

Mémoire protégé
par la licence CC de libre
diffusion dans les mêmes
conditions et sans utilisation
commerciale.

HACKŒUR

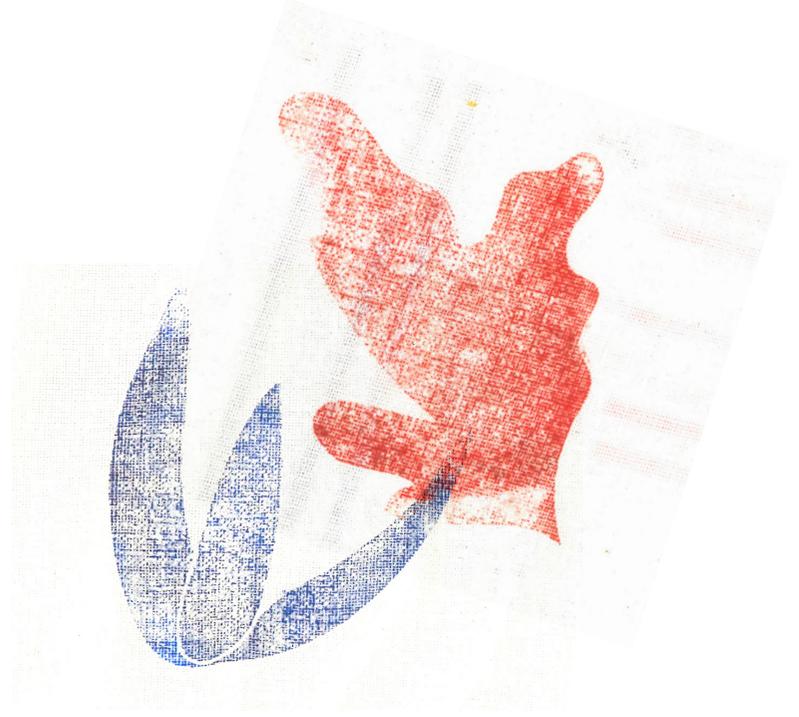
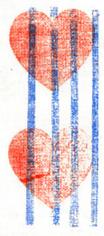
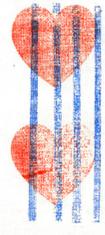
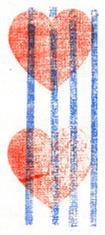
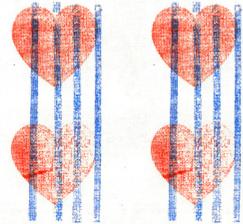
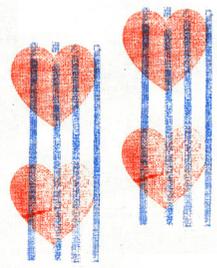
La revalorisation du patrimoine textile alsacien
par les techniques de création contemporaines

Hackœur: n.m. dérivé de *hacking*, détourner et du *A cœur*, le symbole de l'Alsace.

Remerciements

À Bruno Lavelle et Jean-Claude Gross
pour les conseils éclairés,
à la promo de l'In Situ Lab pour le soutien,
le partage et les rires,
à Elisa particulièrement pour les festins,
à ma mère pour les encouragements
et la présence infaillible.

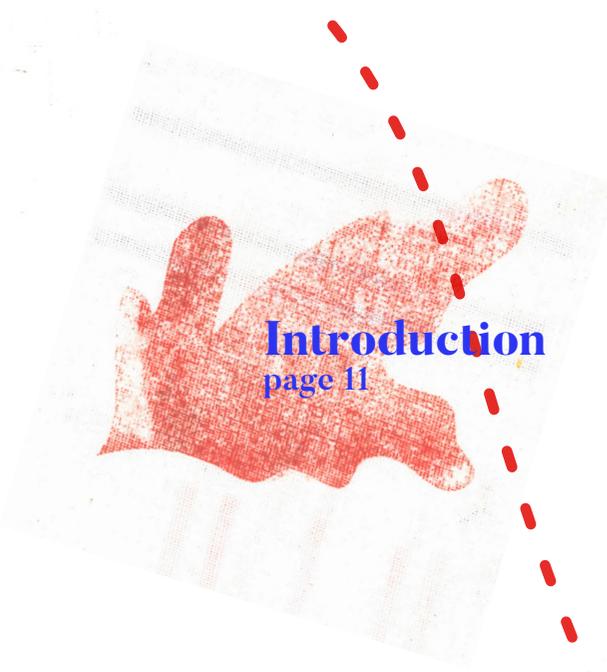




hackœur - la revalorisation du textile traditionnel alsacien par les techniques de création contemporaines



