

Entre art et industrie : la réforme de la mode au passage du XX^e siècle

Les catégories esthétiques et artistiques, qui départagent les domaines des beaux-arts, des productions industrielles et des arts décoratifs, ont curieusement laissé peu de place en France aux pratiques vestimentaires. Longtemps considérée sous l'angle moral, industriel ou social, la mode ne devient un objet d'études dans les arts décoratifs que durant la seconde moitié du XIX^e siècle, alors même qu'elle s'inscrit en Allemagne dans les rapports entretenus entre art et industrie. Les productions vestimentaires, leur commercialisation et leur consommation en objets de mode vont pour cela subir trois types d'identification. Le premier, historiciste, tient aux origines archéologiques de l'histoire du vêtement. Dans la lignée des recueils de costumes conçus pour les peintres, la mode est analysée à partir des arts somptuaires produits par les sociétés de cours.¹ La deuxième identification, artistique, comprend le costume comme une inspiration de la peinture. La crise des hiérarchies artistiques et l'avènement d'une peinture de genre tournée vers le costume urbain, suite aux expérimentations réalistes et impressionnistes, invitent la mode à se penser selon les canons de la représentation de son temps.² Les revues de mode regroupent de nombreux dessinateurs industriels et illustrateurs, qui puisent leurs modèles dans la peinture de Salon et inspirent en retour ceux des maisons de couture en pleine effervescence.³ Le troisième phénomène d'identification de la mode est industriel. Il impose l'adéquation prônée par les arts décoratifs entre les techniques mécaniques et les produits consommés, à l'image de la broderie. La conjonction de ces approches, lors des différentes expositions mettant en scène le costume historique et contemporain, entraîne une refonte du système prônée à la même époque par les arts décoratifs. La confection mécanique du vêtement oblige la couture à se tourner vers le modèle des arts décoratifs, où l'image de la femme joue un rôle central.

DE L'INDUSTRIE VESTIMENTAIRE À L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Le lent processus d'identification de l'industrie textile aux réflexions sur la mode s'inscrit dans l'histoire des grandes Expositions du XIX^e siècle, avec l'arrivée de la confection mécanique. On ne parle de mode selon Françoise Tétart-Vittu qu'à partir de l'Exposition de Londres en 1851.⁴ Les innovations techniques du métier Jacquard, l'amélioration mécanique des étoffes comme le cachemire et l'invention brevetée de la crinoline, mentionnées respectivement dans les comptes rendus des expositions de 1834, 1838 et 1844, cèdent le pas à la confection vestimentaire pensée comme mode. Dès lors, la confection est comprise comme un article prêt à consommer et non une pièce de tissu que la couturière ou le tailleur transforme selon la taille et l'envie du client. Les premiers

manteaux et soies brodées de la maison Gagelin font ainsi l'excellence de l'industrie française, en étant primés à l'Exposition de Paris en 1855. Les soieries lyonnaises obtiennent cette même reconnaissance.⁵ *L'Histoire de la mode en France* d'Émile de la Bédollière signale néanmoins toujours, en 1858, la diversité des modes créées uniquement par les tailleurs, couturières et modistes.⁶

Lors de l'Exposition de 1867, l'industrie de la confection est placée dans la section du vêtement, en classe 91, à côté des costumes populaires exposés dans la classe suivante. Or, selon le journaliste Auguste Luchet, l'industrie de la confection en plein essor pose problème, car elle mène les « deux arts illustres de la couturière et du tailleur »⁷ à leur perte. Baisse de la qualité, trop grande rapidité de la production, absence de convenue avec la clientèle, uniformisation des modes qui ne sont plus sur mesure, mais établies à partir de tailles de plus en plus standardisées, la critique contre la confection est sévère. Dirigée par une classe d'hommes entrepreneurs, cette industrie se risque surtout à tirer son inspiration de la peinture de l'époque et non des arts somptuaires : « Quelques artistes ont essayé et essayent de la fantaisie, inspirés plus que de raison par les trouvailles grotesques des journaux de mode ».⁸ L'habit confectionné qui évoque la « carte à jouer » contribue au final à l'appauvrissement des classes ouvrières. L'année suivante est créée la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames et fillettes, qui défend ses membres contre la copie de toilettes conçues à la commande et produites en avance.⁹ Les modèles industriels et les productions vestimentaires se différencient en termes qualitatifs, mais partagent toujours les mêmes sources d'inspiration historicistes.

