

## NOTE AUX CANDIDATS ET CANDIDATES À PROPOS DE L'USAGE DE L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

Ces dernières semaines, l'actualité des applications d'intelligence artificielle s'accélère dans les médias. En février 2023, nous avons attiré l'attention des candidats sur le fait que leur utilisation n'était pas autorisée et pas pertinente dans le cadre du concours d'entrée de l'ENSci - Les Ateliers, centré sur l'expression de leur créativité et de leur personnalité. Nous nous réservons alors le droit de vérifier l'origine des fichiers numériques déposés par chaque candidat.

Moins d'un an plus tard, les possibilités d'emploi de ces outils se sont multipliées et, d'ici quelques mois, elles se seront sans doute encore accrues et affinées. De plus, l'IA interroge à plus d'un titre la pratique du design car elle reconfigure de manière spécifique les relations entre outils, services, usages et usagers.

Il nous faut désormais prendre en compte son influence grandissante en vue de la session 2024 du concours d'entrée, d'abord pour sa phase d'admissibilité.

**Chaque candidat a donc la possibilité d'utiliser une ou plusieurs applications d'intelligence artificielle pour élaborer ses réponses, toujours personnelles, aux épreuves qui lui sont proposées.** Mais il lui est impérativement demandé :

- **de nommer le ou les outils qu'il utilise**, la version employée et si elle est payante,
- **de décrire précisément comment il s'en sert** (en précisant également pour quelle ou quelles épreuves il l'utilise : vidéo, questions et/ou le projet)
- **de mesurer l'importance de cette utilisation dans chaque réponse finalisée.**

Il est bien sûr attendu de chaque candidat qu'il soit sincère dans ses déclarations et sache prendre du recul sur ses productions. Dans le contexte du concours d'entrée, l'intelligence artificielle ne représente pas une solution mais une possibilité voire une opportunité, selon l'approche de chacun.

**Tout candidat peut d'ailleurs choisir de n'utiliser aucune intelligence artificielle**, il n'en sera bien sûr aucunement pénalisé. Il doit simplement le mentionner et dire succinctement pourquoi il a fait ce choix.

**Chaque candidat devra joindre sa réponse sur le choix ou non de l'utilisation d'une IA sous la forme d'un PDF d'une page dactylographiée de 250 mots maximum.** Ce PDF devra être déposé sur le portail d'inscription de l'ENSci et son poids ne dépassera pas 1 Mo.

Texte 1 :

**MATIÈRES ET MÉTIERS  
POUR UNE NUIT MIRACULEUSE.  
DE QUELQUES FOURNISSEURS  
POUR BRILLER EN SOIRÉE**

Auteurs

**Émilie Hammen**

Titre

**Matières et métiers pour une nuit miraculeuse. De quelques fournisseurs pour briller en soirée**

Revue

**Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode N°5, Avril 2023**

par **Émilie Hammen**

# Matières et métiers pour une nuit miraculeuse

**De quelques fournisseurs pour briller en soirée**

Dans le vaste jardin qui entoure sa maison de couture, alors sise à l'angle de la rue du Faubourg Saint-Honoré et de l'avenue d'Antin, le temps d'une soirée qui se prolongera jusqu'au petit matin, le couturier Paul Poiret orchestre sa « 1002<sup>e</sup> nuit ». Vision orientaliste d'un couturier qui invente un ailleurs rêvé, cette « nuit miraculeuse » du mois de juin 1911 marquera le Paris mondain : elle signale la position centrale du créateur au sein de la couture parisienne, alors qu'il parvient à rassembler – et à costumer – pour cet événement une foule de clientes et de curieux. Elle révèle aussi sa perspicacité commerciale par la mise en scène spectaculaire de son univers créatif. Homme de théâtre et conteur, Poiret apprécie la dramaturgie de la scène, mais peut-être davantage encore ses rouages techniques – dans l'obscurité d'une salle, la lumière savamment maîtrisée sur les acteurs et leurs parures laisse libre cours à l'imagination. Aussi, dans ses jardins, lanternes lumineuses et projections cinématographiques participent de sa fantasmagorie nocturne et dévoilent, selon ses propres mots, un « amas confus de soieries, de bijoux et d'aigrettes qui chatoi(ent) comme un vitrail sous la lune<sup>1</sup> ».

Artiste autoproclamé des modes, Poiret participe avec ferveur à leurs élévations au sein d'une hiérarchie des pratiques créatives, multipliant ses collaborations avec les peintres notamment. Mais dans la rhétorique à l'œuvre pour qualifier ses silhouettes ici plongées dans une pénombre habilement composée, c'est l'un des arguments fondateurs d'une appréciation artiste des modes que l'on retrouve – Théophile Gautier n'enjoignait-il pas précisément ses contemporains à venir observer le beau, à la nuit tombée, dans le *vestibule des Italiens*, là où « les duchesses du monde ou du demi-monde attendent leurs voitures, drapés de burnous blancs, de cabans rayés, de camails d'hermine, de sorties de bal capitonnées et bordées de cygnes<sup>2</sup> » ?



↑ Les salons de la Maison Delisle, reproduit dans Paul Jarry, *Les magasins de nouveautés, histoire rétrospective et anecdotique*, Paris, A. Barry & Fils, 1948, pl.11.

La mode pour la nuit, et surtout pour la lumière artificielle et limitée qui l'anime, constitue un motif central dans la presse. Sous la plume des chroniqueurs dandys comme des critiques les plus inspirés à l'image de Gautier, elle est l'occasion de sortir d'une seule appréciation usuelle de ses différents artefacts, pour ne devenir précisément, qu'une vision, une apparition, propice aux divagations poétiques.