Avant-propos
page 8



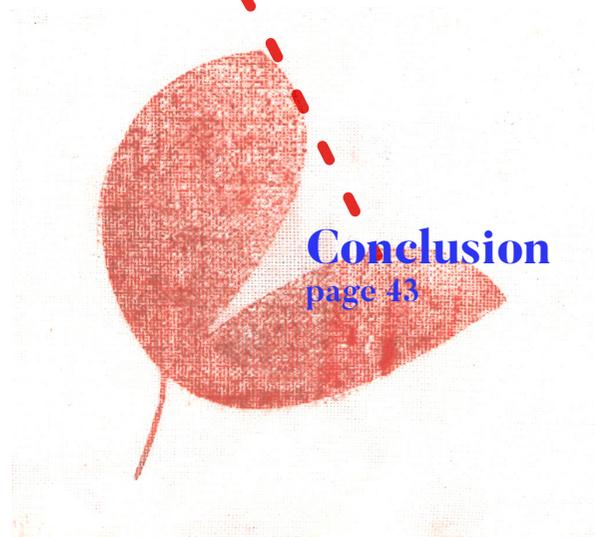
Introduction
page 11



**I/ Le textile alsacien,
entre tradition
et patrimoine.**
page 13



**III/ Du motif
en veux-tu,
en voilà.**
page 29



Conclusion
page 43

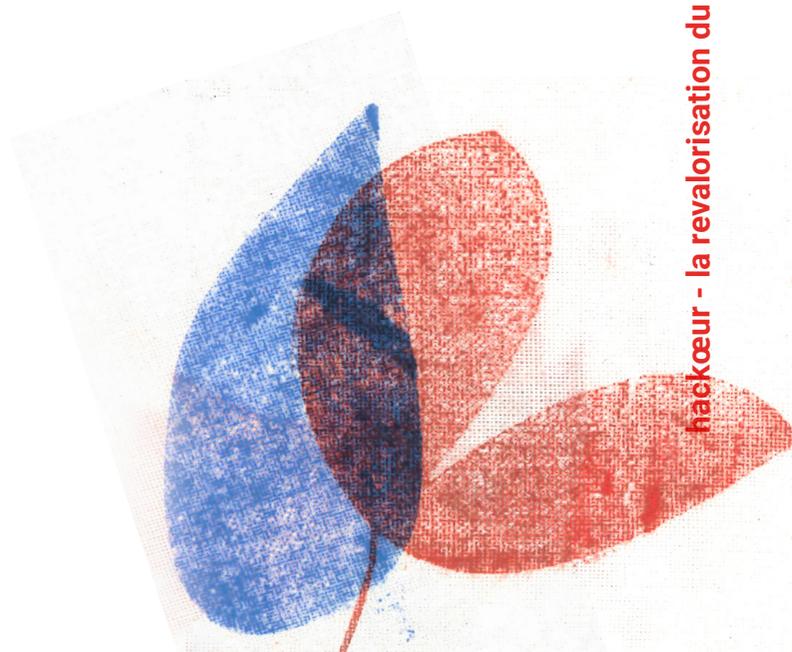


Lorsque Irène prépare son chapon aux champignons avec les canapés de foie gras, elle met son tablier de cuisine. Il est long, il lui couvre les jambes jusqu'au milieu des mollets, et quand elle se baisse pour vérifier la cuisson, ses genoux sont recouverts du tissu. Ce tissu, il est rouge. Et un peu blanc aussi. La couleur s'emmêle autour du blanc, se dissipe, s'intensifie. Elle devient vite marron lorsque Irène s'essuie les mains dessus, après avoir retourné la bête. Les lignes qui se croisent sont maintenant dissimulées sous les taches de sauce. Ce tablier que met Irène, il rappelle un peu l'Écosse, avec les carrés rouges et blancs formés par les croisements des lignes. Mais Irène n'y est jamais allée. Il fait aussi penser à l'univers punk londonien. Mais là encore, ce n'est pas du tout le style d'Irène. En revanche, Irène est allée en Alsace il y a quelques années, voir des membres de sa famille. Qu'est-ce qui est rouge et blanc, tissé en lignes en Alsace? Le *kelsch*. Le *kelsch* est un tissu qui s'est enrobé de mythes. Tout d'abord, il est signe de la chrétienté. À la fois catholique et protestant. Le rouge pour les catholiques, et le bleu pour

les protestants. Cependant, un *ex-voto pour une femme malade à Notre-Dame de Thierenbach* (1833) montre une femme alitée, dont la couette et l'oreiller sont recouverts de *kelsch* bleu et blanc, tandis que les rideaux sont faits de *kelsch* rouge et blanc. Le tissu est utilisé dans ses deux colorimétries pour représenter une scène chrétienne. Il permet de rassembler les deux religions. Il est le signe de l'unité. Le *kelsch* est Alsacien. C'est le Bas-Rhin et le Haut-Rhin. Le nom *kelsch* vient de l'expression *kolnisch Blau*, signifiant *bleu de la ville de Köln*. Le bleu est une couleur tirée du pastel, une plante de la région.

