Entretien avec Jean-Paul Leclercq par Rémi Labrusse

Jean-Paul Leclercq et Rémi Labrusse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6303>

DOI : 10.4000/perspective.6303

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 61-74

ISBN : 978-2-917902-31-8

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jean-Paul Leclercq et Rémi Labrusse, « Entretien avec Jean-Paul Leclercq par Rémi Labrusse », *Perspective* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6303> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6303>

Entretien avec Jean-Paul Leclercq

par Rémi Labrusse

Rémi Labrusse. *Quel est votre itinéraire de chercheur ? Comment vous-a-t-il conduit vers le textile ?*

Jean-Paul Leclercq. De 1994 à 2006 j'ai été conservateur des collections anciennes de mode et de textile aux Arts décoratifs, à Paris, et j'en ai repris l'enrichissement¹. Mettant en œuvre la concertation entre musées que je prônais, j'ai constitué le dossier qui a permis au musée des Tissus de Lyon d'acquérir les cent quatre-vingt-dix *Grands livres de fabrique* de la maison lyonnaise Bianchini-Férier (1889-

1964, environ vingt-cinq mille étoffes, une série continue offerte à la réflexion), pour laquelle travaillèrent Raoul Dufy, Paul Iribe... Cette acquisition, qui a été effectuée avec le concours du Fonds du patrimoine, dont les crédits sont « réservés aux acquisitions de biens culturels d'intérêt patrimonial majeur », a eu pour effet heureux l'inaliénabilité de sa collection, deux points contre les menaces de fermeture de ce musée.

Chercheur autant que conservateur, j'ai conçu deux expositions marquantes. « Jouer la lumière » (25 janvier 2001 – 3 février 2002, plus de 100 000 visiteurs) associait la science de la vision, l'optique et l'histoire de l'art et de ses techniques pour mettre en lumière (aux sens propre et figuré) les propriétés visuelles directionnelles du textile², leur genèse et leur usage, bien avant le cinétisme de Yaacov Agam et l'ultranoir de Pierre Soulages, avec des exemples du XV^e siècle à l'an 2000, ce qui s'est étrangement révélé une première mondiale. Montée avec le concours de Pamela Golbin, chargée des collections postérieures à 1914, puisqu'il convenait d'interroger les formes récentes de la création, « L'homme paré » (30 octobre 2005 – 30 avril 2006), exposition plus anthropologique – étude partielle du dimorphisme sexuel culturel chez l'Homme³ –, rappelait que la parure a été masculine au moins autant que féminine, avec des inversions d'attributs masculins/féminins par rapport à nos habitudes. C'était une invitation aux créateurs de mode à redonner à l'homme le goût de la parure et à inventer un successeur au complet-veston.

Plus largement, je me suis efforcé de jouer un rôle actif en France et à l'étranger dans la recherche sur le textile : accueillant les chercheurs, leur donnant accès aux œuvres, les accompagnant dans leurs travaux (Leclercq, 2014b), j'ai contribué à de nombreuses rencontres scientifiques, intervenant ou aussi coordinateur, dans l'enceinte des Arts décoratifs⁴, dans le cadre de l'Association française pour l'étude du textile

1. Le Goniophotoscope®, démonstrateur à mouvements manuels conçu et réalisé par l'auteur, présenté à Roussillon, à l'École de printemps du CNRS, en mars 2003 (ici en 2008). Plateau à pivotement triaxial sur 360° avec fenêtre pour rétro-éclairage, deux bras d'éclairage (ou de prise de vue) à déplacement sphérique : variation indépendante de l'orientation du matériau, de la lumière et du point de vue. Portique inclinable et amovible pour macrophotographie. Principe : Jean-Paul Leclercq, « Les jeux de la lumière et du textile, un champ à explorer », *Cahier technique*, dans *Lux, la revue de l'éclairage*, 216, sept.-oct. 2002, p. 58-64.

(AFET) dont j'ai été membre fondateur (1995) et que j'ai présidée de 2002 à 2006, ou en tant que membre du Centre international d'étude des textiles anciens (CIETA).

La préparation de « Jouer la lumière » m'a fait inventer le Goniophotoscope® (2002), instrument de visualisation des propriétés visuelles directionnelles du textile et d'autres matériaux (fig. 1). Ayant pris ma retraite en décembre 2010, je collecte des cours de tissage manuscrits, avec échantillons (fig. 2), que j'utilise pour le domaine de la Manufacture en soie où je participe à l'Édition Numérique Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie⁵.

Photographe dès mes premiers pas en histoire de l'art, en Bretagne (pré-inventaire du patrimoine architectural de Névez, 1970-1971), je pratique la photographie comme un medium d'exploration et d'exposé de ce que

j'étudie, attentif au découpage photographique et à la mise en série (LECLERCQ, 2013). Mon expérience constante a été la grande fécondité de la réunification du travail par l'exercice combiné de plusieurs métiers : chercheur et auteur de logiciel de saisie documentaire ; auteur du texte, de l'illustration et de la maquette d'une publication ; chercheur, photographe et auteur du relevé (architecture) ou de l'analyse technique (étoffe), de quoi relier technique et effet produit, et en déduire le raisonnement de la création. Mon activité scientifique ne se borne pas au textile, et nous sommes ici au cœur de ma démarche : si j'ai tenté de penser le textile d'après lui-même, je l'ai fait à la lumière d'autres domaines, que j'ai inversement repensés à la lumière du textile.

Agrégé de lettres classiques (1972), j'ai commencé mon métier de chercheur par la théorie générale de la littérature en partant de constatations matérielles (LECLERCQ, 2008), méthode que j'ai transposée dans mes travaux sur les autres arts. Professeur de français langue étrangère à la faculté des Lettres de Bagdad de 1973 à 1975, j'ai ainsi connu, logiques de matériau, l'architecture de roseau des Arabes des Marais⁶ au confluent du Tigre et de l'Euphrate, et l'exploitation de tout ce que peut fournir un palmier dattier.

Conservateur de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France en Auvergne de 1977 à 1994, j'ai retrouvé une logique de matériau dans l'utilisation du fer forgé et de la fonte d'ornement en architecture⁷, et je me suis intéressé aux formes de l'architecture vernaculaire – avec une prédilection pour les plaisirs structurels qu'offrent les charpentes –, aux aires culturelles qu'elles définissent⁸, et aux systèmes d'organisation du décor en orfèvrerie religieuse (LECLERCQ, 1986) et en campanologie (LECLERCQ, 2014b), avant d'aborder le textile par les ornements liturgiques (1981).