Or, tout aussi fugaces et intangibles soient-elles, ces dernières sont le fruit de techniques et de matériaux singuliers, capables de jouer de la lumière et de ses qualités optiques. Poiret comme les modistes dont Gautier évoque le travail à la sortie des théâtres parisiens sont tributaires des inventeurs et des fournisseurs qui en conçoivent et développent les composantes – armures des textiles, fournitures de broderie, fibres inédites... C'est une histoire des techniques d'une singulière précision qui se discerne au fil des commentaires de la presse de mode. Autant de matières, de métiers et surtout d'acteurs qui sont, précisément, souvent occultés des récits, et qu'il conviendra de remettre en pleine lumière.

### Des armures de la soie

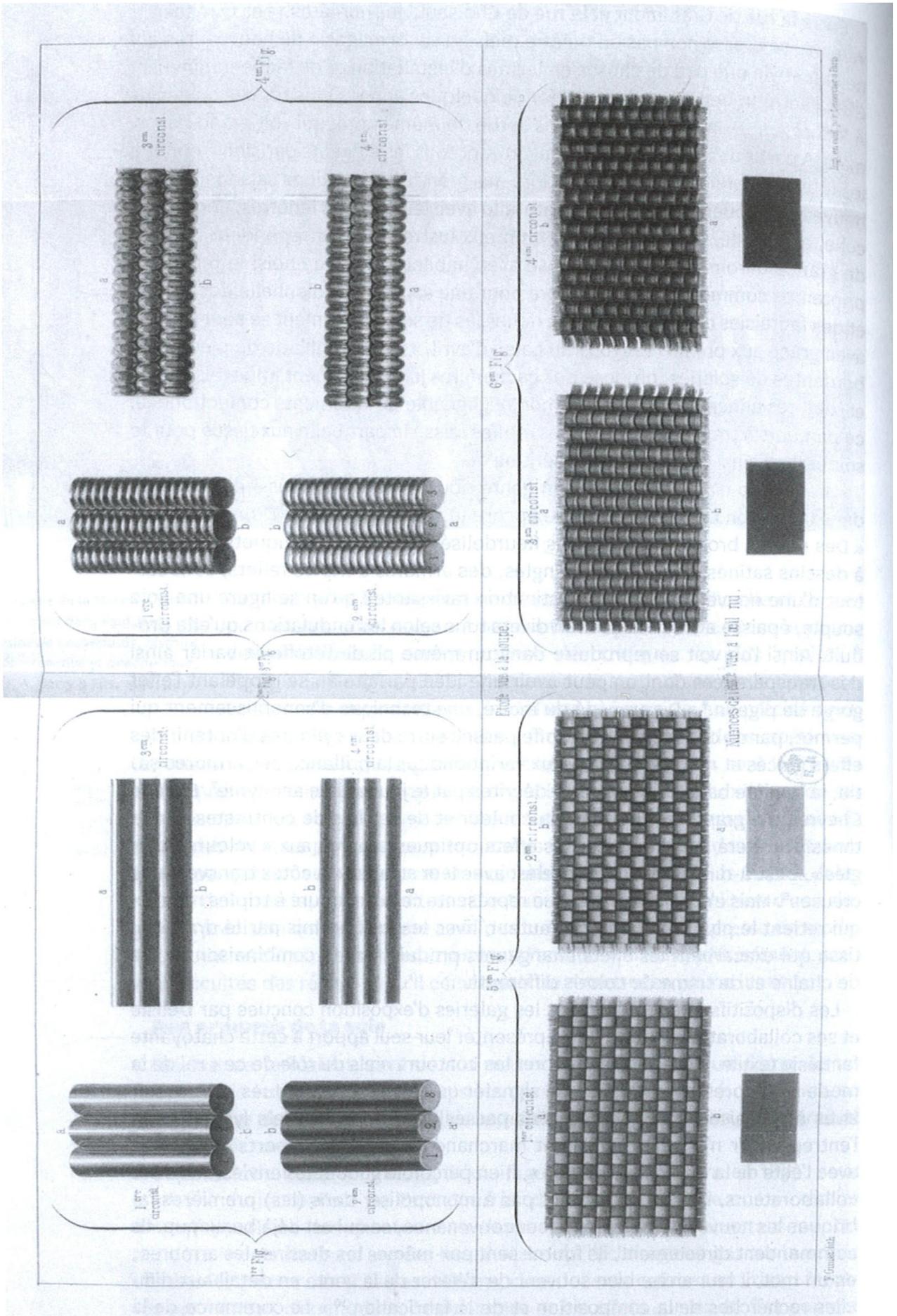
« Les lustres formaient, comme aux autres bals de l'Opéra, un dôme de lumières sous lequel brillaient toutes les parures des femmes. (...) Une masse éblouissante de lumières artificielles se reflétant dans des glaces, dénaturait et embellissait tous les objets.<sup>3</sup> »

L'appréciation des conditions d'éclairage du bal de l'Opéra en 1833, sous la plume du journaliste du *Petit Courrier des Dames*, suggère une proximité entre l'apparition des chanteurs ou danseurs et celles des spectatrices. On fait depuis une dizaine d'années l'expérience de l'éclairage au gaz sur la scène et dans les salons des théâtres. Miroirs, chandeliers et globes en cristal facetés permettent d'en moduler la puissance et les effets sur les étoffes comme sur les visages<sup>4</sup>.