Le rouge lui, vient de la garance, cultivée dans le Haut-Rhin dès le XVIII^e siècle, particulièrement aux environs de Haguenau. C'est dans les fermes qu'il est tissé pour la première fois, pour occuper les agriculteurs pendant la période froide. On le tisse à la main, avec du chanvre récolté dans les fermes alentours. Il sent le feu de bois, l'étable, les bêtes et le foin. Le *kelsch*, c'est le signe de la ruralité et de l'artisanat. Le *kelsch* est monochrome. Il est rouge ou il est bleu. Et puis il devient parfois

bichrome lorsqu'il mélange les deux tons. On ignore à partir de quelle date les fils rouges se sont ajoutés aux bleus. Les carreaux du tissu sont alors souvent tricolores, bleu blanc rouge, sans motivation politique décelée cependant. L'entrecroisement de fils rouges et bleus alternés permet de donner l'impression que les carreaux sont violets. Le violet, c'est aussi la couleur de l'année 2018 choisie par *Pantone*. Alors le *kelsch*, c'est finalement, le signe de la modernité. En étant tout cela, ce morceau de tissu s'est retrouvé accroché au cou d'Irène, dans une maison en Haute-Savoie, recouvert de sauce à la viande. Peut-être que le *kelsch*, c'est simplement l'évolution de l'histoire et sa transmission.







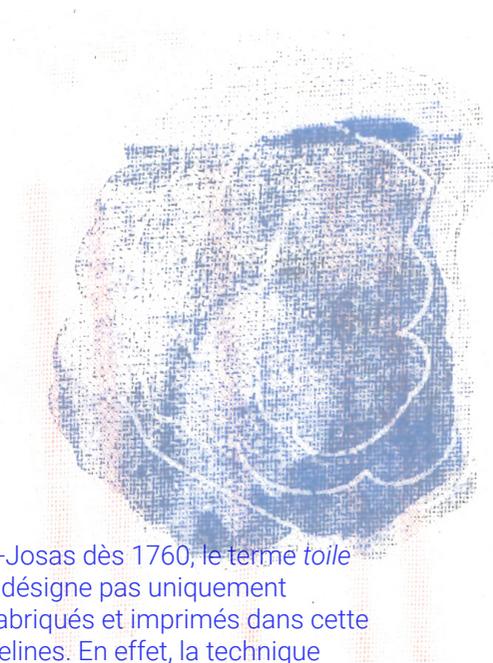
Introduction

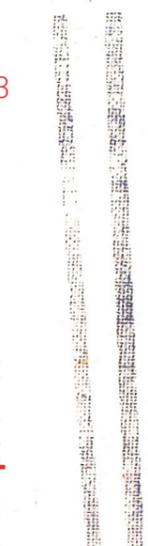
1. Tissu de lin ou de coton produit en Alsace orné d'un motif à carreaux formé par le croisement de fils de couleur bleue ou rouge.

2. Une indienne est la manufacture dans laquelle sont créées les indiennes.

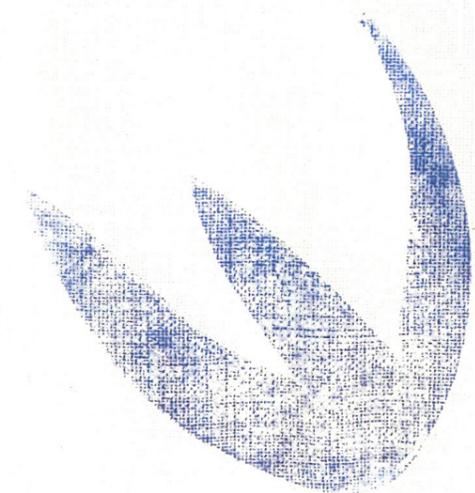
En avril 2017, la production de *kelsch*¹ en Alsace s'éteint. L'artisan Michel GANDER décède avant de pouvoir transmettre son savoir-faire artisanal. Il a exploité la fabrique de Muttersholtz pendant 40 ans et était le garant de cette création textile familiale de sept générations. Cependant, aucun apprenti ne s'est présenté à lui pendant ses années d'activité pour reprendre la manufacture. Depuis 2015 déjà, la production était menacée puisqu'il ne restait que deux manufactures artisanales en activité en Alsace. Une renaissance industrielle est envisagée, mais le savoir-faire traditionnel artisanal et sa transmission disparaissent avec le dernier tisserand. Le *kelsch* est créé par le croisement des fils. Rouge, bleu ou bien les deux, il se compose de bandes colorées formant des trames à carreaux, plus ou moins saturées selon la quantité de fils teints utilisés. Ces croisements de fils monochromes forment un motif sur la toile tissée. D'autres motifs textiles alsaciens existent. On peut parler principalement des toiles de Jouy, qui représentent des scènes de vie et des figures monochromes elles aussi. Initialement produites dans les manufactures

