

“ La dentelle moderne : Félix Aubert et la polychrome de Courseulles ”

Rossella Froissart

▶ **To cite this version:**

Rossella Froissart. “ La dentelle moderne : Félix Aubert et la polychrome de Courseulles ”. Dentelles. Quand la mode ne tient qu’à un fil, sous la direction d’A. Gandin et J. Romain, Somogy éditions d’art/Musée de Normandie, pp.120-129, 2012. hal-02338121

HAL Id: hal-02338121
https://amu.hal.science/hal-02338121

Submitted on 29 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rossella Froissart
UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université

La dentelle moderne : Félix Aubert et la polychrome de Courseulles

> « D'abord maman se rendait bien compte, elle se l'avouait dans les larmes, le goût des belles choses se perdait... c'était un courant pas remontable... Lutter même devenait imbécile, c'était se ronger pour des prunes... Plus de raffinement chez les gens riches... Plus de délicatesse... Ni d'estime pour les choses du fin travail, pour les ouvrages tout à la main... Plus que des engouements dépravés pour les saloperies mécaniques, les broderies qui s'effilochent, qui fondent et pèlent aux lavages. Pourquoi s'évertuer sur le Beau ? Voilà ce que les dames demandaient ! Du tape-à-l'oeil à présent ! Du vermicelle ! Des tas d'horreurs ! Des vraies ordures de bazar ! La belle dentelle était morte. »
>
> Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 285-286.

Le jugement sans pitié porté par le jeune Ferdinand sur la dentelle des années autour de 1900 est exact presque en tous points. Il est vrai que, « pour qui a[vait] connu l'"Authentique" […] c'était une vraie déchéance » : la dentelle à la mécanique dominait désormais le marché de la mode internationale et la mutation profonde subie par sa production et son commerce ne laissaient plus de place au raffinement presque intemporel de cet art aristocratique. Mais peut-on accuser à la fois l'industrialisation et les artistes - ceux qui pratiquaient l'art du « vermicelle » - de la mort de « la belle dentelle » ? La situation de celle-ci à la fin du XIXe siècle est bien complexe : la tentative de renouveau dont cet art fait l'objet témoigne parfaitement de l'illusion décorative cultivée par les artistes de l'Art nouveau qui opposent aux bouleversements de la machine une forte volonté de style, dans le désir de rendre à la dentelle les qualités artistiques que la machine lui niait désormais.

Dans les années mêmes qui voient l'artisanat dentellier sapé à la base par la crise de l'apprentissage et par la concurrence d'une production industrielle à bon marché, quelques artistes élaborent des schémas de composition et des arrangements inédits, faisant participer la dentelle du mouvement plus général de renouveau qui investit tous les arts du décor. Certes les mutations survenues tout au long du XIXe siècle avaient préparé le terrain, mais le perfectionnement des procédés avait été mis au service de l'imitation du « fait main », réduisant ainsi considérablement l'écart esthétique entre la dentelle artisanale et la dentelle mécanique. Par un renversement significatif des modes de transmission des modèles, le dessin avait été le plus souvent conçu non pas en fonction de la fabrication artisanale - extrêmement lente et onéreuse et aux sources d'inspiration relativement figées - mais en vue de la machine qui, elle, ne craignait pas la complication et la taille des motifs. Par ailleurs l'intérêt pour la production ancienne, pieusement collectée, conservée et exposée à partir des années 1850, avait contribué à l'élargissement d'un répertoire figuratif qui était de moins en moins lié à un type précis de dentelle. Depuis au moins le début du XIXe siècle, les

techniques traditionnelles avaient perdu leur « pureté » (si jamais elles en avaient eu une) : au tout début de l'industrialisation les désignations de « Valenciennes », « Chantilly », « point d'Alençon » ou « point d'Argentan » n'indiquaient plus une provenance géographique précise ni forcément un style et ces dentelles se fabriquaient dans les régions et les pays les plus divers avec des réussites inégales.