Entre la rue de Grammont et la rue de Choiseul, aux numéros 13 et 12 respectivement, se dresse non pas un théâtre mais un vaste magasin de nouveautés qui ne leur envie que peu de choses en termes d'installation et de féerie lumineuse. C'est l'entrepreneur M. Delisle qui fonde quelques années plus tôt ces magasins à *Sainte Anne*, un temps situés dans la rue du même nom, qui voit grand désormais. À partir de 1830, ses salons qui attirent tous les élégants parisiens, comme les têtes couronnées européennes lors des grandes expositions saisonnières de nouveautés, jouent de la lumière naturelle avec leurs vastes fenêtres, comme de celle, artificielle, diffusée par les nombreux lustres qui leur répondent, bordés de grands miroirs. La maison en use avec habileté, « elle a choisi le retour du printemps comme la meilleure heure pour une exposition solennelle des modes et des fantaisies de la saison, et les richesses de son assortiment se sont étalées avec grâce aux premiers rayons du soleil d'avril. » Car si l'enfilade de pièces débordantes de soieries, propose des cachemires judicieusement importés d'Inde et, dès ces années 1840, une part non négligeable de vêtements confectionnés, ce parcours à travers les plus riches étoffes laisse la part belle aux tissus pour le soir et livre ainsi un « panorama féérique<sup>5</sup> ».

« Beaucoup d'autres étoffes d'un genre nouveau viennent aussi d'apparaître dans la maison Delisle », remarque encore le *Petit Courrier des Dames* en 1837. « Des moires brochées, des satins fleurdelisés, des reps à bouquets ; d'autres à dessins satinés, des velours épinglés, des armures à triples reflets, sont surtout d'une nouveauté et d'une distinction ravissante : qu'on se figure une soie souple, épaisse et se nuancant en divers tons selon les ondulations qu'elle produit. Ainsi l'on voit se reproduire dans un même pli de l'étoffe et varier ainsi des transparences dont on peut avoir une idée parfaite en se rappelant l'effet gorge de pigeon.<sup>6</sup> » Du procédé du moiré, une technique d'ennoblissement qui permet, par un calandrage de l'étoffe passée entre deux cylindres d'obtenir des effets glacés et miroitants jusqu'aux variations sur la brillance des armures satin, la lumière balaye les matières décrites par le journaliste anonyme<sup>7</sup>. Eugène Chevreul, le grand théoricien de la couleur et de ses lois de contrastes simultanés s'arrêtera également sur les effets optiques propres aux « velours épinglés », c'est-à-dire aux velours côtelés, avec leur structure à côtes transversales creuses<sup>8</sup>. Mais c'est l'innovation que représente cette « armure à triples reflets » qui retient le plus l'attention de l'auteur, avec les jeux permis par le drapé du tissu qui exacerbent les effets changeants produits par la combinaison de fils de chaîne et de trame de coloris différents.

Les dispositifs que représentent les galeries d'exposition conçues par Delisle et ses collaborateurs pourraient représenter leur seul apport à cette chatoyante fantaisie textile. Mais ce serait ignorer les contours réels du rôle de ce « roi de la mode »<sup>9</sup> : la presse ne manque de signaler que les étoffes vendues sont exclusives à la maison, résultat d'accords passés avec les industriels lyonnais. Or, l'entrepreneur n'est pas seulement marchand : par ses « rapports quotidiens avec l'élite de la fashion parisienne », il en perçoit le goût et les envies. Avec ses collaborateurs, ils « ne se bornent pas à monopoliser dans (les) premières fabriques les nouveautés les plus à leur convenance, ce qui est déjà beaucoup. Ils commandent directement, ils fournissent eux-mêmes les dessins, les armures ; en un mot, il leur arrive bien souvent de s'élever de la vente en détail aux difficiles recherches de la composition et de la fabrication.<sup>10</sup> » Le commerce de la nouveauté s'allie ici aux connaissances esthétiques mais aussi techniques qui



← M. E. Chevreul, *Théories des effets optiques que présentent les étoffes de soie*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1846, n.p.

en autorisent le renouvellement, et laisse apparaître près de vingt années avant l'avènement de la haute couture ces métiers et acteurs qui préfigurent les talents singuliers que l'on ne reconnaîtra qu'aux grands couturiers.

« Les reps Trianon et le satin Ismael peuvent compter parmi les plus belles étoffes de soirée qui se trouvent chez Delisle ; heureusement que de ces superbes magasins à ceux de Violard il n'y a qu'un pas, car on comprend que les dentelles en or ou argent exécutées par cet habile fabricant sont les garnitures dignes de semblables parures.<sup>11</sup> »

Il est aisé de reproduire, au cœur de l'actuel deuxième arrondissement parisien, le parcours emprunté par une élégante en quête d'une éblouissante tenue du soir. Dans ce périmètre historiquement déjà consacré aux marchands et marchandises de mode, qui depuis la Rue de Richelieu gagnent les premiers passages couverts et grands boulevards, l'entrepreneur Georges Violard propose ses dentelles normandes, à quelques mètres des soieries lyonnaises de son confrère. Ce centre névralgique pour le commerce de mode parisien du XIX<sup>e</sup> siècle rassemble, à l'échelle de quelques rues, ces figures capables de servir de trait d'union entre les innovations industrielles et artisanales contemporaines du textile et les consommateurs les plus exigeants qu'ils influencent par leurs goûts affirmés. « Un de nos artistes-industriels par excellence » déclare *Le Follet* au sujet de Violard qui au fil des voyages, expérimentations et brevets s'attache à réinventer la dentelle – ici celle capable de faire rayonner ces fils métalliques entrecroisés – dans un contexte nocturne<sup>12</sup>.