de Jouy-en-Josas dès 1760, le terme *toile de Jouy* ne désigne pas uniquement les tissus fabriqués et imprimés dans cette ville des Yvelines. En effet, la technique se répand en France et est réalisée à Mulhouse notamment, réputée pour les somptueux décors qui y étaient représentés. Les toiles de Jouy, tout comme les indiennes sont produites dans des indiennes², ces manufactures textiles du XVIII^e siècle. Une indienne est une étoffe de coton, peinte ou imprimée, venue d'Inde, et dont les manufacturiers européens se sont réapproprié la technique, les formes et les couleurs. Les motifs imprimés représentent la plus grande part de l'histoire textile, tant alsacienne que du Nord de la France, comme en témoignent les musées et écomusées régionaux qui transmettent les cultures et savoir-faire textiles locaux. On citera par exemple le *Musée du textile et de la vie sociale* de Fourmies (Hauts-de-France), ou encore l'*Écomusée textile du Parc de Wesserling* (Haut-Rhin). Ces institutions tentent de revaloriser la culture textile et ses traditions, à travers la médiation ou le catalogue des motifs et techniques textiles





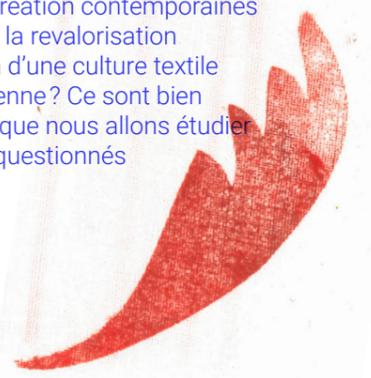
Partie 1



traditionnelles. Aussi, il semble intéressant de se tourner vers les techniques de création, contemporaines et numériques, ainsi que traditionnelles, et leur pratique, afin de continuer le travail de revalorisation des musées de la culture textile alsacienne traditionnelle.

En effet, comme le dit Denis CHEVALLIER³ dans l'ouvrage *Savoir faire et pouvoir transmettre. Transmission et apprentissage des savoir-faire et des techniques* (1991) qu'il a dirigé, la transmission des savoirs passe par la pratique des savoir-faire et des techniques. Il étudie les postures du corps et les décrit, contribuant ainsi à l'identification des composantes des savoir-faire gestuels. Il semble donc intéressant de se positionner dans cet axe de transmission, pour continuer à valoriser la culture textile alsacienne.

Quels rôles et quelles places pour ces techniques de création contemporaines et numériques dans la revalorisation et la réappropriation d'une culture textile traditionnelle alsacienne? Ce sont bien ses rôles et usages que nous allons étudier ici, après nous être questionnés



3. Denis CHEVALLIER est un ethnologue français. Il a été professeur à l'École du Louvre, et conservateur général du patrimoine du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, à Marseille.

1.



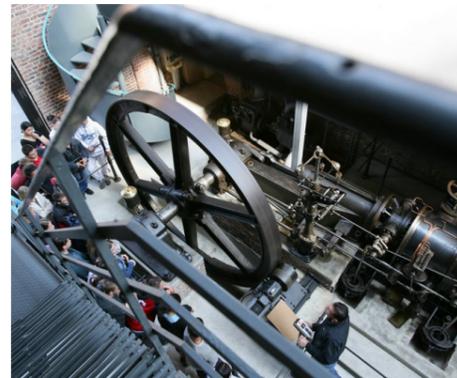
2.



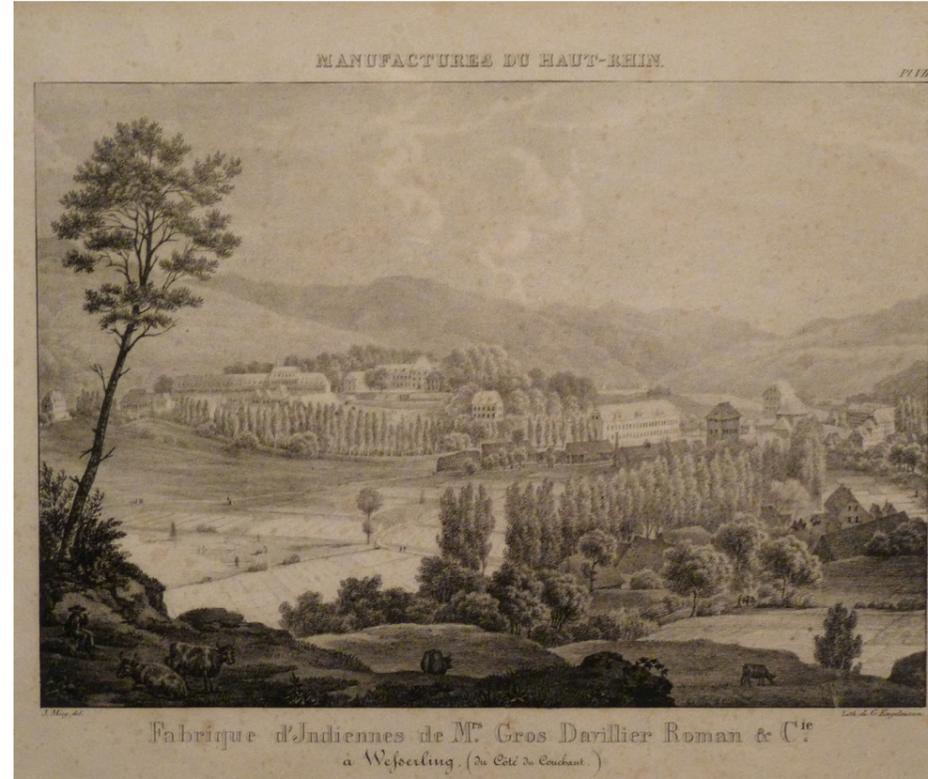
3.