Conservateur régional de l'Inventaire général du patrimoine culturel de Guyane de 2006 à 2010, j'y ai illustré les effets visuels de la lumière en architecture à une latitude équatoriale, domaine inédit, observation encore, dérivé de ma pratique de la photographie et de « Jouer la lumière ». J'y ai repris, loisir studieux, une activité d'entomologiste de terrain qui remontait à mon enfance. J'ai découvert des espèces nouvelles pour la science en Irak, puis au Yémen, en 1976, dont une cétoine qui m'a été dédiée par le spécialiste du genre, *Pachnoda leclercqi* Rigout, 1985. Cette familiarité avec les coléoptères m'a conduit à définir une problématique de recherche sur l'inspiration des insectes dans les arts, oscillant entre représentation de l'animal et systèmes de variation, couleur, distribution des taches, micro-sculpture⁹... Praticien de la sélection des biotopes à prospecter, j'en avais dérivé des problématiques dans le domaine

de l'architecture vernaculaire : les cartes lithologiques permettent de localiser les roches d'aire restreinte, comme le calcaire du Quiou en Bretagne, qui ont pu donner naissance à des partis architecturaux singuliers.

Point commun à ces années de recherche : une même approche heuristique fondée sur l'observation et la description. La mise en série des objets étudiés (ou de leurs propriétés, des données les concernant...) invite à en établir le système de variation par l'élaboration progressive d'une combinatoire, heuristique par ses propriétés logiques, et à vertu prédictive : les cases vides signalent ce qu'il serait logique de rencontrer, préparent à le voir, et permettent de commuter cette matrice d'analyse en matrice de recherche et de création¹⁰. Mais au démarrage il faut à l'esprit une accroche, comme le noyau est nécessaire à la formation d'une perle. C'est souvent une constatation matérielle suivie d'explicitation qui joue ce rôle, donnant le branle à la réflexion, accroche providentielle à laquelle il faut se cramponner pour la transformer en prise, à partir de quoi la déclinaison des idées se fait de proche en proche. Ce que l'on a tous les jours sous les yeux est souvent le moins vu, et reste impensé : sa formulation est le plus à même d'apporter du nouveau (LECLERCQ, 2001, 2014a). Platon déjà en énonçait le principe par le rôle dessillant de l'étonnement (*Théétète*, 155d).

Rémi Labrusse. *À l'heure où la présentation d'une des plus prestigieuses collections textiles au monde, celle du musée des Tissus à Lyon, est menacée pour des raisons budgétaires, quel regard portez-vous sur le patrimoine historique français dans le domaine textile ? Quelles en sont les richesses ? À quels types de dangers doit-il faire face à moyen terme ? Comment répondre à ces menaces ?*

Jean-Paul Leclercq. Il sied d'avoir vu les grandes expositions de peinture, les plus courues, mais elles ne proposent guère au visiteur l'équivalent des plaisirs structurels qu'ajoute le textile : les boyaux et veloutés lyonnais du début du XIX^e siècle (LECLERCQ, 1999, fig. 3-5), préfigurations de la poétique du Bauhaus, ont des orthogonalités plus convaincantes que celles, graphiques seulement et donc arbitraires, peinture ou vitrail, de Piet Mondrian ou de Théo van Doesburg. Le textile est plus distinctement porteur des clefs de l'intellection de sa genèse, atout méconnu, et définit par là un seuil de compétence à atteindre pour s'assurer la compréhension des œuvres et du raisonnement de leur création. Cette singularité fixe au musée la tâche d'armer le visiteur, qui en sortira le regard changé, avec un savoir transposable dans d'autres domaines.

Les incertitudes actuelles sur le devenir du musée des Tissus résultent d'un dommage collatéral de la baisse, décidée par l'État, des ressources fiscales des chambres de commerce et d'industrie. Le transfert d'une grande part de ce qui subsiste de l'industrie textile dans la région rhônalpine vers les textiles techniques achève de renvoyer dans le seul champ de la « culture¹¹ », qui y est mal préparé, l'utilité du musée des Tissus et la recherche de la bonne tutelle, un peu trop vite, comme si un renouveau culturel et industriel du textile en France était impensable, ou comme s'il n'y avait plus rien à faire de fonds patrimoniaux dans ce domaine. Ce même défaitisme un peu partout met en danger les musées à fonds textile, produits et machines, comme à Roanne (maille) : la mode est moins menacée. La culture textile s'efface chez les scientifiques (hormis le champ des textiles techniques, où règne le secret industriel) comme chez les designers (plus souvent dessinateurs de motifs que concepteurs de structures tissées ou d'idées de mise en œuvre), et chez la plupart des visiteurs. Ce qui fait attendre d'une reprise de contact le choc heuristiquement fécond de l'étrangeté de ce qui était familier à l'époque de l'*Encyclopédie* (fig. 2).

2. « N° 6. Damas sans envers »
[Encyclopédie : damas courant ;
CIETA : damas satin de 5] et
« N° 7. Damas gros de Tours »
[Encyclopédie : lustrine], bicolore,
moiré, endroit à dessin satin
chaîne blanc, double page
du cours de tissage du professeur
François Bert, Lyon, 1841,
6^e partie, bibliothèque de l'auteur.
Mises en carte partielles (à lire
pour le perçage des cartons
de la mécanique jacquard), travail
par découpe correspondant au
nombre de fils au maillon, et tracés
techniques, montrant le travail des
fils : remettage, armure (commande
des lisses) et exemple de l'action
de la mécanique jacquard sur
les fils par les maillons. Le tracé
des croisures reste à déduire.

Le textile est diversement représenté dans les musées : matériaux, documents graphiques, chaîne de production – avec les métiers à tisser, à dentelle...–, produits semi-finis (lés d'étoffes) ou finis (mode au premier chef). L'optimum est la conservation *in situ* des machines et de leur production¹², mais le fonds proprement textile est alors localement et chronologiquement limité. Le musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne associe métiers à tisser (rubannerie) et collection textile (rubans et mises en carte), comme pour la dentelle Leavers la Cité internationale de la Dentelle et de la Mode de Calais, ou comme dans son domaine le musée de l'Impression sur étoffes à Mulhouse. Les Arts décoratifs, à Paris, associent école, bibliothèque,

et musée : arts décoratifs – dont la tapisserie –, papier peint, publicité, jouet, textile et mode, cette dernière seule présente au palais Galliera, musée de la Mode de la ville de Paris, mais dans les deux cas avec des présentations limitées aux expositions temporaires. À Paris, les machines textiles sont au musée des Arts et Métiers, mais sans reconstituer pour autant une chaîne opératoire. À Roubaix, La Piscine, musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, est axée sur les étoffes pour sa partie textile : la mode y est récente et les métiers sont à La Manufacture. Le musée des Tissus de Lyon possède des modèles réduits de métiers à tisser et est associé à un musée d'arts décoratifs, cependant que des métiers en fonctionnement, à la tire¹³ et à mécanique jacquard, à Lyon, sont à la maison des Canuts : un regroupement pourrait être fécond. Les séductions diffèrent selon ce en quoi consistent les collections, ce qu'elles permettent de mettre en évidence, ce que le visiteur sait y lire de lui-même, bien loin de ce à quoi le conservateur a pensé.