### **Pailions et paillettes**

L'ambition de tisser ou broder aux fils d'or et d'argent raconte, depuis les parures et textiles liturgiques jusqu'aux vêtements de cour de l'Ancien Régime, l'ambition de réfléchir le jeu de la lumière sur le tissu. Procédé le plus évident pour doter une étoffe d'une qualité sinon divine ou spirituelle, du moins d'une distinction aristocratique et mondaine éclatante, la nécessité de mélanger fils en métal avec ceux de lin, laine ou de soie pour parvenir à un tissage à la fois souple et suffisamment robuste, contraint à en limiter l'éclat. En attestent les travaux issus des manufactures de draps d'or et d'argent : dans son ouvrage sur les métiers et corporations de la ville de Paris, René de Lespinasse rappelle que « le moyen âge avait le goût des riches étoffes de soie mélangées de fil d'or et d'argent », et que bien qu'une majorité arrivât principalement d'Orient et d'Italie, « il s'en fabriquait aussi à Paris qui les valaient pour la qualité comme pour les merveilles du tissu.<sup>13</sup> » Mais si brocard en laminettes et autres tissus façonnés ne manquent pas de scintiller dans les galeries des demeures royales éclairées à la bougie, une fourniture propre à la broderie les concurrence plus directement.

« Le goût de la broderie a pris un nouvel essor », note en 1773 le correspondant lyonnais de la *Gazette du commerce*. « On ajoute aux agréments de cet Art en colorant les paillettes ou pailions que l'on lie dans la broderie ; ce sont de petites feuilles (sic) d'argent ou d'argent doré, enlevées avec l'emporte-pièce dans d'autres feuilles beaucoup plus grandes. L'art de faire ces grandes feuilles au lami-noir est nouveau, & déjà il est porté à peu près partout à sa perfection.<sup>14</sup> » En cette fin du XVIII<sup>e</sup>, l'opulence de la vie curiale inspire aux artisans le développement de ces précieuses fournitures sur les soieries les plus somptueuses. Pour Charles-Germain de Saint-Aubin, dans son célèbre ouvrage *L'art du brodeur* (1770), les paillettes ne sont encore que « de petits anneaux d'or aplatis (sic) au marteau poli, au

centre desquels il reste un petit trou propre à passer l'aiguille pour les coudre.<sup>15</sup> » Le dessinateur du roi ne manque à son tour de souligner que « depuis environ deux ans, les Fabriquants d'étoffes de Lyon, enrichissent leurs belles nuances de compartiments de paillettes & paillons, qu'ils font broder dans leur Fabriques<sup>16</sup> ».

On cherche ainsi par le développement des emporte-pièces à mécaniser la production de ces ornements en métal, occasionnellement de verre. Mais là ne se situent pas les seuls enjeux de son industrialisation. S'il convient d'accélérer la production de ces découpes dans des feuilles métalliques, les inventeurs du XIX<sup>e</sup> siècle sont intéressés par un autre aspect de cette fourniture désormais courante chez les brodeurs. En métal ou en verroterie, ces petites pièces, utilisées en nombre, pèsent lourd sur les étoffes, et souffrent d'une évidente fragilité – « Quand une dame portant une robe garnie de paillettes irisées s'est assise il n'est pas rare que la place qu'elle a occupée soit jonchée de paillettes brisées qui se sont détachées de l'étoffe<sup>17</sup> ». Au cours des années 1880, les préoccupations des modistes et brodeurs rejoignent ainsi celles des ingénieurs travaillant au perfectionnement des procédés photographiques : la gélatine, conçue à partir de protéines animales sert, associée aux sels d'argent, à l'obtention de surfaces photosensibles et, pour les robes et chapeaux, à la fabrication de ces nouvelles paillettes – légères et scintillantes.

Il ne faut parcourir que deux cents mètres pour rejoindre, depuis les magasins de la rue de Choiseul, le numéro 77 de la rue de Richelieu. À cette adresse, chez Charles Averseng on vient se fournir en paillettes diverses – miroitantes, teintées, irisées, grâce à sa fabrique fondée en 1901. Ce n'est cette fois pas d'une région aux traditions textiles centenaires que proviennent ses articles de Paris, mais en partie d'une zone au Nord de la capitale. Point de cachemire indien, de dentelle normande ou de soieries lyonnaise, mais le dérivé d'une matière première abondante autour des abattoirs de la Villette et d'Aubervilliers où l'entreprise possède un temps un atelier – la gélatine animale, issue des os des animaux.

Promu chevalier de la légion d'honneur en 1921, Averseng est un fervent défenseur de la « collectivité des fabricants de paillettes » dont il protège les intérêts et fait rayonner la production aux expositions de Saint Louis (1904), Turin (1911) ou San Francisco (1915)<sup>18</sup>. Mais en ce début du siècle, l'entrepreneur perçoit aussi, sans doute à mesure que les féeries électriques se multiplient dans les théâtres et expositions, l'attrait pour ces matières susceptibles d'y contribuer. Les brevets et modèles qu'il dépose, parfois avec ses associés, racontent les expérimentations pour développer les formes et finitions de ces fournitures « scintillantes »<sup>19</sup>. Au début du mois de novembre 1902, alors que les festivités regagnent les intérieurs – et leurs éclairages artificiels – à la faveur de la fraîcheur automnale, on détaille dans *Les Modes*, photographies à l'appui, les nouvelles « robes du soir » et autres « robes de dîner » : « Constatons une reprise triomphale du pailletage un peu abandonné dans les toilettes décolletées de cet été et du début de l'automne, et qui nous revient plus séduisant que jamais, renouvelé par d'heureuses modifications : par exemple le mélange de paillettes de formes et de grandeurs diverses, et surtout de reflets différents ; cela donne des effets mille fois variés et d'un chatoiement exquis ; les paillettes nacrées jettent des lueurs d'opale sur des fonds clairs unis, ou sur des transparences voilées où se mêlent toutes les nuances du prisme fondues en des tons vagues et adoucis, et des nuances imprécises d'une distinction incomparable.<sup>20</sup> »



→ Étienne de Beaumont au bal  
des Matières de Charles et Marie-  
Laure de Noailles, Paris, 1929.  
© Collection de l'Institut  
Mémoires de l'édition  
contemporaine.