5.



4.



6.

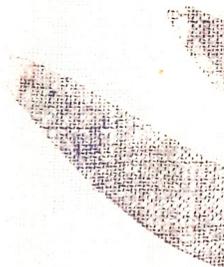
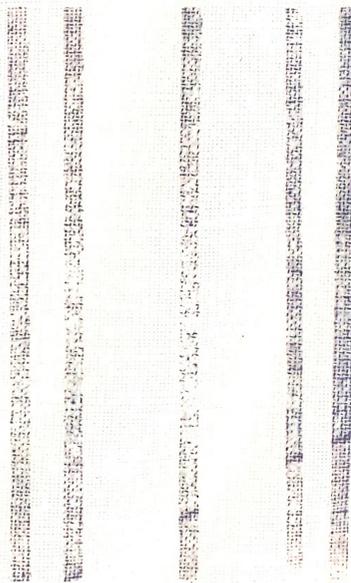
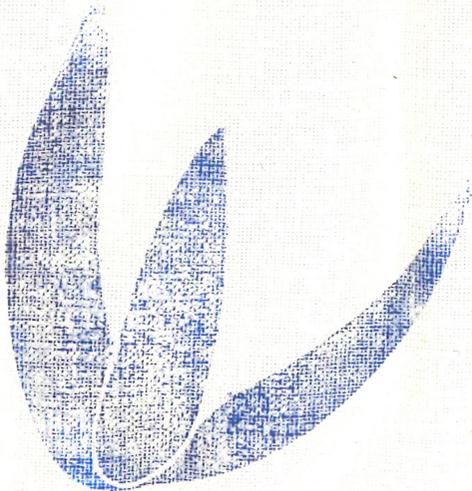
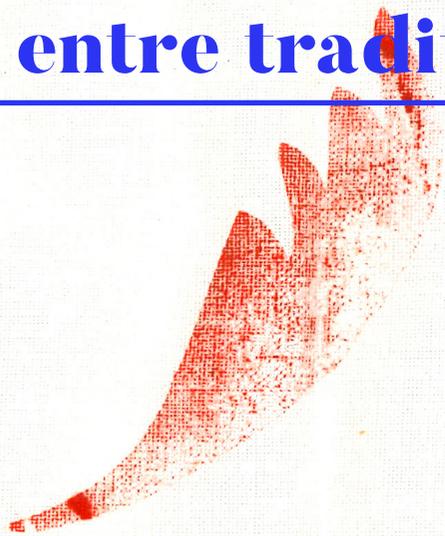


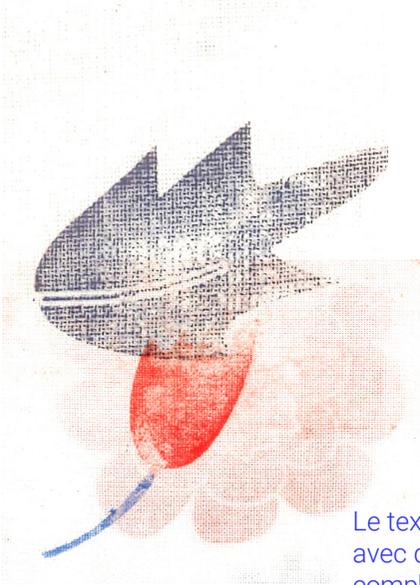
7.



- 1. Motif d'indienne
- 2. Toile de jouy rouge
- 3. Kelsch rouge et bleu
- 4. Fabrique d'indiennes de Mrs. Gros Davillier Roman & Cie à Wesserling (du côté du couchant), lithographie, G. Engelmann, série Manufactures du Haut-Rhin, réalisée entre 1822 et 1825, dessin J. Mieg
- 5. Le musée du textile et de la vie sociale de Fourmies, Hauts-de-France
- 6. L'écomusée textile du Parc de Wesserling, Alsace
- 7. Atelier de Michel Gander à Muttersholtz, Alsace

**Le textile alsacien,
entre tradition et patrimoine.**





Le textile a une histoire complexe, avec des territoires multiples, des acteurs complémentaires et des machines qui évoluent au quotidien. Il trouve une place particulière en Alsace, avec notamment les manufactures de filature et d'impression – la première de France étant créée en 1746 à Mulhouse –.

A/ Le textile en Alsace, histoire, économie et technique

Commençons par nous intéresser à la place de la culture textile et de l'artisanat dans la société contemporaine. Ensuite, nous nous concentrerons sur son histoire et son économie.