L'alliance entre l'art et l'industrie, voulue par le renouveau des arts décoratifs en France, va s'appuyer dans le domaine vestimentaire sur les conclusions de l'Exposition de 1867. En 1874, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie consacre sa quatrième exposition rétrospective au Musée historique du costume. Le panorama historique d'habits datant du XII^e au XVI^e siècle présenté au Palais de l'Industrie, prolonge l'engagement de l'Union centrale. Il s'agit de faire bénéficier l'industrie française des savoir-faire des arts somptuaires du passé, à partir d'un triple engagement : maintenir et sauvegarder ces arts qui ont fait la renommée de la France et à présent sa richesse économique, documenter et historiciser certains savoirs méconnus par le biais d'expositions et de publications, et enfin, transmettre ces savoirs pour former la prochaine génération d'artistes et d'artisans français.¹⁰ La conception archéologique du costume, qui prévaut à la même période dans les cercles d'amateurs de costumes antiques et historiques, s'impose grâce à une conception illustrative et personnalisée des modes. Les vitrines présentent des pièces de vêtement, accessoires et objets usuels : « On repoussa la pensée de se servir de mannequins habillés, parce que l'image de la vie dans le costume, le port, l'élégance, la majesté, le caractère en un mot, avaient une indication bien plus vraie, plus vivante dans les portraits et les tableaux d'une époque que dans une disposition froide, sans accent, morte, comme l'aurait pu donner l'habillement d'une figure d'osier ».¹¹ Les six mille objets exposés par époques historiques répondent au souci d'authenticité, sans lien avec la vraisemblance d'usage. Ils doivent bénéficier aux dessinateurs et industriels de la confection qui souhaitent s'en inspirer.

Le rapport de Paul Mantz, consacré à la deuxième section de l'art appliqué à la tenture de l'habitation, signale déjà le rôle de l'inspiration artistique dans le renouveau de la mode. La femme cristallise l'alliance entre l'industrie et le décoratif, par un processus d'essentialisation marchande avec le monde domestique : « il est temps que les femmes viennent à notre aide dans l'étude de ces grandes questions du luxe et de la parure qui les intéressent presque autant que nous ».¹²

LES ARTS DE LA FEMME ET LE TRAVAIL DE L'AIGUILLE

La tension entre art et industrie éclate lorsque la nouvelle Union centrale des Arts décoratifs tire les conséquences de l'Exposition universelle de 1889. Les maisons de confection et les grands magasins regroupés dans la classe 36 « Habillement des deux sexes »¹³ du groupe IV y avaient imposé la production mécanisée des tissus et des pièces vestimentaires. En réponse, l'Union centrale promeut une conception moderne et non passéiste, artisanale et non mécaniciste de la mode, à partir des formes organiques de la nature, qui annonce l'Art nouveau. Dès 1889, une Exposition « de la Plante » est préparée, puis ajournée pour des raisons budgétaires et finalement remplacée par l'Exposition des arts de la femme, qui ouvre en 1892.¹⁴

L'élan nationaliste de cette initiative trouve son origine dans le modèle anglais des *Arts & Crafts*, qui avait nourri les velléités françaises du renouveau des arts décoratifs au milieu du siècle. Comme le souligne Debora Silverman, l'Union centrale présidée par Georges Berger réaffirme la tradition Ancien Régime de la « vieille galanterie française »¹⁵ face aux mouvements d'émancipation féminine. Les idéaux victoriens de division des tâches masculines et féminines, de l'extérieur et de l'intérieur, relayés par les théories de John Ruskin, se retrouvent en France.¹⁶ La femme est la gardienne du foyer conjugal, qui protège les traditions morales et spirituelles face à la modernisation industrielle. La filature et la couture deviennent les activités dévolues à son nouveau rôle dans la société. Le contexte français va néanmoins trouver une association inédite, celle de la sphère politique et mondaine, des femmes aristocrates et des épouses d'hommes politiques.

La création contemporaine « à l'usage de la femme »¹⁷ est exposée selon différentes classes techniques (types de matériaux, de tissage, d'habits et d'accessoires) en dialogue avec la section rétrospective, qui présente les tableaux de costumes historiques, de l'histoire de la mode parisienne et des expositions d'œuvre d'art illustrant les transformations de la mode. Les procédés d'exposition de 1874 sont reconduits pour asseoir une unité des arts domestiques de la femme, où règne un passé artistique éloigné de l'industrie. Cependant, le travail artisanal du textile et la production industrielle des pièces vestimentaires sont bien dissociés. La femme crée des pièces décoratives, mais pas ses propres vêtements. La Chambre syndicale de la couture et de la confection y veille en s'associant à l'entreprise, par le biais de son président Mathieu Brylinski, de son vice-président Gaston Worth, fils du célèbre couturier, et du couturier Émile Poussineau dit Félix. Ces derniers entendent bien « servir les intérêts des industries parisiennes ».¹⁸ L'association avec l'Union centrale vise à consolider la stratégie industrielle des maisons de couture, qui veulent poursuivre l'héritage des arts somptuaires de la toilette,

suite à la chute du Second Empire qui les avait fait renaître.¹⁹ La femme est bien ce trait d'union entre les arts décoratifs et la mode.