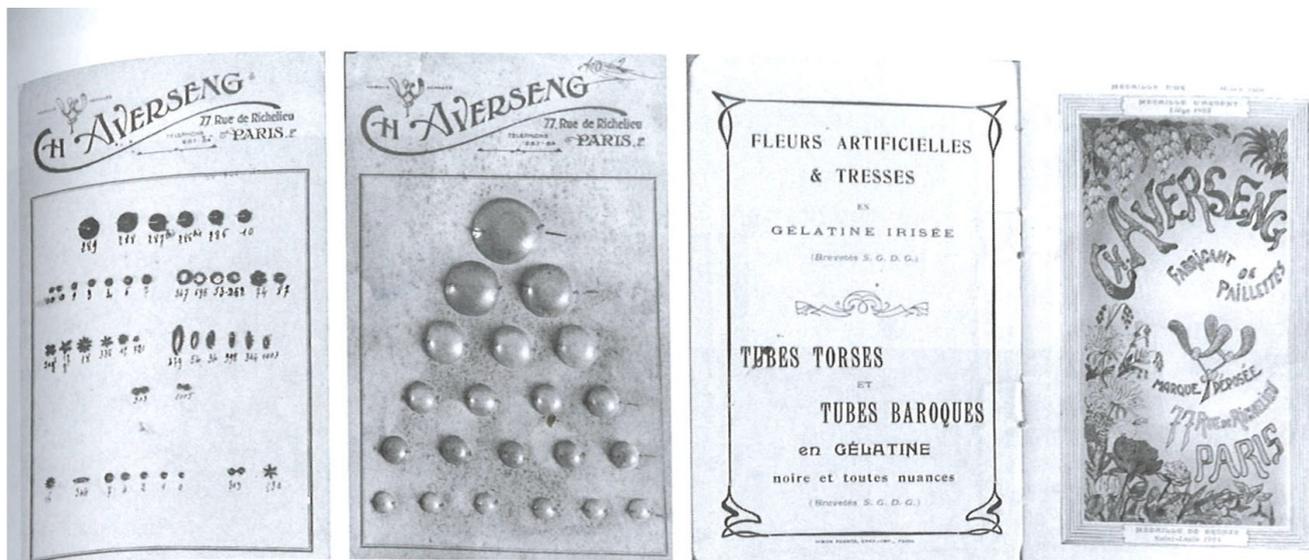


## Splendeurs synthétiques

Au mois de juin de 1929, les fracassants mécènes des avant-garde, Charles et Marie-Laure de Noailles organisent une nouvelle fête dans les salons de leur hôtel particulier, 11 place des États-Unis à Paris. Comme leur ami le comte de Beaumont, ils sont des acteurs de premier plan de cette scène mondaine qui s'attache à faire de festivités en apparence des plus frivoles, des moments dotés d'une certaine radicalité artistique. Ils poursuivent en un sens les folles nuits du couturier Poiret, assimilables en leur temps aussi à de véritables fêtes d'art. L'organisation de leur « Bal des Matières » en ce début d'été en constitue l'une des plus éblouissante démonstration. À 22 heures, quand tombe enfin la nuit, on rassemble les grands noms de la bonne société parisienne et nombre d'artistes que ces mêmes personnes se plaisent à soutenir. Mais l'invitation ne donne pas seulement l'heure et l'adresse de cette extravagante festività, elle en énonce aussi les règles du jeu : « On est prié de ne pas venir en étoffe usuelle d'habillement. Suggestions : toiles cirés, vannerie, végétaux, plumes, cuirs, tissus d'ameublement, papiers et cartonnages divers, etc, etc.<sup>21</sup> » Devant les opérateurs des frères Manuel défilent les invités dans leurs tenues de bal. On apprécie l'inventaire incongru des matériaux que fixent les plaques de verre photographiques, au gré des lumières artificielles et autres flashes. Le couple Noailles, tel deux silhouettes laquées, brille en robe et tailleur en toile cirée, le comte de Beaumont scintille dans un nuage de fils de métal quand l'étonnante Baba de Faucigny-Lucinge, flanquée du décorateur Emilio Terry, réfléchit plus franchement la lumière dans une combinaison recouverte de plaques qui évoquent l'aluminium. La dimension expérimentale de ces accoutrements d'un soir est évidente. Mais leur adoption par ces cercles mondains qui font les riches heures de l'avant-garde dans cet entre-deux-guerres débridé n'est pas anodine. Elle signale une appétence certaine pour des nuits éclatantes où métaux et plastiques infiltrent les « étoffes usuelle » pour des effets optiques inédits, qui bientôt se manifesteront dans les ateliers des maisons de couture.