Rémi Labrusse. *Conserver le textile est une chose, l'exposer en est une autre. Dans ce domaine, la question de l'exposition se pose en termes différents selon qu'il s'agit de galeries permanentes ou d'expositions temporaires. Comment, selon vous, rendre le textile spectaculaire tout en respectant les impératifs de la conservation préventive – qui implique notamment la suppression de la dimension tactile, pourtant fondamentale dans le textile ? Comment attirer et séduire un public souvent marqué par une faible culture du regard sur les arts dits « mineurs » et qui, de surcroît, risque d'être rebuté par la complexité intrinsèque des principes de la production textile ? Comment bâtir une pédagogie du regard qui permette, concrètement, de rendre sensibles et émouvants à la fois l'amont (les prodigieux dispositifs techniques inventés pour la production textile depuis le néolithique) et l'aval (les innombrables systèmes de significations qui s'y sont déployés) ?*

Jean-Paul Leclercq. Le textile a été en effet l'une des grandes aventures de l'esprit humain, technique, scientifique, artistique, culturelle et sensible, à tous niveaux de développement, des sociétés sans écriture aux sommets de la pensée savante des

lettrés, et la poursuivre nous relie à la longue histoire de l'humanité (fig. 3), avec le devoir de l'enrichir des apports de notre temps.

Il est une invitation, enfin !, à la féconde réconciliation de la culture au sens étroit avec les techniques et les sciences, sciences naturelles incluses pour les matières premières comme pour lire la flore et la faune brodées, tissées ou imprimées, ou s'en inspirer autrement que trivialement. L'inverse est aussi exact : en 1727, Antoine de Jussieu attribue au goût des fleurs en broderie sous Henri IV et Louis XIII l'essor de la botanique et des jardins ; Philippe de Lasalle a représenté le faisan vert du Japon, *Phasianus versicolor*, une cinquantaine d'années avant sa description en zoologie par Vieillot en 1825¹⁴. Le projet de l'*Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) n'a rien perdu de son actualité.

Un conservateur a le privilège d'avoir accès aux œuvres en réserve ou invisibles, comme c'est souvent le cas de la majorité de la collection pour des raisons de nombre, de conservation (protection contre la lumière) et de présentation (albums). Il a aussi celui de manipuler les œuvres, de les voir sur l'envers et sur l'endroit – un sujet d'exposition –, de les examiner à la loupe binoculaire, et d'acquérir ainsi des connaissances inaccessibles aux visiteurs qui sont limités aux œuvres exposées vues à l'œil nu. De quoi révéler à ses concitoyens des univers ignorés, œuvres, approches et phénomènes, un devoir en proportion de ses privilèges.

L'art oratoire antique comprenait la *captatio benevolentiae* ou art de susciter l'intérêt. À cet effet, il convient de choisir des œuvres belles, dont il y a beaucoup à dire, et dont le spectacle doit suffire au bonheur du visiteur s'il n'a pas envie d'entendre le discours du conservateur. Mais il n'est rien de tel que de faire apparaître des propriétés visuelles au premier abord inexplicables. Ceci fait, le public auquel on s'adresse, de l'élève du primaire au directeur de recherche au CNRS en physique de la lumière, a envie de comprendre ce qu'il observe, et dès lors il est ouvert à des explications techniques qu'il est ainsi possible de limiter à cette pertinence. La dialectique de la technique et de l'effet produit, dont le vaste champ des propriétés visuelles directionnelles, offre un domaine inédit à l'historien du textile et plus largement à l'historien de l'art : des phénomènes similaires se lisent dans d'autres domaines, et leur connaissance doit être maîtrisée pour une interprétation correcte du travail des peintres dans ce qu'ils représentent. Tel était l'objet de « Jouer la lumière », une exposition dont chacun sortait le regard changé. Au colloque « Jouer la lumière : le textile, la lumière et l'œil », dans la nef des Arts décoratifs, des créateurs n'en croyaient pas leurs yeux en voyant leurs œuvres sur une préfiguration du *Goniophotoscope* (fig. 1), à l'échelle de ce qui apparaît lorsque l'étoffe est mise en œuvre, puis avec un fort grossissement en examen oblique dynamique sous un microscope numérique à tête rotative comme le Hirox KH-7700.

3. « Siamoise à bâtons rompus », trois couleurs, dans *Collection de Toiles et Toileries*, registre d'enquête industrielle, Hébertville, généralité de Rouen, vers 1790, Paris, Les Arts décoratifs, p. 329. Armure factice, exploitation des propriétés binaires de l'armure toile, favorables à l'invention parallèle ou à la réinvention à des siècles d'écart et dans toute civilisation. Parti similaire au Pérou précolombien relevé par Raoul d'Harcourt, *Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques*, Paris, 1934, p. 20, fig. 6, et pl. I, fig. 2, légende p. 125 (Paris, musée du quai Branly, inv. 71.1932.22.2). Repris de cet ouvrage par Anni Albers dans ses *Pictorial Weavings : Two*, 1952, Bethany, The Josef and Anni Albers Foundation.

Rémi Labrusse. Vous avez rassemblé dans la catégorie générale des « arts à matrices » les décors moulés des cloches au XVIII^e siècle et les plans de perforation des cartons de la mécanique jacquard, pour le textile. Ces pratiques ont en commun d'identifier l'invention de formes artistiques à une combinatoire d'éléments préexistants et peuvent aller – dans le cas des métiers à mécanique jacquard – jusqu'à des systèmes générateurs mécaniques, à partir de « matrices » entendues au sens mathématique et non plus strictement matériel du terme. Cette logique matricielle justifie ce que vous nommez une « approche générative » des formes, fondée sur la description des procédures de production plutôt que sur celle de la seule apparence du produit fini. Vous avez

4. Esquisse italienne (Venise ?, 1767), dessin d'étoffe pour veste à bordure (fig. 5) tissée sur métier à la tire avec un montage à pointe (LECLERCQ, 2012a, 2014b), Paris, Les Arts décoratifs, album BAD DD 98. Le carroyage porte la numérotation des dizaines de la mise en carte. Les pattes de poches, à tisser à part sur le même lé, sont elles-mêmes de dessin symétrique : l'esquisse est limitée à une demi-patte. Le motif de la bordure, figuré une seule fois aussi sur la mise en carte, sera répété au tissage jusqu'à obtention de la hauteur utile : il n'y a ni incurvation des devants au-dessus de la taille ni motif faisant retour à l'encolure.

montré comment les articles de l'Encyclopédie consacrés à la production textile – en grande partie rédigés par Diderot en personne – avaient constitué une avancée décisive dans la conceptualisation de cette approche générative. Vous avez rappelé ce qu'il écrit à l'article « Damas » de l'Encyclopédie : « La seule définition complète qu'on puisse donner d'une étoffe, et peut-être d'un ouvrage de mécanique en général, c'est d'exposer tout au long la manière dont il se fait. » Dans ce contexte, la dimension mécanique de la production/création textile pose plusieurs questions. Sa systématisation à l'ère industrielle constitue-t-elle une rupture culturelle ou au contraire l'accomplissement de principes inscrits dès l'origine dans la pensée et la pratique du textile ? Au sein du vaste ensemble des arts à matrices, quelle est la spécificité du textile ? Peut-on lui attribuer une valeur paradigmatique, qui permettrait de remonter des structures algorithmiques de l'informatique et de l'image numérique jusqu'aux premiers métiers à tisser ? Enfin, dans les dispositifs de production textile, l'invention individuelle est-elle inhibée ou au contraire stimulée par la puissance des contraintes techniques ?