La *Revue des arts décoratifs* et son directeur, Victor Champier, se font l'écho des polémiques liées à la préparation de l'Exposition des arts de la femme. Accusant les organisateurs d'avoir écarté Rosa Bonheur et Cécile Carnot, initiatrices du projet, une certaine Sabine Méa dénonce l'exposition d'objets produits pour la femme bourgeoise, celle « qui dépense, sans le compter, l'argent que son mari gagne pour elle », ²⁰ et non la production des femmes ouvrières, la « femme non mariée, fière, honnête et laborieuse, qui demande à l'industrie d'art d'abord l'argent nécessaire à sa vie matérielle et ensuite le moyen de se livrer à des travaux d'art supérieur ». ²¹ Ces tensions réapparaissent lors de la deuxième édition de 1895. Le travail de l'aiguille pratiqué en atelier ou à domicile offre, selon l'Union centrale, un cadre propice à l'épanouissement moral des jeunes filles, afin de leur offrir des « emplois conformes à [leurs] aptitudes et à [leurs] forces naturelles ». ²² La couverture du catalogue de la deuxième exposition renvoie à cet idéal, avec la représentation d'une femme à la tenue d'ouvrière, palette et pinceau à la main, en train de montrer des lettrines stylisées à une autre femme, qui coud à la lumière de la lampe à pétrole. ²³ Ce projet d'unité politique des femmes est un moyen de consolider l'esprit originel du Beau dans l'Utile, de la pratique en amateur de la peinture et du travail ouvrier de la couture. La femme ouvrière et la femme bourgeoise s'unissent dans le but de « créer, entre l'occupation libérale des unes et le labeur rétribué des autres, un lien utile et durable que doivent resserrer la considération du sort malheureux du prochain et l'amour des belles choses ». ²⁴

Les industriels de la couture divergent sur cette question du rôle des femmes. Les maisons qui fleurissent dans le sillage du couturier Charles Frederick Worth exercent un contrôle symbolique sur l'empire féminin de la mode. À la mort du couturier, son fils publie un hommage à son père, dans lequel il souligne la révolution de la couture qui consiste à faire payer la façon du vêtement et la création originale des modèles, par le biais d'ajouts décoratifs typiques de la mode du Second Empire (garniture de broderies, volants ou ruchés). ²⁵ Les colonnes de la *Revue des arts décoratifs* qui lui sont ouvertes lui permettent d'affirmer son désaccord. Worth soutient l'idée que la rénovation décorative de la mode nécessite d'écartier la femme de la production, reprenant le *topos* misogyne de l'impuissance féminine face à la création. Champier conclut avec amertume : « Ce maître ès élégances féminines professe volontiers des théories fort décevantes sur les aptitudes d'initiative artistique du sexe faible qu'il connaît si bien. Selon lui, il n'y a que très peu de femmes capables de faire prévaloir un raisonnement d'art dans le choix de leur costume. "C'est presque toujours, affirme-t-il, un motif étranger à l'art qui les guide" ». ²⁶

L'industrie de la couture entend prendre ses distances avec les activités de la confection, à l'époque dénoncée pour son contrôle économique sur la femme, qui est devenue un vivier productif, moins bien payée et peu syndiquée. ²⁷ De plus, la confection industrielle est toujours accusée de réduire la qualité et le cycle des modes : « Les industriels, auxquels manque l'imagination personnelle et qui sont, par cela même, constamment à la piste de la nouveauté conçue par d'autres, s'emparent de l'idée qui

vient de se produire dès son apparition ». ²⁸ Cette critique rejoint celle de Pedro Rioux de Maillou, qui dénonce la menace démocratique qui pèse sur l'art de la mode, fondée selon lui sur la coupe et non sur la garniture des toilettes : « les grands magasins, avec leurs rayons de confections, sont en train de tuer la toilette, artistiquement parlant. Ils la démocratisent, ce qui ne saurait être un mal ; mais ils en font un produit fabriqué par grosses [sic], ce qui n'est pas un bien. Ils habillent en tas, en masse, à la façon des fournisseurs d'habillements militaires, non pas une femme, telle ou telle femme, mais un quartier, une catégorie sociale, avec ramifications à travers plusieurs autres ». ²⁹ Ces positions sont d'autant plus étonnantes qu'elles tranchent avec celles qu'il tient au sujet du rôle bénéfique de la machine, notamment pour le papier peint. ³⁰