Au cours des années 1920 et 1930, *La Soierie de Lyon* fait paraître les compte-rendu des dernières collections que les couturiers parisiens présentent chaque saison. La publication du Syndicat des fabricants de soieries permet à ces fournisseurs de percevoir les évolutions stylistiques que leurs produits se doivent de suivre – quand ils ne les devancent tout simplement pas. Là se situe la fascinante synergie entre ces deux villes qui chacune inventent et fabriquent. En janvier 1934, si l'on remarque, au sujet d'un modèle de Jeanne Lanvin, « le très grand rôle de la paillette dans la mode du soir », c'est une autre étoffe qui retient l'attention. « Cette indication en faveur des effets brillants nous conduit à signaler l'usage intensif de la cellophane, tissée en étroite combinaison avec la soie, et donnant naissance à des tissus à la fois transparents et brillants, extrêmement nouveaux d'aspect<sup>22</sup> » Marcel Rochas, poursuit l'article, est « peut-être celui qui réserve la plus grande place dans sa collection à ces matériaux scintillants ».

En ce milieu des années 1930, la vogue de la cellophane s'impose avec éclat chez de nombreux couturiers. L'invention de cette fibre synthétique, issue de l'acétate de cellulose, remonte pourtant au siècle précédent, avec de premières tentatives autour de 1865 par le chimiste français Paul Schüt-



zenberger, avant que les anglais Cross et Bevan ne parviennent à en développer une version exploitable et commercialisable au passage du siècle. En Angleterre et aux États-Unis, les usines de la Celanese Corporation et de la British Cellulose and Chemical Manufacturing Company marchent pleinement dans les années 1920, mais l'introduction de cette matière dans le contexte de la création de la haute couture est largement dû à une firme française, la maison Colcombet<sup>23</sup>. François Colcombet, qui débute son activité à Saint-Étienne comme fabricant de rubans en 1804<sup>24</sup>, sera suivi par différentes générations qui se succèdent à la tête de l'entreprise familiale : Charles puis Hilaire développent au cours de l'entre-deux-guerres de nombreuses étoffes qui associent fibres synthétiques ou semi-synthétiques à la soie – l'accroissement du nombre de brevets déposés à partir du début des années 1920 raconte cette spécialisation et les innovations techniques et esthétiques dans lesquelles la manufacture investit. Lors d'une visite aux États-Unis en 1934, alors que *Harper's Bazaar* consacre ses pages à la « passion pour la cellophane », Charles Colcombet dit à ses confrères américains toute l'ingéniosité dont cette branche de l'industrie textile témoigne à ses yeux. « Jusqu'à présent », s'explique-t-il, « les producteurs des différents fils synthétiques ont été beaucoup plus innovants que les gens de la soie<sup>25</sup> », allant jusqu'à regretter que ces derniers soient précisément trop « conventionnels ».

À cette date, l'une des plus fidèles et inspirées clientes de Colcombet, la créatrice Elsa Schiaparelli, développe son activité dans la haute couture, débutée avec une collection de pulls tricotés en 1927 et ses ensembles sportifs, en y adjoignant les lignes « Pour la ville » et « Pour le soir ». Cette dernière, pensée spécifiquement pour le contexte nocturne est le lieu de ses expérimentations favorites avec des matières capables de miroiter de manière inédite. Robes en satin ciré aussi brillantes qu'un bois laqué ou capes en Rhodophane, un véritable « tissu de verre », deviennent les signatures de cet imaginaire de la tombée du jour, pétri de références surréalistes. Elles sont aussi le résultat des rencontres entre la créatrice et les Colcombet qui, désormais implantés rue de la Paix et bientôt au 8 place Vendôme, peuvent y exposer les différentes variations autour du fil Rhodia, notamment leur *Crystal Rodhia* ou le satin *Fluorescent*, ou simplement les faire porter dans les salons voisins, au numéro 21, que Schiaparelli investit à partir de 1935. Cette même année, le journal *Les Modes* qui présente, comme la presse spécialisée

↑ Cartes échantillons et catalogues de la maison Charles Avereng, vers 1907.  
© Archives Établissement Langlois-Martin.

→ « Glass and Schiaparelli », *Vogue*, 15 janvier 1935, pp. 45-55. © Condé Nast.



MADAME VITTORIO CRESPI IN A SCHIAPARELLI DRESS WITH A GLASS TUNIC

HOYNINGER-HUENÉ, PARIS



THREE PHOTOGRAPHS BY HORST, PARIS



TALBOT USES GLASS FOR A HAT, A BAG, AND A SLIPPER

## GLASS AND SCHIAPARELLI

NO ONE took Schiaparelli very seriously, last autumn, when she brought out a dress of glass. People smiled sceptically and dismissed it as one of those mad whims of genius. But, unruffled, Schiaparelli went on, and, in her Mid-Season Collection, made three or four more glass dresses, a couple of glass evening jackets, and any number of glass belts.

The scepticism melted noticeably. A few of the more daring spirits saw fun in this glass, bought, wore, and liked the dresses. And every one begged to know what it was made of. Was it honestly glass?

Just what it is is one of those deep dark trade secrets. It isn't Cellophane. It probably hasn't an iota of silica and lime and potash in it, as real glass has. It manages to have most of the transparency of glass, but doesn't shatter like a window-pane. The technicians call it Rhodophane, which leaves you as much in the dark as ever. It is a brittle, fragile, transparent substance—you must handle it with care—and it appears in flat, ribbon-like strips interwoven with silk, rayon, or metal

threads. The fabric house, Colcombet, is its chief exploiter, and most of the exciting bolts are cornered by Schiaparelli.

Lest you think that it is something only a movie queen might wear, we are showing you some of its uses, in the photographs on these two pages. Witness, first, Madame Vittorio Crespi, a beautiful young Italian from Milan, who bought, wears, and is mad about her Schiaparelli glass dress. Only the front of the tunic is glass—the rest is of stiff pale blue satin. Mrs. Harrison Williams wears it, too, and so does Madame Jean Dupuy. You can see it at the left on the opposite page.