De l'artisanat à l'industrie

L'activité de la maison Violard, fondée en 1822 et qui, devenue maison Robert, sera à l'origine du brevet de la dentelle polychrome en 1897, s'insère parfaitement dans le cadre général de ces transformations. La vogue même de la « blonde de Caen », dentelle originairement en soie mais qui se déclina pendant un certain temps en lin , était due au fait que ses motifs, relativement grossiers, pouvaient être réalisés assez rapidement et à meilleur marché. La grande diffusion de la « blonde » témoigne d'une mutation du statut même de la dentelle. Sa démocratisation la classait parmi les produits dentelliers les plus vendus aux expositions industrielles internationales, favorisant de ce fait le développement extraordinaire de la fabrication à domicile dans la région normande, selon une courbe ascendante qui aura son apogée au début des années 1870. Les innovations introduites par la maison Violard et puis Robert – le perfectionnement du point de raccroc au début des années 1830 ou celui de la dentelle ombrée en 1865 – allaient dans ce sens, alors que d'autres continuaient de défendre une conception plus élitiste, qui associait l'exécution manuelle à la perfection irréprochable du résultat. Entre autres, la maison Lefébure à Bayeux s'était donnée pour tâche de faire entrer cet artisanat dans la sphère restreinte de l'art entendu, dans l'ordre des procédés, comme « tour de force » technique, et dans celui du style comme allégeance aux modèles d'un passé prestigieux.
En s'associant le décorateur Félix Aubert (1866-1940), le but de la maison Robert frères était tout autre. La qualité artistique de la dentelle qu'elle comptait produire relevait en effet de la modernité du projet et la facilité de la réalisation, en favorisant une plus large diffusion, devait soustraire ce produit artisanal à la répétition paresseuse de modèles dépassés. En demandant des modèles à un dessinateur très connu de l'Art nouveau parisien, Georges Robert (qui dirige la manufacture de Courseulles-sur-Mer jusqu'en 1908) tente de s'assurer la maîtrise d'un répertoire stylistique original tout en réintroduisant la dentelle dans le flux d'une production industrielle et d'une commercialisation courante, même si d'un luxe relatif. Déjà à propos du grand prix obtenu par *Robert frères* à l'Exposition Universelle de 1889, Ernest Lefébure, rapporteur pour la Classe 34, avait fait remarquer que les procédés et les motifs décoratifs adoptés par la manufacture courseullaise étaient « bien modernes » et n'avaient « rien qu'on puisse leur comparer dans le passé ». Non seulement ils témoignaient de la « bonne fabrication » des dentelles mais aussi d'un « effort intelligent pour lutter par la recherche d'interprétations nouvelles contre la concurrence des dentelles mécaniques ». Le brevet pris par Robert et Aubert en 1897 afin de produire la dentelle polychrome prouvait cette ouverture à des innovations techniques et formelles substantielles. Celles-ci comportaient aussi une évolution dans les modes de fabrication, faisant une plus grande place au dessinateur et laissant en revanche aux ouvrières moins de liberté dans l'exécution. Du reste l'organisation traditionnelle du travail dans le domaine de la dentelle allait déjà dans ce sens : depuis toujours, un dessinateur fournissait les modèles qui, mis en carte par un collaborateur, étaient ensuite communiqués à la dentellière dont la marge de manœuvre était d'autant plus réduite que la parcellisation des tâches était avancée. Une fois les bandes de dentelles réalisées (plusieurs ouvrières étaient nécessaires pour chacune des bandes) celles-ci étaient réunies et apprêtées dans des ateliers en ville.

Polychromie et simplification graphique

Lorsque, vers 1895, Aubert commence à fournir des modèles à son compatriote, l'industrie de la dentelle caennaise était déjà en crise : la maison *Robert Frères*, qui occupait plus de 1200 femmes dans les années 1870, n'en employait, vers 1910, que 450.

C'est avant 1895 qu'ont du avoir lieu les premiers essais de dentelles polychromes, puisqu'en 1896 le gouvernement français avait déjà passé à la maison courseullaise la commande d'une écharpe en Blonde de ce type afin de l'offrir à la tsarine russe à l'occasion des festivités de Cherbourg organisées pour la visite du couple impérial en France, en 1898 (fig. n. 1). L'emploi de la polychromie dans la dentelle n'était pas tout à fait nouvelle : des pièces magnifiques aux couleurs chamarrées mais fragiles avaient été réalisées en Espagne à la fin du XVIIIe siècle dans les techniques relativement peu luxueuses de la Blonde ou de la Chantilly. Si les essais de quelques industriels au cours du XIXe siècle pour remettre à la mode la polychromie avaient échoué, le succès extraordinaire de la Chantilly noire et des décors « ombrés » semblait démontrer une possible évolution du goût. A la fin du siècle, l'éclaircissement de la palette et l'adoption de lignes plus fluides dans le costume féminin ont probablement fait croire que le terrain était propice aux expérimentations. Le brevet enregistré en 1897 par Georges Robert et Félix Aubert expose la manière d'obtenir des couleurs en mélangeant des fils de nuances diverses, suivant très probablement les lois des complémentaires trouvées par Chevreul et appliquées à une époque antérieure dans la tapisserie. L'adoption d'un décor floral stylisé typique du répertoire Art Nouveau allait de pair avec les teintes pastel obtenues. La grande écharpe (3 mètres de long pour 80 centimètres de large) offerte à la tsarine en 1898 avait montré comment le dessinateur entendait renouveler la dentelle en se servant de la technique de « l'ombré », jadis employée pour les corbeilles suspendues au naturalisme puissant, et des fils de couleur tout récemment introduits. Les guirlandes de roses et les rubans se détachaient nettement sur le réseau du fond, dont le type des mailles variait en fonction de l'effet recherché. Si l'ombré et les couleurs conféraient aux motifs une qualité picturale inédite, la stylisation et le traitement en aplat, la disposition rythmique des différents éléments écartaient un naturalisme trop littéral.