Le rapport de l'industrie de la couture à la machine reste toujours ambigu, puisque certains produits sont à la fois semi-manufacturés et créés sur mesure. Seule l'inspiration artistique, gage d'authenticité et d'originalité, peut soutenir le changement saisonnier des modes présent au cœur de la dynamique économique de la couture. Worth en vient donc aux origines artistiques de la création qu'il tempère, en s'appuyant sur le principe de l'imitation initiée à la même période par Gabriel Tarde. ³¹ Une femme en vue, souvent liée au monde du théâtre, lance une mode du passé qu'elle réinterprète. Trop radicale pour être immédiatement suivie, cette mode est commentée par les journalistes qui offrent au plus grand nombre le moyen de se l'approprier et d'en exagérer les traits, annonçant la fin de cette mode. Worth prend l'exemple des étoffes multicolores inspirées par la danse serpentine de Loïe Fuller, auquel il faut ajouter l'inspiration impressionniste, les étoffes asiatiques et les fontaines lumineuses de l'Exposition universelle de 1889. « La mode est, en quelque sorte, une synthèse d'idées d'abord flottantes, qui, arrivées à maturité, se condamnent sous l'influence de nombreuses impressions du même ordre et dont l'origine est, la plupart du temps, inconnue ». ³² Cette conception rejoint celle de Rioux de Maillou, qui préconise le suivi des formes anciennes et modernes des musées, et des « exhibitions de l'impressionnisme, du pur tachisme, du pointillé, de la Rose-croix ». ³³ Ces dénonciations d'une mode aux mains des industriels et non des artistes poussent des revues comme les *Échos de Paris* à valoriser des prix pour de nouveaux modèles dessinés. ³⁴ La mise en valeur de la femme sur scène parachève cette ambition artistique de la mode.

LE RETOUR DES MODES EN QUESTION

L'inspiration artistique dans la couture doit être mise en regard de l'évolution de la silhouette au XIX^e siècle, marquée par le retour récurrent des modes du passé. L'industrie de la couture s'appuie sur la mise en exposition des modes du passé pour asseoir sa légitimité artistique. Le rôle de la scène n'est pas étranger à ce processus, en particulier les costumes des comédiennes créés par Worth, mais aussi la pratique du travestissement historique, à savoir l'usage de costumes anciens dans un contexte de fête et de scène (pièce de théâtre, bal masqué, carnaval, tableau vivant). ³⁵ Cette alliance du passé fantasmé et du présent reconstitué s'affiche en grand, lors de l'Exposition universelle de 1900. L'allégorie de *La Parisienne* de Paul Moreau-Vauthier, au dessus de la porte Binet, combine plusieurs références aux modes historiques du XVIII^e siècle. La tenue

créée par Jeanne Paquin, alors responsable de la section mode de l'Exposition, se compose d'un manteau long proche de la jaquette Directoire, d'un col relevé « Médicis » avec des garnitures de plumes et de fleurs sur les revers et sur les manches évasées, et enfin, d'une jupe cloche doublée, portant des motifs quadrillés. À l'intérieur du Champ de Mars, deux espaces concrétisent cette union temporelle incarnée par la femme. Le Comité d'installation des Classes 85 et 86 consacrées au costume et à ses accessoires, présidé par Worth, met en place les dernières nouveautés de la couture au Palais des Fils, Tissus et Vêtements. Un Musée rétrospectif présente les costumes du XIX^e siècle, à partir notamment des collections du musée Carnavalet, du couturier Jacques Doucet, et des grands magasins comme Le Bon Marché et La Belle Jardinière. L'histoire matérielle des objets se retrouve dans la biographie de leurs anciens propriétaires, comme le souligne Georges Cain, conservateur du musée Carnavalet : « Et chaque objet semble raconter son histoire : c'est une vivante documentation que ces morceaux d'étoffes, témoins de tant de drames ».³⁶