On the same page, we show a glass hat from Suzanne Talbot—like a crystalline halo. Enchanting for a bridesmaid! Colcombet's glass fabrics form the background.

The evening bag at the top of this page is of glass, too, bound with silver braid. Talbot made it.

And shades of Cinderella—above is a modern glass slipper, also from Talbot and banded with silver braid. It's charming with a tea-gown. The shimmering material shielding the mannequin's foot is another Colcombet glass fabric.

en a alors l'habitude, les dernières collections des fabricants de tissus à l'égal de celles des couturiers, leur consacrant plusieurs doubles pages et des descriptions fouillées, s'attarde sur les nouveautés de Colcombet. La firme qui s'est échappée du périmètre historique formée d'une part par la rue Saint-Denis – où ses premiers bureaux parisiens se situent – et d'autre part par la rue Sainte-Anne, où le grand Delisle trônait au début du siècle précédent, s'impose symboliquement dans le territoire des créateurs, en traversant l'avenue et la place de l'Opéra. Le journaliste s'émeut de la prodigieuse collection que présente Johan Colcombet et c'est une nouvelle occasion de saisir le rôle joué par ce type de figure intermédiaire, un « chercheur infatigable et dont les trouvailles bouleversent à la fois le monde des Couturiers et la technique des fabricants<sup>26</sup> ».

Dans ce monde d'artistes-inventeurs, les passerelles avec la photographie sont nombreuses – que les matières susceptibles de réfléchir la lumière, comme les paillettes, relèvent d'expérimentations chimiques communes, ou que les opérateurs se plaisent à fixer les effets des étoffes grâce à leurs plaques photosensibles. Mais en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle réalité se discerne au cœur de ces « nuits miraculeuses » : celle du passage d'une vision nocturne en noir et blanc, attentive aux scintillements et brillances à celle plus polychromique qui apprécie les effets des lumières artificielles sur les vêtements de couleurs. Ce ne sont évidemment pas les qualités physiques de l'œil qui changent alors mais bien la diffusion progressive, à la faveur de la popularisation du procédé de l'autochrome, des véritables couleurs de la nuit<sup>27</sup>. Sous les globes électriques qui éclairent la salle du Bal Bullier, la peintre Sonia Delaunay en est une observatrice attentive. Friande des enseignes multicolores que photographie Léon Gimpel dans la nuit parisienne, elle note les mélanges et contrastes simultanés chers à Chevreul que les costumes des danseurs forment sous les ampoules bleues, rouges ou vertes. Bientôt, sur sa toile mais aussi et surtout sur les textiles imprimés qu'elle commercialisera, de Paris à New York, ses visions nocturnes deviennent autant de motifs de mode. ✿

## Notes

**1** P. Poiret, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, 1931, p. 140.

**2** T. Gautier, « De la Mode », *L'Artiste*, tome III, 14 mars 1858, p. 171.

**3** « Modes », *Petit Courrier des Dames*, 15 novembre 1833, p. 209.

**4** Le nouvel Opéra Comique de la rue Peletier est inauguré en avril 1821 avec la lumière au gaz, voir Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.

**5** « Exposition de la Maison Delisle – À Ste Anne. », *Le Commerce*, 9 avril 1845, p. 4.

**6** « Modes », *Petit Courrier des Dames*, 25 novembre 1837, p. 225.

**7** J.-P. Leclercq rappelle l'introduction de ce procédé mécanique depuis l'Angleterre dès les XVIII<sup>e</sup> siècle, et les commentaires de Joubert de l'Hiberderie qui le caractérise comme le fait de transformer, par l'écrasement de l'étoffe en des directions différentes, un gros-de-tours en « une véritable glace ». *Jouer la lumière*, p. 127, Voir aussi L.E. Miller, « Representing Silk Design, Nicolas Joubert de l'Hiberderie and Le Dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie (Paris, 1765) », *Journal of Design History*, vol. 17, n°1, 2004, p. 29-53.

**8** E. Chevreul, *Théorie des effets des effets optiques que représentent les étoffes de soie*, Paris, Firmin Didot, 1846, p. 38

**9** Delisle fait notamment l'objet d'une généreuse description dans le dernier volume de *Paris ou Le livre des cent-et-un* : ce roi de la mode y est présenté comme ayant largement révolutionné le commerce de nouveautés parisiens et comme régnant sur la profession avec « les merveilles de ces vingt salons, où se meut une armée de commis ». Auguste Luchet, « Les magasins de Paris », *Paris ou Le livre des cent-et-un*, Tome quinzième, Bruxelles, Meline Éditeur, 1835, p. 237.

**10** *Le Commerce*, *Op. cit.*

**11** « Modes », *Petit Courrier des Dames*, *Op. cit.*

**12** Fondée par Georges Violard en 1822, la fabrique de dentelle traversera le siècle avec une appétence pour l'innovation, jusqu'à l'avènement de l'Art nouveau qui lui inspirera notamment le brevet de la dentelle polychrome : R. Froissart, « La dentelle moderne : Félix Aubert et la polychrome de Courseulles », A. Gandin, J. Romain (dir.), *Dentelles, quand la mode ne tient qu'à un fil*, Somogy/Musée de Normandie, 2012, p. 120-129.

**13** R. de Lespinasse, « Ouvrier en draps d'or et d'argent », *Les métiers et corporation de la ville de Paris : XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Imp. nationale, 1892, p. 286.