1 – culture textile et artisanat

Le textile est, pour Régis DEBRAY⁴, une culture, une histoire, un patrimoine. Il permet de faire la différence entre l'homme et l'animal, et donc entre le naturel et le culturel.

Pour l'auteur, *le tissu réunit les hommes, mais chaque culture a son tissu : les traditions sont textiles.*⁵

Ainsi, on peut faire d'une culture une tradition.

Comment s'est donc formée la tradition de l'impression textile alsacienne ? Traditionnellement depuis le XIV^e siècle,

le motif est imprimé à la planche. Ce sont des planches d'arbres fruitiers, gravées et chargées en matières colorantes par l'imprimeur, et appliquées sur la toile par un coup de maillet, une planche correspondant à une couleur. La technique est utilisée jusque dans les années 1980. Une avancée technique se développe à partir de la fin du XVIII^e siècle : celle du rouleau à imprimer et des machines qui permettent sa mise en action – les machines à vapeur notamment –. En France, elle est mise au point à la manufacture de Jouy-en-Josas en 1797.

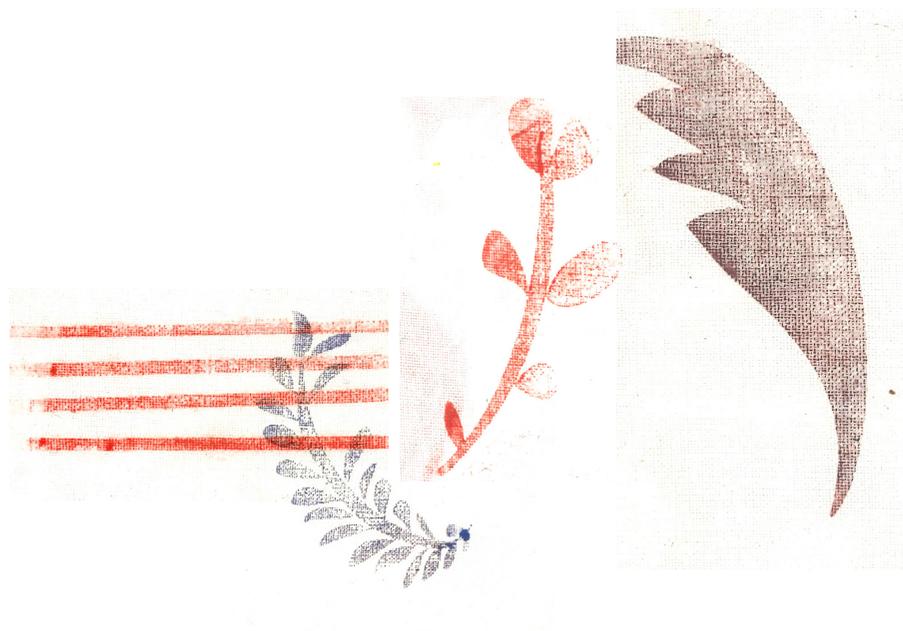
En ce qui concerne les motifs imprimés, les plus anciens et les plus connus sont les Indiennes. Ces motifs mentionnés en introduction viennent d'Inde. Créés 2000 ans avant notre ère, ils séduisent les Européens à leur arrivée sur le continent à la fin du XVI^e siècle par leurs couleurs chatoyantes. Les formes imprimées des Indiennes reprennent l'iconographie prisée de l'Ancien Régime⁶ : fleurs stylisées, en deux dimensions, tiges ondulantes.

La réalisation de motifs et leur impression sont alors jusque là artisanales, mais à partir de la première moitié du XIX^e siècle,

4. Régis DEBRAY est un écrivain français né en 1940. Il passe quelques années aux côtés du Che Guevara dans les années 1960 suite à quoi il est emprisonné et torturé en Amérique du Sud. Il est le créateur du concept de la *médiologie*, une science de l'information.

5. DEBRAY Régis, *Dictionnaire culturel du tissu*, 2005, Babylone/Fayard, 347 pages.

6. Régime politique français en place du XVI^e au XVIII^e siècles.



la production se concentre autour d'un élément : la machine.

Dans les années 1930, une nouvelle technique d'impression apparaît : l'impression à la lyonnaise, qui ressemble beaucoup à l'impression en sérigraphie et qui s'industrialise vingt ans plus tard. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la seconde révolution des savoir-faire techniques et des structures dans l'impression textile arrive, avec la mise au point du cadre rotatif⁷ en 1962.

