule gauche M				21,8			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto											
- N	21,8			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto											
- F																																	
Pente épaule droite M				21,5			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto											
- N	21,5			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto			ditto											
- F																																	
Poids M				43,4			47,7			51,9			56,1			60,4			64,6			70,9											
- N	37,9	45,3		45,4			51,6			56,7			61,1			65,0			68,5			73,1											
- F				51,5			56,4			60,6			64,2			67,4			70,2			73,9											
Tour de poignet M				15,2			15,5			15,8			16,1			16,4			16,7	17,1		17,2	17,4										
- N	14,7	15,3		15,3			15,8			16,2			16,5			16,8			17,2	17,4		17,7											
- F				15,8			16,1			16,4			16,7			16,9																	
Tour de bras M				25,6			26,7			27,9			29,0			30,2			31,3			33,0	34,1										
- N	23,5	25,6		25,8			27,9			29,2			30,5			31,7			32,7			33,0	34,1										
- F				27,4			28,9			30,1			31,2			32,1			33,0														

Mince = M = Écart ≤ 0

Normale = N = 0 < Écart < 4

Forte = F = Écart ≥ 4

N.B. : Sauf indication contraire, précisée dans le tableau, les dimensions exprimées sous forme de fourchette sont valables pour les 3 statures et les 3 conformations.

MESURES / MEASUREMENTS		évolution de taille / evolution of size	TAILLES / SIZES				
			36	38	40	42	44
1	Longueur Taille Dos - Back Waist Length	0.5	40,5	41	41,5	42	42,5
2	Longueur Taille Devant - Front Waist Length	0.5	36,5	37	37,5	38	38,5
3	Tour de poitrine - Bust measurement	4	84	88	92	96	100
4	Hauteur de poitrine - Bust length	0.5	21,5	22	22,5	23	23,5
5	1/2 écart de poitrine - 1/2 apex point value	0.25	9	9,25	9,5	9,75	10
6	Tour de taille - Waist measurement	4	64	68	72	76	80
7	Tour des petites hanches - Small hip measurement	4	81	85	89	93	97
8	Tour de grandes hanches - Full hip measurement	4	90	94	98	102	106
9	1/2 tour d'encolure - 1/2 Neckline measurement	0.5	17,5	18	18,5	19	19,5
10	1/2 Carrure dos - 1/2 Cross-Back measurement	0.25	17,25	17,5	17,75	18	18,25
11	1/2 Carrure devant - 1/2 Cross-Front measurement	0.25	16,25	16,5	16,75	17	17,25
12	Longueur d'épaule - Shoulder Length	0.4	11,6	12	12,4	12,8	13,2
13	Tour d'emmanchure - Armhole Circumference	1	38,5	39,5	40,5	41,5	42,5
14	Hauteur dessous de bras - Waist to underarm length	0.25	21,25	21,5	21,75	22	22,25
15	Longueur de bras - Arm Length	0	60	60	60	60	60
16	Grosueur de bras - Arm Circumference	1	25	26	27	28	29
17	Hauteur coude - Elbow length	0	35	35	35	35	35
18	Tour de poignet - Wrist Circumference	0.25	15,75	16	16,25	16,5	16,75
19	Hauteur taille-hanches - Waist to hip length	0	22	22	22	22	22
20	Hauteur de montant - Riser measurement	0.5	26	26,5	27	27,5	28
21	Enfourchure - Crotch measurement	2	58	60	62	64	66
22	Hauteur taille au genou - Waist to knee	1	57	58	59	60	61
23	Hauteur taille à terre - Waist to floor	1	105	105	106	106	107
24	Hauteur taille côté à terre - Side to floor	1	105,5	105,5	106,5	106,5	107,5

Annexes D : Fiche de mannequinage

Fiche de référence conçue pour les montages d'expositions.

Fiche de mannequinage

Descriptif :

Costume civil féminin marseillais - début XXe siècle (1910 environ)

Composition: deux parties - un haut et une jupe.

Remarques: le haut de robe est d'origine. Le bas de robe a été créé pour l'exposition

Exposition (lieu et date)**Éléments du costumes**

L'ensemble

Le haut de robe:

Le bas de robe

Mannequin

Juponage:

Type

Taille

Mesures (en cm)

Tour d'épaules

Tour de poitrine

Tour de taille

Tour de hanches

Carrure face

Carrure dos

Face: épaule, poitrine, taille

Face: taille, sol

Dos: nuque, taille

Dos: taille, sol

Remarques pour mannequinage et démannequinage

Emplacement dans l'exposition

Adresses des fournisseurs sollicités

Fabriques et sociétés sollicitées pour commandes de matières textile

Sociétés françaises

- **DENTELLES SOPHIE HALLETTE** - Fabricant de tulles et de dentelles
2, rue Mélayers, 59540 – Caudry
MLESCROART@sophiehallette.fr

Tulle de soie - noir - soie 100%

Largeur : 45 cm

Prix : 31.14 € le m. HT

Tulle de nylon – noir – polyamide 100%

Largeur : 135 cm

Prix : 28.20 € HT

- **LELIEVRE - Tassinari & Chatel** – Tissu ameublements, mode ornements
4, rue de Furstenberg - 75006 - Paris
contact@lelievre.eu

Crêpeline - écru - soie 100%

Ref : 1630 – 01

Largeur : 140 cm

Prix : 20.40 € HT

- **SOCOLATEX** -
12 Rue du Bourg L'Abbé - 75003 Paris
01 48 04 91 39

Tulle de soie - noir - polyamide 100%

- **WALDER & CIE - Lyon** - Commerces textiles gros
24, rue Auguste-Comte, 69002 – Lyon
walder@walder.fr

Crêpeline - écru - soie 100%

Mousseline de soie - noir - soie 100%

Largeur : 150 cm

Prix : 15,10 € HT

Tulle de soie - noir - soie 100% ?

Largeur : 160 cm

Prix : 20 € HT

Tulle de coton - écru - coton 100%

Largeur : 150 cm

Prix : 7.60 € HT

Cretonne - écru - coton désencollé 100%

Largeur : 160 cm

Prix : 5.40 € HT

Sociétés étrangères

• WBL - Whaleys (Bradford) - LTD

Harris Court Great Horton Bradford West Yorkshire BD7 4EQ England
info@whaleysltd.co.uk

Tulle de nylon – noir – soie 100%

- Nylon net Amelie Black

Section O

£ 7,76

- Bobbinet Nylon Black

Section O

£ 7,69

• Dukeries Textiles and Fancy Goods LTD

Dukeries Textiles and Fancy Goods Ltd

Spenica House - 15A Melbourne Road

West Bridgford

Nottingham

NG2 5DJ

lawrence@dukeries textilesng2.freemove.co.uk

Tulle de nylon - noir - polyamide 100%

Crédits photographiques

Sauf mention contraire, les photographies, les schémas et les dessins ont été réalisés par :
Noémie Margotteau © 2011.

Les sources photographiques extérieures qui illustrent ce mémoire sont indiquées sous chaque figure.

ONNET

ren MARSEILLE