Après ce premier essai, l'ensemble fourni de dentelles polychromes exposé par Aubert à la Galerie des Artistes modernes entre décembre 1898 et janvier 1899 (fig. n. 2, 3 et 4) attire les commentaires enthousiastes de la presse spécialisée. Dans les pages de *L'Art décoratif* Julius Meier-Graefe met l'accent (sous le pseudonyme de « Jacques ») sur les qualités du dessinateur industriel. Le résultat était une simplification extrême des motifs qui ne requérait plus de virtuosité dans l'exécution, la composition maîtrisée et ordonnée qui préférait à l'accumulation touffue une ondulation rythmique d'éléments simples, et enfin la soumission acceptée de la technique à l'effet visuel. Le mode de fabrication avait du reste évolué, puisque ces dentelles ne rentraient plus dans les catégories traditionnelles de « blonde » ou de « Chantilly », le réseau étant le plus souvent un grillé simple sur lequel on appliquait des motifs exécutés avec des points différents suivant la transparence souhaitée. La polychromie restait souvent dans les limites du ton sur ton limitant, selon les commentateurs, le risque d'un bariolage excessif. Une quinzaine de teintes et un fil d'or composaient l'ensemble de la gamme, assombrie ou éclaircie par l'emploi judicieux des réseaux. Il en découlait une plus grande lisibilité et clarté du dessin d'où était exclue l'imitation naturaliste :

les « nuances tendres, légères, immatérielles à l'égal de cette vapeur tissée qu'est la dentelle, pouvaient seules rendre la polychromie tolérable. […] Le résultat est qu'avec une variété de moyens infiniment plus grande que les anciens, [Aubert] produit un objet infiniment plus concis, donc plus immédiatement

compréhensible et plus frappant. L'œil saisit l'ensemble et tous les détails d'une pièce de sa dentelle aussitôt qu'il tombe sur elle. On n'en peut dire autant de beaucoup des anciennes dentelles. »