L'initiative répond à l'impératif d'inscrire la mode dans le temps long de l'histoire du costume, établi dès les premières expositions de l'Union centrale. Chaque maison de couture impose le caractère exceptionnel de sa griffe face à la confection, à travers la recreation d'un écrin sous vitres, similaire au musée, où sont présentées les nouveautés. La frontière entre passé et présent est franchie quelques pavillons plus loin, avec le Palais du costume créé par le couturier Félix. Son objectif est de « présenter au monde l'Apothéose de la femme »³⁷ en retraçant l'histoire du costume, de l'Égypte antique à nos jours. La reconstitution des costumes historiques passe par différents tableaux, jusqu'aux robes de bal des Expositions universelles. La mise en scène des mannequins en action est romancée par l'appropriation subjective des usages vestimentaires (l'évocation de Byzance est une manière de rendre hommage au temps des impératrices). Le couturier Félix y trouve là un moyen de rompre avec l'immobilisme mortifère des expositions passées, tout en mettant les visiteurs à distance du rapport au produit marchand. Les initiatives des arts décoratifs visant à historiciser et à valoriser les arts somptuaires sont détournées au bénéfice d'une commercialisation déguisée, les costumes étant tous des reconstitutions signées Félix. L'exposition tient lieu de légitimation artistique recherchée par la couture.

Ce dialogue entre passé et présent pose de plus en plus problème aux tenants d'une modernisation des arts de la parure. L'écrivain et collectionneur Octave Uzanne dénonçait déjà cette dépendance à l'art et au passé, suite à la première Exposition des arts de la femme : « la toilette demande aujourd'hui à l'art ses meilleures créations et quelques-unes de nos modes ne sont que de simples copies de tableaux de maîtres ».³⁸ Les responsables de ces pastiches des modes passées sont clairement désignés : « Les couturiers et couturières parisiens, les Worth, les Laferrière, les Pinga, les Félix, les Rouff, les Redfern et tant d'autres admirables maîtres en l'art de concevoir et d'exécuter robes et manteaux, font revivre dans des toilettes inimitables l'histoire de France toute entière. – La mode existe-t-elle encore avec de tels créateurs fantaisistes ? ».³⁹

Ce retour des modes artistiques s'affirme à travers les activités de la revue *Les modes*, fondée par Manzi, Joyant et Cie en 1901. Sur le modèle du Palais du Costume de Félix,

l'exposition de l'Hôtel des modes est organisée à partir de 1907. Il s'agit du « plus beau musée de la femme, le palais de la mode le plus précieux pour documenter les générations nouvelles sur les étapes du costume et des habillements féminins ». ⁴⁰ L'objectif est d'« unir étroitement l'Art et la Mode, [de] faire, de l'art des grands peintres qui l'immortalisent, et du goût des couturiers qui la créent, une sorte de tout, un mariage parfait ». ⁴¹ En s'appuyant sur la publication en noir et blanc des premières photographies de presse de mode, l'exposition joue sur un dialogue inégal entre des vêtements posés à plat et une série de peintures de Giovanni Boldini et d'Antonio de La Gandara, représentant respectivement Madame Marthe Régner en habit de la maison Paquin, Melle Lantelme et Mademoiselle Nelly Cormon en Doucet. La revue introduit la pratique des peintres dits « de la femme », qui rassemblent des pratiques d'un genre autonome et qui se structurent avec l'Association des peintres costumiers de la femme.

La deuxième exposition de l'Hôtel des modes poursuit ce dialogue entre le monde du théâtre et de la couture, en reprenant l'idée des vitrines de l'Exposition universelle. Une succession de tableaux relie le vêtement aux peintures correspondantes et à l'ameublement Ancien Régime. Le costume de la maison Doucet porté par Réjane dans *Paris-New-York* (1907) côtoie celui d'Ève Lavallière en Callot Sœur utilisé dans *Miquette et sa mère* (1906). ⁴² Le théâtre et la couture, déjà liés à la fin du siècle dans la revue comme *Le Théâtre*, deviennent le prétexte à la recréation authentique du passé. Objet de collection et source d'inspiration, le costume historique tient un double rôle pour des couturiers comme Worth et Doucet, qui n'hésitent pas à faire la publicité des costumes créés pour les comédiennes. ⁴³

Le journaliste Claude Anet résume les enjeux de ces collaborations : « Les modes, qui ne rentrent pas, il est vrai, dans la classification généralement admise des Arts décoratifs, sont, sans anachronisme aucun, toujours modernes, et, par essence, d'aujourd'hui ». ⁴⁴ Propre aux arts appliqués, ces arts de la toilette féminine ont de plus résisté au « zèle destructeur » et révolutionnaire de l'Art nouveau, et ont évité la simple copie du passé. Les exigences de la clientèle ont selon lui permis de garder intacte la tradition du costume français, sans que les formes végétales ne dénaturent la silhouette générale. Anet mentionne les tentatives infructueuses de structuration de robes à partir de l'imitation de branches de feuillages ou de fleurs. Seuls les ornements végétaux ou géométriques présents sur les tissus ont été autorisés par l'industrie de la couture.