**14** « De Lyon, le 3 novembre », *Gazette d'agriculture, commerce, arts et fi-*

nances, 16 novembre 1773, p. 3

**15** C. Saint Aubin, *L'art du brodeur*, Paris, 1770, p. 39.

**16** *Op.cit.*, p. 3.

**17** C. Marguerite, *Dentelles françaises : les broderies et les dentelles, Cours en quarante leçons*, 2<sup>e</sup> série, Paris.

**18** Charles Averseng, Fabricant de paillettes, notice L0080055, Dossier LH//80/55, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

**19** Le 18 décembre 1813, Charles Averseng s'associe à Fernand Sustrac pour demander un brevet d'invention concernant les « perfectionnements à la fabrication des paillettes de gélatine et autres objets similaires » qui permet, en enduisant un textile à mailles relativement large, comme le tulle ou la mousseline, d'obtenir « une multitude de petites facettes » et ainsi un meilleur effet de miroitement. Brevet n°466.373, catégorie XVI. Habillement, 1- Mercerie, ganterie, lingerie, fleurs et plumes, corsets, épingles, publié le 11 mai 1914. L'INPI conserve un dépôt de modèle pour une forme de paillette déposée le 3 novembre 1905 : Averseng, C. *Modèle 380-001*, numéro d'enregistrement 380, publié le 4/11/1910.

**20** Sybil de Lancey, « La mode et les modes », *Les Modes*, 1<sup>er</sup> novembre 1902, p. 12.

**21** Carton d'invitation au bal des Matières, Paris, 19 juin 1929, Fondation

des Treilles, reproduit dans A. Mare, S. Boudin Lestienne, *Charles et Marie-Laure de Noailles, Mécènes du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bernard Chauveau éditeur, 2018, p.

**22** Monelle, « Des robes pour les fêtes de fin d'année », *La Soierie de Lyon*, 1<sup>er</sup> janvier 1934, p. 280-282.

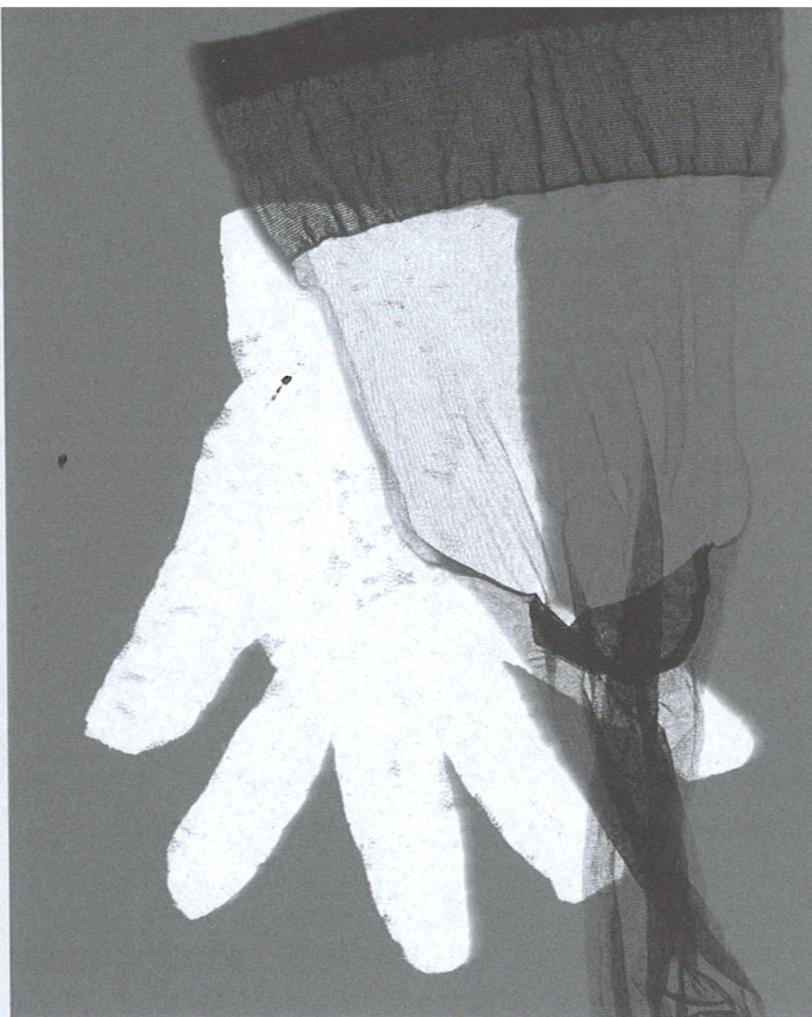
**23** S. Glenn, "Cellulose in Couture: An Evening Coat", E. Ehrmann (dir.), *Fashioned from Nature*, Londres, V&A Publishing, 2018, p. 137.

**24** En 1924, Charles Colcombet s'associe à Claude Buchet, donnant ainsi naissance à l'actuelle société Bucol-HTH Hermès. Voir notamment : E. Monteil, « Une longue histoire : Bucol », *Yves Saint-Laurent, les coulisses de la haute couture*, Lyon, Editions Libel, 2019, p. 24-27.

**25** "Thus far, the producers of the various synthetic yarns have gone much further afield than the silk people", « Conventional Silk Fabric Output is Hit », *Women's Wear Daily*, 10 octobre 1934, p. 21.

**26** May Maury, « Les nouveaux tissus », *Les Modes*, 1<sup>er</sup> avril 1935, p.10.

**27** Le procédé de l'autochrome, dû aux frères Lumières est breveté en 1903 et commercialisé à partir de 1907. Il ne correspond pas à la première tentative de photographie en couleur mais demeure le premier à rencontrer un très large public.



photographie © Ève Delavie