Jean-Paul Leclercq. La quasi-universalité du textile en fait l'illustration des facultés combinatoires et manipulatoires de l'être humain, avec des probabilités d'invention parallèle (fig. 3), où le rythme temporel des manipulations, qui a affaire avec la musique, se transforme en rythme spatial, avec le vaste jeu de permutations à plusieurs niveaux d'organisation qui génèrent un dessin tissé, hors

des méthodes manuelles. Matière à recherches mathématiques, algèbre, topologie, géométrie – la théorie des satins a donné naissance à des algorithmes de chiffrement –, il est une invitation à travailler sur l'esthétique comparée de l'espace et du temps (LECLERCQ, 2008).

Les très nombreuses similitudes techniques entre les textiles de l'Ancien Monde et les textiles précolombiens intriguent et posent la question d'inventions parallèles, de vagues de peuplement (et dans quel sens : aurait-on trace de retours de l'Amérique vers l'Asie ?), ou, sait-on jamais, de rétro-ingénierie à partir de textiles épaves portés par les courants.

Avec les produits similaires obtenus en vannerie comme les nattes de roseau des Arabes des Marais, le tissage chaîne/trame, par ses passages dessous/dessus, est mathématiquement une matrice de 0 et de 1, qui correspond à la logique binaire sur laquelle repose l'informatique, et la matrice des découpures chaîne et trame de l'étoffe façonnée rappelle la matrice de photosites des capteurs numériques et les pixels de l'image résultante. L'étoffe façonnée, dont les croisements peuvent être considérés comme une matrice mathématique souvent à plusieurs couches, résulte elle-même de plusieurs autres matrices, graphiques et/ou mécaniques, notant ou produisant le passage dessus/dessous de la chaîne et de la trame (fig. 2), qui se compliquent de l'ourdissage, si la chaîne est faite de fils différents ou même simplement d'embuvage différent, et du navetage¹⁵ si la trame est variée.

Pour les courageux : sur le papier ou sur l'écran, des planches de l'Encyclopédie à nos logiciels de conception et fabrication assistée par ordinateur (CFAO) comme Pointcarré ou Arahne, perdure le schéma orthogonal du remettage ou passage des fils

de chaîne dans les lisses, de l'armure ou attachage des marches aux lisses avec indication de la marchure. Ce schéma note le travail individuel des fils à la lève ou en rabat, qui produit la ou les croisures de base de l'étoffe. Sur papier réglé ou maintenant sur l'écran aussi, le dessin des étoffes façonnées est noté par la mise en carte, qui indique le travail de la tire ou de la mécanique jacquard, par fil ou groupe de fils (découpage chaîne) et par passée de trame. Une autre matrice encore, sur le métier cette fois, l'empoutage, distribue la levée des maillons par la tire (ou la mécanique jacquard) pour produire un dessin varié sur toute la largeur de l'étoffe, ou répété, suivi et/ou à retour, si l'étoffe est à deux chemins ou davantage. C'est d'après la mise en carte et en tenant compte de l'empoutage que se fait le lisage, dont on tire la matrice de cordes du métier à la tire ou celle des perforations des cartons de mécanique jacquard, qui comportent un repliement, en plusieurs lignes, des perforations gouvernant la levée des fils de chaîne pour un même coup de trame.

Il serait éclairant de joindre à la présentation des étoffes façonnées ou à celle des machines textiles une station de conception assistée par ordinateur pilotant un métier à échantillonner, pour de précieux travaux pratiques à tout niveau : le conservateur contrôlant et illustrant ses analyses textiles, l'enfant de cinq ans découvrant l'univers textile – et le comprenant –, le designer ou le styliste y faisant des essais, dans un fertile décroisement des publics.

Les arts à matrices (LECLERCQ, 2014b), que j'ai théorisés *sensu stricto* à partir de la technique des inscriptions et du décor des cloches, mais dont le tissage des étoffes façonnées offre une configuration paroxystique, sont des arts à contraintes fortes dont l'incidence mérite étude comme celles d'autres arts combinatoires à variation discontinue. On notera que le tissage est en ce sens un art à variation discontinue, tempérée par la continuité des fils sous les liages, les jeux de tension qui en résultent, et les incurvations dues à l'évolution des fils selon l'armure : le dessin d'une étoffe façonnée – produit par le tissage – résulte d'un entrelacement et n'est pas un dessin de surface, imprimé sur étoffe ou sur papier.

Ceci invite, en généralisant, à étudier les incidences – facilités, limites et contournements – que les différentes techniques et les différents matériaux ont sur la démarche créative et sur les résultats obtenus. Cette approche recherche les traces du processus générateur de l'œuvre : Elle vise à restituer le raisonnement qui l'a guidé, jusqu'à en déceler les défaillances. Elle se fonde sur ce que l'œuvre manifeste d'intention ou de fait, et sur ce qui en outre est parfois conservé des étapes et des outils de la création et qui peut être éclairé par l'étoffe. Les Arts décoratifs, à Paris, possèdent ainsi des esquisses (fig. 4) et des mises en carte pour vestes d'habit à la française à bordure. Leur interprétation, difficile au premier abord, devient aisée dès que l'on a repéré, sur une veste en pièce (fig. 5), le principe du décor broché asymétriquement sur métier monté à pointe (LECLERCQ, 2012a, 2014b).

C'est aussi le principe de la *décomposition* des étoffes dont la maîtrise est nécessaire à l'historien de l'art comme au créateur ou à l'industriel : une part importante de la production d'étoffes façonnées est constituée de retissages ou de reprises de modèles. Citons Édouard Gand, un peu trop enthousiaste (des croisures identiques peuvent être obtenues sur des métiers différents) : « Si je ne craignais de prendre une comparaison dans un domaine trop élevé, j'évoquerais ici le nom d'un homme célèbre, et je dirais : de même qu'avec un os fossile, Cuvier reconstituait un animal dont la race est éteinte, de même, avec un simple morceau d'étoffe, le fabricant habile peut reconstruire le métier sur lequel a été fait ce tissu¹⁶. » Une fois atteint ce seuil

5. Lé de satin broché pour veste à bordure, vers 1765, Paris, Les Arts décoratifs, inv. 7351. Montage à pointe, dessin en partie asymétrique : à la hauteur des basques, le broché n'est passé qu'aux endroits utiles. On voit l'origine d'une couture à la taille du seul côté gauche. On déduit les métiers successifs : tailleur, dessinateur, metteur en carte, ouvrier, tailleur du destinataire. Au fabricant ou au marchand mercier de disperser les exemplaires pour éviter tout voisinage dans un salon.

Il est plus facile au brodeur de présenter des modèles uniques de broderie ou *bords* à chacun de ses clients (Ch.-G. de Saint-Aubin, *L'art du brodeur*, 1770).

de validité de l'analyse technique – une singularité en histoire de l'art –, grande est la tentation de s'arrêter là, *a fortiori* lorsque le conservateur n'est pas lui-même en état de faire l'analyse et risque de ne pas être davantage en état d'en tirer parti pour penser le textile et penser par le textile.