Les compositions sont en général plus serrées et le toilé est davantage présent lorsque la dentelle doit servir de feuille d'éventail (fig. n. 5 et 6), précaution justifiée par la fonction et par la fragilité de l'objet.
Une schématisation des motifs visant à baisser le coût de fabrication et se prêtant davantage à une fabrication mécanisée se retrouve clairement dans les modèles du recueil publié par Aubert en Allemagne en 1904 (fig. n. 7). Conçus à l'adresse d'industriels moins frileux à l'égard de l'Art Nouveau que ne l'étaient leurs collègues français, les enchevêtrements linéaires que nous offrent ces planches sont plus systématiques et devaient se prêter à une application variée, à la dentelle mais aussi à la céramique, au papier peint ou au textile imprimé.
Quel a été le succès réel des dentelles polychromes auprès de la clientèle ?
Julius Meier-Graefe leur réserve une place d'honneur dans sa *Maison moderne*, dont le rayon des dentelles était entièrement consacré aux légers voiles polychromes d'Aubert. Cependant la presse souligne que, si l'accueil de cette production était plutôt favorable, il se limitait au milieu restreint des amateurs d'art. L'obstacle à une plus large diffusion semble avoir été leur originalité même, qui réside précisément dans la polychromie : ayant perdu la neutralité caractéristique du blanc, de l'écru ou du noir, l'emploi des dentelles polychromes devient contraignant pour la toilette et le costume féminins, qui demandent à leur être assortis. Néanmoins, lors des expositions de dentelle à Galliera en 1904 et au Pavillon de Marsan en 1906, Henry Lapauze, rapporteur, relève que la production de la manufacture courseullaise est considérée comme le seul essai moderne réussi sur le plan artistique. Dès les années 1910 l'imitation des modèles anciens reprend le dessus dans la production, la raison de ce retour sur des positions défensives s'expliquant probablement par la crise profonde que la dentelle à la main traverse à cette époque, à l'instar des autres industries de luxe.
Ni la fondation de la société *Dentelle de France* en 1905 ni les nombreuses initiatives - organisations de conférences, expositions, concours - prises par l'Union centrale des Arts décoratifs par le biais de son prestigieux Comité des Dames, n'ont pu éviter que l'industrie de la dentelle mécanique relègue la dentelle à la main dans les limites très étroites de la « dentelle d'art », vocable qui recouvre le plus souvent la notion de « dentelle de style » - ancien, bien entendu. L'admission, en 1908, de la dentelle dans la section des Objets d'art de la Société nationale est peut-être une manière de conjurer une mort désormais proche en introduisant cet art éminemment populaire dans le flux de la création contemporaine. C'est, au-delà de la réussite esthétique et de l'improbable succès commercial, ce que Félix Aubert avait voulu faire en fournissant des modèles à la manufacture de Georges Robert qu'il avait conçus selon les principes de l'Art Nouveau, les mêmes qui présidaient aux oeuvres créées et exposées avec le groupe de l'*Art dans Tout*.
Avec la fermeture de *La Maison moderne* de Julius Meier-Graefe en 1904, les dentelles d'Aubert perdent leur prestigieuse vitrine parisienne et vraisemblablement leur seule débouchée commerciale.
L'échec de Meier-Graefe a été aussi celui des « rénovateurs » : *l'Art nouveau* de Siegfried Bing ferme en 1903 et le groupe même de l'*Art dans Tout*, né en 1896, est dissous dès 1901. Le début du nouveau siècle voit, selon Jean-Paul Bouillon *(Journal de l'Art Nouveau, 1870-1914*, Genève, 1985), la « fin d'une illusion », celle qui avait laissé croire à toute une génération d'artistes que l'ornement – épuré et rationaliste mais tout de même ornement – pouvait embellir la vie de tous et coexister avec de nouveaux moyens de production et de vente. La possibilité offerte par la manufacture courseullaise à Aubert d'expérimenter des modèles élaborés au contact de l'avant-garde parisienne peut, dans ce contexte, être jugée comme exceptionnelle et tout à fait unique.

Liste des illustrations

fig. n. 1– Félix Aubert: Echarpe en dentelle polychrome offerte à l'impératrice de Russie par le gouvernement français en 1898. Exécutée par la maison Georges Robert (document et échantillon conservés au Musée du Vieux Courseulles, Courseulles-sur-Mer, Calvados).

fig. 2 – Félix Aubert: dentelles en soie polychrome exécutées par la maison Georges Robert à Courseulles (Calvados) et vendues par la *Maison moderne* (n° 187-v, 8-v, 193-v du catalogue de 1901). *L'Art décoratif*, 1899, p. 197. *Coquelicots*: Courseulles-sur-Mer, Musée du Vieux-Courseulles.

fig. 3 – Félix Aubert: volant et éventail en dentelle de soie polychrome exécutés par la maison Georges Robert à Courseulles (Calvados). *L'Art décoratif*, 1901, p. 69.

fig. 4 – Félix Aubert: dentelles en soie polychrome exécutées par la maison Georges Robert à Courseulles (Calvados) et vendues par la *Maison moderne* (n° 4-v, n° 14-v, n° 37-v, n° 7-v du catalogue de 1901). *L'Art décoratif*,1899, p.172. *Iris*: Paris, Musée de la Mode et du Textile.

fig. 5 – Félix Aubert: *Roses.* Eventail en dentelle de soie polychrome exécuté par la maison Georges Robert à Courseulles (Calvados) et vendu par la *Maison moderne*, n° 16-v. *Documents sur l'Art industriel du vingtième siècle*, s.d. [1901].

fig. 6 – Félix Aubert: *Pivoines* et *Volubilis* . Eventails en dentelle de soie polychrome exécutés par la maison Georges Robert à Courseulles (Calvados) et vendus par la Maison moderne (n° 17-v et n° 59-v). *Documents sur l'Art industriel du vingtième siècle*, s.d. [1901]. (Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs). *Volubilis*: Paris, Musée des Arts décoratifs.

fig. 7 - Félix Aubert, *Entwürfe für Spitzen und Stickereien*, (Stuttgart, s.d. [1904]), planches n. 1 à n. 4 (Paris, Bibliothèque Forney).