L'évolution des techniques d'impression à travers les siècles, et l'utilisation des nouvelles technologies à partir de la fin du XX^e siècle mettent en mouvement les savoir-faire artisanaux. On observe aujourd'hui, la volonté d'un retour vers des techniques et savoir-faire manuels et artisanaux, loin des industries pensées pour remplacer l'homme — on se souvient tous du film *Les temps modernes*⁸ et on ne cessera de le citer —. Richard SENNETT⁹ va jusqu'à penser un modèle politique normatif pour créer une société qui crée et qui pense ce qu'elle crée. Il explique dans son ouvrage¹⁰ la nécessité d'un retour aux savoir-faire artisanaux, car les outils numériques de création

assistée dissocient la tête et la main et anéantissent l'intelligence créative. Pour lui, l'artisan est doté d'une capacité d'adaptation : la *métis*¹¹ — la *ruse* —. Il explique que *la gratification émotionnelle réside dans l'expérience même de la répétition*¹². C'est par la répétition des gestes, soit la routine, que l'artisan crée et est acteur de sa création. Bernard ZARCA¹³ va un peu plus loin que Richard SENNETT et avance l'idée qu'il existe un groupe social artisan¹⁴. Il en fait un idéal-type économique, en utilisant les définitions économiques et historiques de Max WEBER. Il démontre que deux groupes sociaux d'artisanat subsistent en France, et que la vision corporatiste, qui est la plus en adéquation avec la vision de l'économiste sociologue, l'emporte au détriment de l'artisanat *traditionnel*. Cet artisanat, qu'il soit *d'entreprise* ou *traditionnel*, s'inscrit dans une dimension technique, où le savoir-faire manuel notamment, est à l'honneur. C'est ce qui est proposé aujourd'hui dans les écomusées textiles où l'on peut voir des outils en action : la création passe par la main, elle est artisanale, et malgré la quantité et la qualité des outils numériques

7. Le cadre rotatif est une technique d'impression textile dans laquelle le motif est posé sur un cylindre et non à plat. Les cylindres avec les différents motifs encrés se succèdent. Il n'est donc plus question de raccorder de dessin avec cette technique.

8. CHAPLIN Charlie, *Les temps modernes*, 1936.

9. Richard SENNETT est un sociologue et historien américain. Il est influencé par les travaux de Hannah ARENDT et Michel FOUCAULT.

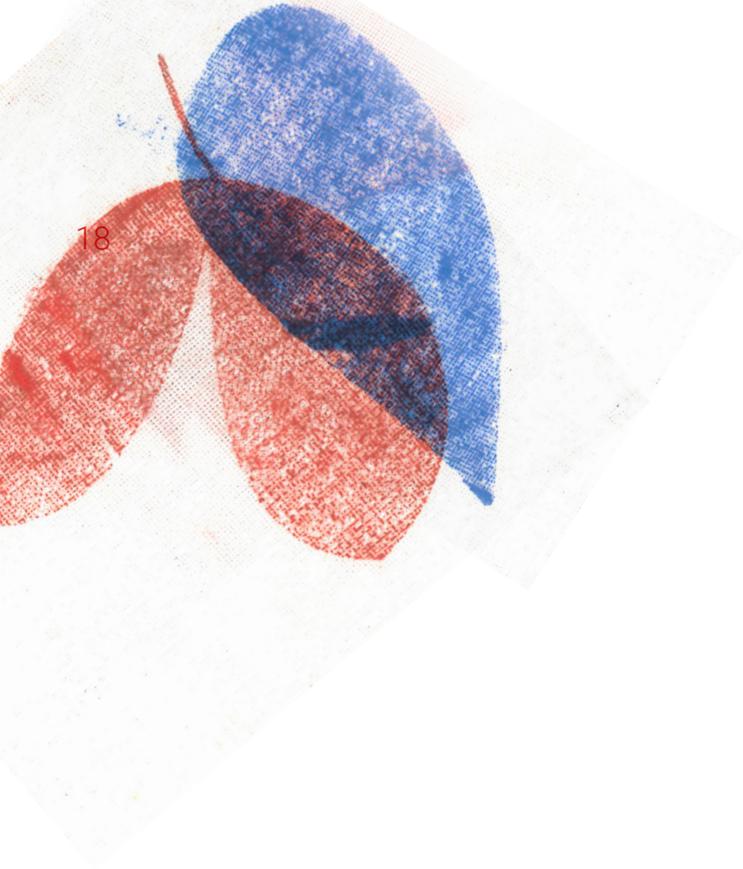
10. SENNETT Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, traduit de l'américain par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, Albin Michel, 2010, 403 pages.

11. Marcel DÉTIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

12. SENNETT Richard, *Ibid.* page 239.

13. Bernard ZARCA est un sociologue français. Ses travaux portent sur l'artisanat, les groupes professionnels et leur construction identitaire, sur l'enfance et la transmission familiale.

14. ZARCA Bernard, *L'artisanat français. Du métier traditionnel au groupe social*, Paris, Economica, 1986, 290 pages.



que nous avons à notre disposition, la qualité et l'authenticité passent par ces gestes manuels et artisanaux.