Mais les grandes réussites comme celle de Philippe de Lasalle¹⁷ dans les années 1770 sont souvent venues d'une double maîtrise de conception, celle de l'étoffe et celle du métier à tisser, par exploration méthodique des possibilités des métiers disponibles dans l'entreprise ou inversement par conception des adaptations nécessaires.

La régression de la construction mécanique en France est aujourd'hui un facteur limitant. Inversement, l'informatique et les mécaniques jacquard électroniques offrent des facilités inédites dont peuvent se saisir les créateurs pour être à la fois concepteurs et fabricants, du moins au stade de l'échantillonnage ou de l'œuvre unique. Mais en veillant à éviter le piège de la photographie transformée un peu trop vite en étoffe via Photoshop, un logiciel de CFAO textile et un métier à mécanique jacquard électronique, écho aux inquiétudes d'Édouard Didron en 1882 : dans son rapport sur les tissus de la « 7^e exposition organisée au Palais de l'Industrie » par l'Union centrale des Arts décoratifs, à Paris, il faisait déjà état d'un malaise devant l'excès de perfectionnement de la technique des mécaniques jacquard, qui affranchissait le dessin textile de toute limite.

Rémi Labrusse. *Le champ textile n'est pas seulement décrit par ses dispositifs de production mais aussi par ses usages. Vous avez montré que ces deux aspects étaient inséparables : un même système de production (techniques et matériaux confondus) peut engendrer des effets visuels différents, auxquels peuvent être associés des usages et donc des sens variables dans le temps et dans l'espace ; inversement, un même effet visuel, avec les significations qui lui sont attachées, peut être produit suivant des techniques et avec des matériaux très hétérogènes. Votre curiosité pour les interactions entre technique et civilisation vous a conduit à développer une anthropologie du vêtement, notamment masculin ; vous vous êtes également intéressé aux phénomènes d'appropriation ou de rejet entre l'Europe et « l'Orient », dans le domaine textile. Pour vous, articuler histoire technico-matérielle du textile et histoire de la mode et des transferts culturels est indispensable – mais selon quelle méthodologie et avec quels résultats potentiels ?*

Jean-Paul Leclercq. Il faut être très attentif à distinguer propriétés intentionnelles, propriétés de fait, propriétés perçues, et rester prudent dans l'énoncé des significations : si le satin, brillant, est très utilisé en lingerie, c'est moins pour son jeu avec la lumière que parce qu'il est lisse et ne fait pas remonter les vêtements de dessus lorsque l'on se redresse. C'est un point évoqué déjà en 1769 par François-Alexandre de Garsault dans *l'Art du tailleur* à propos du dos des vestes, qu'il faut éviter de faire en velours pour ne pas faire remonter le justaucorps de l'habit complet à la française.

J'évoquerais volontiers un projet d'exposition que j'avais proposé en 2001 dans le cadre d'une programmation pluriannuelle sériée par approches, « Phylogénèses. Textile et costume, modalités de l'évolution de la diversité culturelle » : les évolutions culturelles sont en partie justiciables d'une analyse similaire à celle qui s'applique à celle des espèces animales ou végétales¹⁸.

Dans notre période de mondialisation forcée, il y a lieu de s'interroger sur les modalités actuelles et anciennes de l'évolution de la diversité culturelle de l'humanité, avec le rôle des échanges et celui des évolutions endémiques, les combinaisons variables d'évolution et de sclérose ou de stabilisation, les émergences, les diversifications, les extinctions, les résurgences. Des pays aussi peuplés que l'Inde ou la Chine sauront-ils évoluer en imposant leur marque propre sans passéisme identitaire parfois dangereux

ou rejoindront-ils une occidentalisation généralisée ? J'ai brièvement évoqué cette interrogation majeure à propos de l'exposition « Anni Albers 1899-1994 » (LECLERCQ, 1999), en proposant un modèle de développement associant cercles d'autonomie et réseaux d'échanges distants permettant le mariage heureux d'une appartenance culturelle et de la liberté individuelle.

L'habit à la française prend son essor dans le dernier tiers du XVII^e siècle, s'étend largement dans la société européenne, ses formes d'apparat sont porteuses de nouveauté, puis, à la fin du XVIII^e siècle, celles-ci deviennent archaïsantes ; elles sont affirmation de respectabilité sous l'Empire ; des formes dérivées en subsistent, sclérosées et isolées, dans les uniformes civils ou militaires, en haut de la société, et dans les livrées, chez les gens de grandes maisons, soit à peu près ce que l'on peut observer chez certaines espèces d'insectes qui vivaient en plaine en France lors de la dernière glaciation et qui subsistent maintenant en populations séparées et parfois diversifiées en Scandinavie et sur les hauteurs des Alpes et des Pyrénées. Les costumes régionaux, de même, peuvent se référer à des époques différentes, où ils se sont sclérosés, alors que l'historicisme comme celui de l'habit national suédois promu par Gustave III de Suède veut renouer avec un passé révolu et crée une rupture.

Il serait urgent d'explorer historiquement la construction des tenues actuellement vécues comme identitaires, de quoi inciter à un peu de relativisme : elles n'existent pas de toute éternité et sont souvent bâties sur des éléments importés, dont la religion elle-même.

Dans l'analyse de la garde-robe d'un avocat on retrouve la coupe synchronique familière aux linguistes : la robe professionnelle, qui a survécu à la mode du pourpoint et du haut de chausse, voisine avec des vêtements diversement plus récents, complet veston, smoking, parka, tenue de ski, bermuda... De même un défilé de 14 juillet fait voisiner des uniformes militaires aux référents chronologiquement hétérogènes.

La diachronie se suit également avec intérêt : tapisserie, broderie, impression, tissage, dentelle et maille prennent des voies qui les rapprochent ou les séparent avec des périodicités et des regroupements différents selon les époques ou les domaines. L'art meneur peut être textile, comme la broderie pour les habits à bordure au XVIII^e siècle en exécution tissée ou imprimée, ou encore l'architecture et ses dérivés, peinture ici, orfèvrerie et menuiserie, pour la broderie religieuse au XV^e siècle avec ses fonds architecturés. La marche comparée des arts est captivante. Il serait fécond de suivre pendant trois siècles et demi la chasuble, dont la forme est figée au début du XVII^e siècle, mais dont le décor manifeste une succession de modes aux échos différents d'une époque à l'autre. N'oublions pas non plus, points abordés en 1998 dans *Touches d'exotisme*¹⁹, les approches diachoriques, ni, combinaison avec la diachronie, les importations, comme celle du nuage chinois (*tchi*), de la fritillaire impériale, de la toile peinte, de la palmette cachemire, de l'industrie de la soie devenue identitaire de Lyon, du wax en Afrique occidentale, du christianisme devenu identitaire de l'Occident...

Mais c'est ici regard d'historien. Des motifs survivent à l'oubli de leur valeur symbolique ou de leur origine fonctionnelle. Quelle conscience avons-nous de ce que nous portons, du décor textile dans lequel nous vivons, comment les circuits de production et de distribution affectent-ils la liberté de nos choix et la conscience que nous en avons ?