UNE MODE ART NOUVEAU

Le rapport de la couture à l'Art nouveau n'est pas aussi clair que le suggère Anet. Deux cas peuvent retenir notre attention. En France, Victor Prouvé est l'un des rares artistes Art nouveau à produire des pièces vestimentaires, en particulier une robe brodée en collaboration avec Fernand Courteix, présentée dans la *Revue des arts décoratifs* et dans *Les modes*. ⁴⁵ Une libellule de broderie mêlée à des lignes végétales dessine la courbure du buste, tandis que d'autres motifs floraux, brodés de différentes tonalités brunes et vertes, accompagnent la partie inférieure de la robe. Ces tentatives de marier l'organicisme Art nouveau à la silhouette en S doivent être mises en parallèle avec les inspirations orientales et japonisantes, qui ont modifié la mode dans les années

1890, comme le rappelle Rioux de Maillou. C'est bien la subjectivité de la femme qui fait éclore un style nouveau, à l'image de l'actrice Sarah Bernhardt dont « la toilette est un type, non un simple ornement. Elle n'est pas qu'une partie du décor, elle a sa propre valeur ».⁴⁶

Cet accent porté sur le style individuel et non sur la mode générique, porté ainsi par le modèle scénique, se retrouve en Allemagne avec Henry van de Velde. Dans la continuité de la réforme artistique du vêtement prônée par le mouvement esthétique anglais, l'artiste belge oppose une nouvelle conception du vêtement moderne. Il tire les conclusions de l'exposition de ses créations vestimentaires qui a eu lieu en août 1900. Le directeur du musée de Krefeld, Friedrich Deneken, y a organisé une exposition de costumes illustrant la réforme vestimentaire, avec les créations d'Alfred Mohrbutter, Margarete von Brauchitsch, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, F. A. Krüger, Curt Herrmann, Paul Schulze et Hugo van der Woude. La silhouette est simple, en terme de structure, et unie, pour éviter la profusion ornementale de la mode de l'époque. Van de Velde reconnaît volontiers que cette réforme du vêtement engage une esthétique puritaine et rationnelle, qui s'oppose à l'élégance parisienne. Mais ce mouvement initié par les artistes doit offrir aux femmes la possibilité de se libérer des changements de la mode, et à la couture française, de se réformer. Aussi explique-t-il : « De tout temps, les artistes ont été les adversaires de la mode ».⁴⁷ Les photographies de modèles de couture, publiées face aux pièces créées par l'artiste pour sa femme Maria Sèthe témoignent selon van de Velde de la reprise d'ornements géométriques abstraits. La soutache qui orne une pièce de la maison Lebouvier serait une preuve selon lui que la couture s'inspire déjà de ses expérimentations, tout comme certains ornements de la maison Doucet et Redfern. Bien que ces activités confidentielles soient à l'évidence bien éloignées des salons parisiens, il faut rappeler que les illustrateurs industriels ont fait usage de nombreux motifs Art nouveau, repris ensuite par les maisons de couture, preuve s'il en est qu'une étude sur la mode Art nouveau reste à faire.

L'article de van de Velde, véritable manifeste du vêtement artistique, témoigne quant à lui des liens complexes qui unissent au passage du XX^e siècle la couture française aux réformes voulues par les arts décoratifs. La femme joue le rôle d'intercesseur, objet marchand pour la couture et sujet d'émancipation pour certains réformistes allemands de l'Art nouveau, qui souhaitent rompre avec le modèle historiciste de la couture parisienne. Une nouvelle génération va néanmoins adapter la couture à sa nécessaire modernisation. Grâce à de nouvelles couturières comme Jeanne Lanvin, le retour à la mode Directoire entraîne à partir de 1907 une simplification de la silhouette en terme de volume et d'ornement. La révolution stylistique des Ballets russes conduit le jeune Paul Poiret à rompre définitivement avec le retour des modes du passé. C'est lors de son voyage en Europe en 1904 qu'il découvre les expérimentations de la *Wiener Werkstätte*, notamment celles d'Emilie Flöge, de Gustav Klimt et de Josef Hoffmann.⁴⁸ Dès 1908, mais surtout à partir de 1912, la réforme de la couture parisienne développée par Poiret s'inspire de l'émancipation des femmes et des formes du passé, que le milieu parisien des arts décoratifs n'a pas été en mesure de fournir à la fin du XIX^e siècle. L'alliance entre la couture et les arts décoratifs ne sera réactualisée qu'après

guerre, durant la période Art Déco, en parallèle de ces nouveaux échanges avec les avant-gardes artistiques du XX^e siècle.

- 1 Voir notamment Sylvain Amic et Sylvie Patry, « Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVII^e-XIX^e siècles) : un genre éditorial au service de la peinture d'histoire ? », *Histoire de l'Art*, n° 46, juin 2000, p. 39-66 ; Lou Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester : Manchester University Press, 2004.
- 2 L'exposition récente sur les rapports entre mode et impressionnisme doit être mise en relation avec les recherches pionnières d'Aileen Ribeiro, Amy de La Haye et de Gloria Groom. Voir *L'impressionnisme et la mode*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay et al., Paris : Skira-Flammarion, 2012.
- 3 Voir *Le Dessin sous toutes ses coutures, croquis, illustrations, modèles, 1760-1994*, cat. exp., Paris, Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, Paris : Paris Musées, 1995.
- 4 Françoise Tétart-Vittu, « La mode aux expositions universelles » et « L'essor des grands magasins », *Sous l'Empire des crinolines*, cat. exp., Paris, Musée Galliera, Paris : Paris Musées, 2008, p. 166-171 et p. 172-177.
- 5 Sur les soieries lyonnaises voir récemment Roland Racine, *Lyon industriel*, Saint-Avertin : Sutton, 2014 et Bernard Tassinari, *La soie à Lyon : de la Grande fabrique aux textiles du XXI^e siècle*, Lyon : Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2005.
- 6 Émile de La Bédollière, *Histoire de la mode en France*, Bruxelles : Meline, Cans et Cie, 1858, p. 183.
- 7 Auguste Luchet, *L'art industriel à l'Exposition universelle de 1867*, Paris : Librairie internationale, 1868, p. 379.
- 8 *Ibid.*, p. 381.
- 9 Voir Didier Grumbach, *Histoires de la mode* [1993], Paris : Les éditions du Regard, 2008.
- 10 Voir notamment Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865*, Paris : Union centrale, 1866 ; Eugène Véron, *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Histoire de l'Union centrale, son origine, son présent, son avenir*, Paris : s. n., 1875 ; Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris : Gallimard, 1992.
- 11 *Quatrième exposition 1874 : Musée historique du costume*, Paris : A. Chaix et Cie, 1874, p. VI.
- 12 *Ibid.*, p. 394. Voir à cette période Marguerite d'Aincourt, *L'art de la femme. Études sur le costume féminin*, Paris : E. Rouveyre et G. Blond, 1883.
- 13 « Groupe IV. Tissus, vêtements et accessoires – Classe 36 Habillement des deux sexes – France », *Exposition Universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Manufactures nationales, enseignement des arts du dessin, exposition théâtrale*, Lille : Imprimerie L. Danel, 1889, p. 1-18. Voir *Lyon en 1889 : les soyeux à l'Exposition universelle de Paris*, cat. exp., Lyon : Musée historique des tissus, 1990.
- 14 Voir Lucien Falize, « Histoire d'une exposition ajournée », *Revue des arts décoratifs*, n° 12, 1891-1892, p. 225-242.
- 15 Georges Berger, « Discours de M. Georges Berger, Bulletin de la Société », *Revue des arts décoratifs*, n° 15, 1894-1895, p. 318, cité dans Debora Silverman, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, traduit de l'américain par Dennis Collins, Paris : Flammarion, 1994, p. 200.
- 16 John Ruskin, *Sésame et les lys* [1865], trad. de l'anglais et avec une préface de Marcel Proust (première traduction 1906), Paris : Payot & Rivages, 2011.
- 17 Union Centrale des arts décoratifs, « Exposition des arts de la femme. Classification », *Revue des arts décoratifs*, 1891-1892, p. 222.
- 18 *Ibid.*, p. 223.
- 19 Voir notamment Elizabeth Ann Coleman, *The Opulent Era : Fashions of Worth, Doucet and Pinget*, Londres : Thames and Hudson, 1989.