Rémi Labrusse. *Quel regard portez-vous sur les usages contemporains du textile ? Les avancées scientifiques spectaculaires dans le domaine des textiles techniques ou « intelligents » vont de pair avec un reflux non moins spectaculaire du décor tissé, en particulier dans l'architecture d'intérieur. De même, la réduction drastique des pratiques domestiques de tissage menace notre capacité à associer à notre perception*

6. Effet inattendu du diamètre apparent du soleil à Rémire-Montjoly (Guyane), jardin de l'auteur, 2008. Un carton blanc révèle l'ombre mouvante d'une palme de cocotier ponctuée par l'image ronde du soleil le long du rachis et même entre les folioles, répétée par effet multiple de sténopé. Lors d'une éclipse, on voit des croissants. Les jeux de l'ombre, de la pénombre et de la lumière directe du soleil sont souvent négligés dans les théories des ombres issues de la géométrie descriptive de Gaspard Monge, qui simplifient en donnant les rayons du soleil pour parallèles, un champ offert à la recherche et à la création de réseaux textiles.

7. François Croco, « Premier dessin napoléonien. Gilet à sujets » : une étoffe pour historien dans l'album du fabricant pour l'Exposition universelle de 1855, avec une notice manuscrite sur ses succès et sa profession de foi de chef de file parisien dans l'étoffe riche pour gilet, Paris, Les Arts décoratifs, BAD enr. 5337 (CC83), patron 3152 (LECLERCQ, 2012b). Napoléon I^{er} d'après David, *Bonaparte franchissant les Alpes au Grand Saint-Bernard*, 1801, musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, inv. M.M.49.7, et Napoléon III d'après Ingres, *Napoléon I^{er} sur le trône impérial*, Paris, musée de l'Armée, inv. 5420.

du textile une intelligence de sa structure et de son mode de production. Quelles sont les conséquences de la résurgence de ce vieux clivage entre technique et esthétique, dans un champ qui, précisément, était emblématique de l'union entre les deux ?

Jean-Paul Leclercq. Il s'agit précisément de combattre ce clivage, sauf à retrouver dans la divergence « déco »/textiles techniques l'équivalent de la divergence architecte/ingénieur qui a accompagné au XIX^e siècle l'essor du métal en architecture.

Quand la création est féconde et trouve emploi et clientèle, le rôle du musée peut se borner à collecter les œuvres significatives et l'information associée. Quand la création est heureuse mais peine à se faire connaître et à trouver sa place, le musée peut utilement en exposer une anthologie raisonnée et en illustrer les exploitations possibles, en faisant appel par concours à des architectes ou des designers qui seront ainsi sensibilisés. Quand la création est en panne et tend à se borner à l'éclectisme des *revivals* comme sous Napoléon III le talent et la qualité en moins, et que la modernité qui tranche est la descendance du Bauhaus, il appartient au musée d'organiser les appels à projets adéquats, sur des problématiques fonctionnelles suffisamment fortes pour que le style et l'esthétique en naissent au lieu d'en être le masque.

Propriétés hygroscopiques, thermiques, phoniques, optiques (distribution de la lumière), visuelles (bien-être), « intelligentes », c'est le moment de repenser le textile – dont la tapisserie contemporaine, trop oubliée de nos jours –, dans les termes de l'architecture bioclimatique, en l'enrichissant bien sûr du plaisir de voir le jeu de la lumière du soleil magnifié différemment selon l'heure du jour, la saison, et le temps qu'il a fait (neige, soleil sur une dalle mouillée). Soit une invitation à concevoir des installations textiles différentes selon la latitude et le climat, en privilégiant heures et saisons utiles, dans une parfaite adéquation aux lieux et à la vie qui y est menée, sans oublier les plantations qui révèlent le vent par l'animation des ombres. La danse de l'ombre des palmes d'un cocotier (fig. 6) sous le souffle intermittent des alizés est reposante comme le bruit et le spectacle du flux et du reflux des vagues sur une grève. Il faut un écran pour la révéler et cet écran peut être textile pour laisser passer la lumière, la vue et l'air. S'il n'y a ni arbre ni palmier pour apporter le jeu utile, rien n'est plus simple que de jouer avec des panneaux textiles disposés sur deux ou plusieurs plans et convenablement conçus...

Rémi Labrusse. *Penser par le textile : peut-on donner un sens précis, non métaphorique, à cette expression ? Quel type de pensée produit l'observation analytique du textile et de quoi cette pensée peut-elle rendre compte, au-delà du textile lui-même ?*

Jean-Paul Leclercq. Pour innover, mieux vaut souvent constituer sa discipline à partir des prises offertes par l'objet choisi plutôt que de s'emprisonner dans un cadre préétabli, quitte à déroger aux habitudes, à peiner à trouver un directeur de thèse et constituer un jury – un conservateur de musée n'y est pas soumis –, et à surprendre – l'un des devoirs d'un conservateur de musée quand il ne s'adonne pas, autre partie du métier, à offrir au public une rétrospective attendue, comme en ce moment « Fashion Forward. Trois siècles de mode (1715-2016) » aux Arts décoratifs.

L'« histoire » de l'art est bien sûr à entendre au sens étymologique du mot en grec ancien : recherches sur, comme dans « histoire naturelle », et non au seul sens chronologique comme dans « histoire littéraire », et en ne se bornant en aucun cas à l'approche historique sauf à en avoir fait le choix et à connaître suffisamment le textile pour savoir de quoi écrire l'histoire (LECLERCQ, 2007).

Les prises offertes à l'observation par chaque œuvre (fig. 7, LECLERCQ, 2012b) ou domaine de l'art sollicitent diversement l'esprit. La présence d'armoiries déclenche la consultation d'armoriaux. L'orfèvrerie a suscité des recueils de poinçons, appuyés sur les plaques d'insculpation, puis l'illustration de la production des orfèvres d'une jurande sous l'Ancien Régime ou d'une grande maison d'orfèvrerie du XIX^e siècle avec ses catalogues de fabricant, autres prises encore comme en offrent les catalogues de fontes d'ornement. Les chefs de pièce²⁰ des toiles imprimées exercent des séductions voisines, avec une numérotation des dessins qui réjouit l'historien du textile, plus heureux encore quand le dessin est signé ou fait écho à l'actualité. Et de l'œuvre la tentation est grande de ne considérer que ce qui permet datation, attribution, identification de commanditaire, origine de l'iconographie, etc., recherches historiques rassurantes à propos de l'œuvre d'art.

Mais le mérite d'une étoffe s'accroît-il de la confirmation de son attribution à Dufy, ou le mérite de Dufy de ce qu'il se révèle auteur d'un excellent dessin pour étoffe, ce dont il faut savoir juger et qui engage le conservateur ? Il est fécond d'alterner les approches, étude du textile comme science auxiliaire de l'histoire, histoire comme science auxiliaire de l'étude du textile : ce que dit le textile varie d'une approche à l'autre.

Et si donc on regardait l'œuvre ?

Les châles cachemire à pivot du milieu du XIX^e siècle (fig. 8) fascinent par le mouvement de leur dessin. Si bien que l'esprit s'ouvre à leur technique de tissage, coûteuse en nombre de cartons, mais aisée sur un métier à mécaniques jacquard, par renversement des cartons gauche/droite (et donc dessus/dessous), une fois arrivé à mi-longueur du châle, et inversion du sens de rotation des mécaniques pour le tissage de la seconde moitié. L'inversion gauche/droite se retrouve sur un métier à la tire dans les étoffes à réversible du milieu du XVIII^e siècle. Elle est facilitée par l'invention du sieur Maugis, en 1758, décrite dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert²¹, et ce sont ici les mises en carte qui déroutent (fig. 9), le lisage ou l'utilisation du dispositif de Maugis complétant le dessin.

Et nous voici engagés dans le vaste domaine des permutations graphiques dont la facilité varie d'une technique textile à l'autre – ce qui généralement a été négligé par les ornemanistes –, et dans d'autres domaines. Les châles cachemire à pivot sont un cas particulier de la symétrie par rapport au point central, présente dans de multiples arts d'entrelacs dessinés ou mécaniques (fig. 10), de toute civilisation, toute époque et toute technique, à partir du moment où l'on s'astreint à une stricte alternance interrompant/interrompu, dessus/dessous : un entrelacs de plan rectangulaire ne peut en aucun cas

8. Maxime Gausson, dessin attribué à Amédée Couder, châle à pivot, Paris, vers 1844, Paris, collection Monique Lévi-Strauss, n° 40. Le spectacle de ce châle tourbillonnant invite à en identifier le principe de composition, qui est en effet attesté dans le monde textile sans y être dominant, à en déterminer la technique de tissage et à le suivre dans d'autres types d'étoffes (les rayonnés notamment) et dans d'autres domaines (Monique Lévi-Strauss, *Cachemires parisiens, 1810-1880 : à l'école de l'Asie*, cat. exp. [Paris, palais Galliera – musée de la Mode de la ville de Paris, 1998-1999], Paris, 1998, n° 13, p. 50, 113).

9. L. Galy, Gallien et Cie, « Taffetas en dorure », gouache sur papier réglé, mise en carte pour étoffe « à réversible », Lyon, 30 juin 1766, Paris, Les Arts décoratifs, collection Galais, XXXIII-7.

Les interlignes sont regroupés en carrés appelés dizaines. Chaque interligne vertical correspond à un groupe de fils de chaîne passés dans un même maillon commandé par la tire, ce qui détermine le pas du dessin en largeur. Chaque interligne horizontal correspond aux différents coups de trame d'une même passée. La mise en carte est complète : le motif est exécuté une première fois dans le sens de la mise en carte, une seconde fois avec inversion gauche/droite.

10. Awini Dimpai, peinture tembée, sur toile, art d'entrelacs des Noirs marrons de Guyane française et du Surinam, 2002, Saint-Laurent-du-Maroni, collection du Centre culturel Mama Bobi.

Ordonnement général avec symétrie en croix, mais la distribution des couleurs et le dessin d'entrelacs, à stricte alternance interrompant/interrompu simulant l'alternance dessus/dessous de la vannerie, obéissent à la symétrie par rapport au point central, comme celui du châle à pivot, à partir d'une tout autre logique technique. Composition proche de celle des honneurs de nos cartes à jouer, valet, dame, roi.

avoir une symétrie en croix, mais s'il est conçu sur le modèle de la symétrie radiale ou, autrement dit, par rapport au point central, toute ligne droite, horizontale, verticale ou oblique qui le divise en passant par le centre, permet la reconstitution de l'autre moitié par duplication de la première et pivotement à 180° ou double permutation, gauche/droite et haut/bas. Cette permutation graphique n'est pas nécessairement la permutation technique effectuée lors de la fabrication. Dans le tissage d'un châle à pivot, la ligne de renversement et d'inversion de sens de rotation est toujours sens trame. Ce qui n'a rien à voir avec l'exécution manuelle de la symétrie par rapport au point central en céramique, en dinanderie...

Et c'est ainsi qu'en pensant le textile on en vient à penser par le textile, et passant de domaine en domaine, à développer l'approche comparatiste d'arts à matrices.

Le point fondamental est de se souvenir que tout domaine offre des prises privilégiées, invitant à des approches qui peuvent être utilement transférées dans d'autres domaines où elles ne sont guère pratiquées face à des sollicitations plus fortes.

1. Dont Jean-Paul Leclercq, « Acquisitions », dans *Revue du Louvre*, 3, 1998, n° 11, 18-24 et 72-73 ; 4, 1998, n° 47 ; 4, 2001, n° 78 ; 3, 2002, n° 47 ; 2, 2003, n° 52-53 ; 2, 2004, n° 67-72.

2. Chacun a pu constater que de nombreuses étoffes ont une apparence différente selon la direction de la lumière et celle du regard, entre elles et par rapport au sens chaîne et au sens trame, mais ce champ de recherche est resté méconnu depuis la *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie* de Michel-Eugène Chevreul, Paris, 1846. Un même damas peut présenter un dessin clair sur fond sombre ou l'inverse ou un dessin indistinct du fond. Vu et éclairé sens chaîne dans la même direction, un taffetas changeant à la couleur de sa trame ; vu et éclairé sens trame dans la même direction, celle de sa chaîne. Un taffetas caméléon change de couleur selon qu'il est vu et éclairé sens chaîne d'en haut ou d'en bas, et prend une troisième couleur éclairé et vu sens trame. Un satin blanc vu sens chaîne prend la couleur de la lumière qui vient de la direction opposée à celle du regard, etc.

3. Déjà dans Edmond Goblot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, 1925.

4. Le colloque scientifique illustrant l'exposition « Jouer la lumière » : *Jouer la lumière : le textile, la lumière et l'œil. L'effet visuel de la lumière sur le textile, un champ pour l'innovation ; enjeux, état de la recherche, propositions méthodologiques et démonstrations*, actes de colloque (Paris, musée de la Mode et du Textile/Centre français de la couleur, 2001), Paris, 2001 (bibliothèque des Arts décoratifs, MD 1598).

5. ENCCRE : <http://enccre.academie-sciences.fr/>.

6. Gavin Maxwell, *People of the Reeds*, New York, 1957 ; Wilfred Thesiger, *The Marsh Arabs*, New York, 1964.

7. « Riom. Utilisation architecturale du fer », exposition au musée Mandet, Riom, 1983.