- 20 Victor Champier, « Réponse à un article du "Journal des Arts" », *Revue des arts décoratifs*, 1891, p. 286.
- 21 Sabine Méa citée par Victor Champier, dans *ibid.*
- 22 Union Centrale des arts décoratifs, « Bulletin de la Société. II^e Exposition des arts de la femme du 27 avril au 1^{er} juin 1895 », *Revue des arts décoratifs*, 1894, p. 255.
- 23 Voir la couverture dans Union Centrale des arts décoratifs, *Les arts de la femme, Exposition. Palais de l'industrie*, Paris, 1895, n. p.
- 24 Union Centrale des arts décoratifs, « Bulletin de la Société. II^e Exposition des arts de la femme du 27 avril au 1^{er} juin 1895 », *art. cit.*, p. 256.
- 25 Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, Paris : Chaix, 1895, p. 19-22.
- 26 Note de Victor Champier citant Worth dans Gaston Worth, « Comment se fait la mode – Causerie d'un couturier », *Revue des arts décoratifs*, 1896, p. 120.
- 27 Sur l'histoire ouvrière des femmes, voir Charles Benoist, *Les ouvrières à l'aiguille à Paris*, Paris : Alcan, 1905 et récemment Judith G. Coffin, *The Politics of Women's Work : The Paris Garment Trades, 1750-1915*, Princeton : Princeton University Press, 1996.
- 28 Gaston Worth, *art. cit.*, p. 122.
- 29 Rioux de Maillou, « L'esthétique de la toilette féminine », *Revue des arts décoratifs*, 1892-1893, p. 272.
- 30 Rioux de Maillou, « Les arts décoratifs et les machines », *Revue des arts décoratifs*, 1895, p. 225-231 et p. 267-273. Voir Jérémie Cerman, « Pedro Rioux de Maillou, *Les Arts décoratifs et les Machines*, 1895 », dans Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014, URL : <https://inha.revues.org/5762> [consulté le 29 octobre 2016].
- 31 Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation : étude sociologique*, Paris : F. Alcan, 1890.
- 32 Gaston Worth, *art. cit.*, p. 121.
- 33 Rioux de Maillou, « L'esthétique de la toilette féminine », *art. cit.*, p. 276.
- 34 Joseph Balmont, « Les concours d'art décoratif du mois de mai 1897 », *Revue des arts décoratifs*, 1897, p. 203. Sur la place des artistes femmes dans le champ des arts décoratifs : voir récemment Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris : Mare & Martin, 2015, p. 94-121.
- 35 Voir Alexandra Bosc, « La vogue des modes néo-XVIII^e à la Belle Époque », *Cartier : le style et l'histoire*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Paris : Réunion des musées nationaux / Grand Palais, 2013, p. 31-35 et Maude Bass-Krueger, *The Culture of Dress History in France : The Past in Fashion, 1814-1900*, Dissertation in Philosophy in the History of the Decorative Arts, Design History, Material Culture, Bard Center, New York, 2015.
- 36 Georges Cain, « Préface », *Musée rétrospectif des classes 85 & 86 : le costume et ses accessoires à l'Exposition Universelle Internationale de 1900, à Paris : notices-rapports*, Saint-Cloud : Imprimerie Belin frères, p. 8.
- 37 « Avant-propos », *Exposition universelle de 1900 – Palais du Costume – Le costume de la Femme à travers les Ages – Projet Félix*, Paris : Imprimerie Lemercier, 1900, p. 3.
- 38 Octave Uzanne, *La française du siècle : modes, mœurs et usages*, Paris : A. Quantin, 1892, p. 238.
- 39 *Ibid.*, p. 239.
- 40 Albert Flament, « À l'hôtel des Modes. Première exposition – juin 1907 », *Les modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme*, n°79, juillet 1907, p. 3.
- 41 *Ibid.*
- 42 Sybil de Lancey, « L'exposition de Toilettes à l' "Hôtel des Modes" », *Les modes*, n° 85, janvier 1908, p. 4.

- 43 Sybil de Lancey, « La mode et les modes », *Les modes*, n° 96, décembre 1908, p. 9-34. Voir Michele Majer (dir.), *Staging Fashion 1880-1920, Jane Hading, Lily Elsie, Billie Burke*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2012.
- 44 Claude Anet, « L'art dans les modes », *Les modes*, n° 36, décembre 1903, p. 2 et suite.
- 45 Jules Rais, « Victor Prouvé et ses plus récentes inspirations », *Revue des arts décoratifs*, 1901, p. 356 et « Victor Prouvé – Robe bridée (bord de rivière au printemps) », *Les modes*, n° 5, 31 mai 1901, p. 11.
- 46 Rioux de Maillou, « L'esthétique de la toilette féminine », *art. cit.*, p. 272.
- 47 Henry van de Velde, « Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung », *Kunst und Dekoration*, n° 10, 1902, p. 365 (traduction à paraître : Henry van de Velde, « Le nouveau principe artistique dans le vêtement féminin moderne », trad. par Christophe Joualanne, dans Damien Delille et Philippe Sénéchal (dir.), *Mode et vêtement. Études visuelles et culture matérielle*, Paris : INHA-Artlys, 2017). Voir Radu Stern, « Henry van de Velde and Germany », *Against Fashion : Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2004, p. 11-22 (avec traduction en anglais du texte, p. 137-142) et Rebecca Houze, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary before the First World War : Principles of Dress*, Farnham, Surrey : Ashgate, 2015.
- 48 Voir Patricia A. Cunningham, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent : The Kent State University Press, 2003.