8. Je retrouvais la pensée de Pierre Gourou, *Pour une géographie humaine*, Paris, 1973.

9. Voir Friedrich Christian Lesser, *Théologie des insectes ou démonstration des perfections de Dieu dans tout ce qui concerne les insectes*, La Haye, 1742 ; Louis de Jaucourt (dit chevalier), « Ouvrages de l'art & de la nature, (Science micr.) », dans Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie...*, XI, (1751-1772) 1765, p. 722-724 ; Joubert de l'Hiberderie, *Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, Paris, 1765, p. 98-99 ; Jules Michelet, *L'insecte*, Paris, 1858, chapitre XV, « De la rénovation de nos arts par l'étude de l'insecte », p. 189-197. Réflexion très en avance sur celle de René Lalique qui se bornait à reproduire

des insectes avec les matériaux de la bijouterie, ou d'Émile Allain Séguy. Bases pour une bio-inspiration : Serge Berthier, *Iridescentes. Les couleurs physiques des insectes*, Paris, 2003.

10. Jean-Paul Leclercq, « Mode, lumière, regard, triade d'avenir ? », dans *Revue des deux mondes, La mode. La passion de la création*, I, juillet 2001, p. 96-103.

11. Au sens de ce dont s'occupe le ministère de la Culture et de la Communication. Malgré la création d'Universcience, ni les Arts et Métiers, ni l'Histoire naturelle, ni la Marine, ni l'Armée, autres tutelles, ne semblent faire partie du champ officiel de la « Culture ». Un littéraire se vante volontiers de n'avoir aucune culture scientifique ni technique.

12. Musée des Manufactures de dentelles, à Retournac ; Soieries Bonnet, musée de l'Industrie de la soie, à Jujurieux. L'équivalent a été misérablement manqué à Tours, où le projet de musée des manufactures de soie, dans les locaux, avec les machines et les fonds de l'entreprise Le Manach, a capoté, en 2009, et a entraîné le déclassement des métiers à tisser stockés démontés en 2012, et la dispersion d'autres machines.

13. Reconstitution unique en France. Voir Diderot, d'Alembert, (1751-1772) 1772, cités n. 9, XI (planches), *Soierie*, pl. LX-LXII, XCI-XCII.

14. Les Arts décoratifs, Paris, lé acquis en 1997, inv. 997.2.12. Recherche inédite de l'auteur.

15. Ourdissage : préparation du ou des rouleaux de chaîne ; embuvage : différence entre la longueur de la chaîne et celle de l'étoffe, celle-ci réduite du fait de l'évolution des fils de chaîne pour passer au-dessus ou au-dessous de la trame ; navetage : succession des différents coups de trame qui constituent une passée.

16. Édouard Gand, *Cours de tissage en soixante-quinze leçons professé à la Société industrielle d'Amiens*, Paris, I, 1886 (3^e édition), 5^e et 6^e leçons, p. 71.

17. Lesley Ellis Miller, « The Marriage of Art and Commerce: Philippe de Lasalle's Success in Silk », dans *Art History*, 28, avril 2005, p. 200-226 ; voir « Philippe de Lasalle, l'artiste des Lumières » sur le site du musée des Tissus : <http://www.mtmad.fr>.

18. Lire George Howard Darwin (astronome, fils de Charles Darwin), « L'évolution dans le vêtement », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, mars 1900, trad. illustrée de « Development in Dress », dans *Macmillan Magazine*, XXVI, mai-oct. 1872, p. 410-416.

19. Jean-Paul Leclercq, « Exotismes et soieries », « Quelques mots d'exotisme textile »,

dans *Touches d'exotisme*, Sylvie Legrand-Rossi (dir.), cat. exp. (Paris, Union centrale des arts décoratifs, musée de la Mode et du Textile, 1998), Paris, 1998, p. 18-39, 218-222.

20. Marques de fabrique imprimées à la tête et à la queue de chaque pièce, indiquant la raison sociale de l'entreprise, le nom du fabricant, le lieu de fabrication, le numéro de dessin...

21. Article « Soie », dans Diderot, d'Alembert, (1751-1772) 1765, cités n. 9, XV, p. 286 et 291.

Bibliographie sélective

– LECLERCQ, 1986 : Jean-Paul Leclercq, « L'art nouveau et l'orfèvrerie religieuse : le calice de Joé Descomps », « Tissus » [ornements liturgiques], dans Françoise Uzu, Pierre Bonnaud, Marie Bardisa et al., *Châteldon, entre Dore et Bois Noirs (Cahiers de l'Inventaire, 6)*, Clermont-Ferrand, 1986, p. 122-126, 128-136.

– LECLERCQ, 1999 : Jean-Paul Leclercq, « Actualité de la poésie textile d'Anni Albers », dans *Anni Albers 1899-1994*, cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 1999-2000), Paris, 1999, p. 20-37.

– LECLERCQ, 2001 : *Jouer la lumière*, Jean-Paul Leclercq (dir.), cat. exp. (Paris, Les Arts décoratifs, 2001-2002), Paris, 2001.

– LECLERCQ, 2007 : Jean-Paul Leclercq, « From Threads to Pattern Composition, Technique and Aesthetics », dans Anna Jolly (dir.), *A Taste for the Exotic: Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Design*, actes de colloque (Riggisberg, The Abegg-Stiftung, 2002), Riggisberg, 2007, p. 139-154.

– LECLERCQ, 2008 : Jean-Paul Leclercq, « De la parole au texte écrit, du tissage au tissu, spatialisation comparée de deux séquentialités temporelles, technique et esthétique », dans Odile Blanc (dir.), *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Lyon, 2008, p. 53-74.

– LECLERCQ, 2012a : Jean-Paul Leclercq, « Les circuits de fabrication et de commercialisation de l'habit à la française », dans Christine Rolland (dir.), *Autour des Van Loo. Peinture, commerce des tissus et espionnage en Europe (1250-1830)*, actes de colloque (Rouen, GRHS, 2002), Mont-Saint-Aignan, 2012, p. 221-239.

– LECLERCQ, 2012b : Jean-Paul Leclercq, « François Croco, une étoffe parisienne à dessin napoléonien pour l'Exposition universelle de 1855 », dans Jacqueline Jacqué, Jean-Paul Leclercq (dir.), *Tissus à message*, actes de colloque (Saint-Étienne, 2011), Paris, 2012, p. 45-62.

– LECLERCQ, 2013 : Jean-Paul Leclercq, « Observations sur la photographie d'inventaire général du patrimoine culturel en Guyane », dans Céline Frémaux (dir.), *Rencontres Caraïbe-Amazonie. Méthodes et expériences d'inventaire du patrimoine (Cahiers du patrimoine, 100)*, actes de colloque (« Rencontres Caraïbe-Amazonie de l'inventaire général du patrimoine culturel », 2011), Matoury, 2013, p. 139-149.

– LECLERCQ, 2014a : Jean-Paul Leclercq, « Tissage, couleur et illusion, quelques familles », dans *Couleurs matérielles et immatérielles. L'illusion*, actes de colloque (CNRS, École thématique interdisciplinaire, Roussillon, 2014), Roussillon, 2014, p. 157-172.

– LECLERCQ, 2014b : Jean-Paul Leclercq, « Arts à matrices. Éléments pour une approche générative de la création », dans Maria-Anne Privat-Savigny, Bernard Berthod (dir.), *Dentelles et broderies. Hommage à Youlie Spantidaki*, actes de colloque (Lyon, musées Gadagne, 2013), Cinisello Balsamo/Milan, 2014, p. 85-101.