Ces derniers, qui sont à la portée d'une poignée de pratiquants, forment une histoire à raconter. Il existe des mémoires de ces techniques, qui grandissent et évoluent avec l'innovation technologique et dont les machines sont les témoins. C'est la thèse que Luc ROJAS¹⁵ met en avant, avec l'exemple des métiers à tisser du *Musée des Arts Décoratifs de Paris*¹⁶. L'histoire racontée par les machines et leurs évolutions est sélectionnée et montrée de manière linéaire, comme si tout s'enchaînait de manière naturelle, sans coupure historique. Il n'existe donc pas une mémoire des techniques, mais bien plusieurs, et probablement même une infinité. Il est nécessaire de les raconter et de les donner à voir, permettant de transmettre les savoir-faire qui y sont liés, et de faire évoluer un peu plus encore leur histoire.

2 – économie et histoire textile

Le textile en Alsace est devenu un patrimoine grâce notamment aux institutions culturelles

locales qui le valorisent – le *Musée de l'Impression sur Étoffes* de Mulhouse (MISE) par exemple –, mais aussi grâce à l'image que l'on – dans « on » j'entends les populations française et européenne principalement – attache à l'Alsace, le *kelsch* et les indiennes. Mais qu'en est-il de la tradition textile en Alsace aujourd'hui ? Nous allons voir ici comment l'économie textile fonctionne encore en Alsace, et la place historique qu'elle a tenue depuis le XVIII^e siècle.

Pour commencer, voici quelques repères historiques pour situer l'évolution textile en Alsace au XX^e siècle.

1901 : Mise au point du bleu Indanthrène par deux Mulhousiens;

1921 : Premier colorant *Indigo Sol* mis au point en Alsace;

1925 : Les industriels créent la *Compagnie Textile d'Exportation aux Colonies*;

1927 : L'Alsace produit un tiers des tissus français;

1962 : Apparition du cadre rotatif;

1990 : La filature n'existe plus qu'à travers une unité spécialisée dans le fil à broder.

Quarante ans après la création de la première

15. Luc ROJAS est un historien français. Ses recherches portent sur la technologie et les mondes industriels. Il s'attache plus particulièrement à l'analyse des phénomènes de circulation de l'information technique, à la figure de l'ingénieur ainsi qu'aux mouvements d'organisation scientifique du travail.

16. ROJAS Luc, « Promouvoir l'innovation technique : le cas des métiers à tisser du musée des Arts et Métiers », in *Ethnographiques - Ethnographies des pratiques patrimoniales : temporalités, territoires, communautés*, numéro 24, juillet 2012.

indiennerie — 1746 — 19 imprimeurs se font concurrence dans le bassin de Mulhouse.

Voici une évolution, sur trois dates clefs, des chiffres du textile en Alsace.

En 1871 selon un rapport du *Comité de Mécanique de la Société Industrielle de Mulhouse*, l'industrie textile alsacienne emploie 63 000 personnes, produisant 172 000 km de tissus.

L'industrie occupe 47% de la population active du Haut-Rhin au début du XX^e siècle. En 1957, il n'y a plus que 42 000 personnes employées dans l'industrie textile, mais l'Alsace possède tout de même 40% des machines d'impression textile de France. Comparons maintenant avec 1994. L'industrie textile de l'Alsace représente, selon le *Syndicat Textile d'Alsace* et l'*ASSEDIC (Association pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce)*, 9 500 salariés dans 113 établissements. Cela représente 1,4 milliard de Francs de masse salariale pour la filature et le tissage avec un chiffre d'affaires de 13,5 milliards de Francs — dont 52% à l'exportation —. Entre 1871 et 1994, le nombre de salariés dans le secteur textile en Alsace est divisé

par presque sept, tandis que sa masse salariale est multipliée par quatre.

Cela signifie que les salariés du secteur sont mieux payés au XX^e siècle, avec un salaire moyen de 12 280 francs par mois (soit environ 1800 euros).

Suite à la fermeture d'entreprises traditionnelles à partir des années 1970, la filière souhaite renaître et se transformer. Premier employeur de l'industrie en Alsace jusqu'en 1975, le secteur textile emploie aujourd'hui 8 500 salariés répartis sur 250 entreprises (en 2016). Afin d'augmenter la visibilité et l'attractivité du secteur textile en Alsace, un label local est créé en 2013.

Porté par le *Pôle Textile Alsace*, le label *Alsace Terre Textile* a pour objectif de promouvoir la filière textile. Les produits labellisés sont fabriqués dans la tradition et le respect de l'environnement. *Alsace Terre Textile* est un label de terroir assimilé à un label AOC (*Appellation d'Origine Contrôlée*).

Un savoir-faire local traditionnel est ainsi mis en lumière à nouveau.



D'autres organismes importants permettent de promouvoir la culture textile alsacienne, notamment le MISE, l'École Nationale Supérieure des Industries Textiles de Mulhouse, qui forme des ingénieurs textiles en trois années, ou encore la Haute École des Arts du Rhin de Mulhouse qui propose une formation en cinq ans de designers textiles.

B/ enjeux et moyens de transmission culturelle : institutions et tradition(s).

La culture qui m'intéresse ici ne se limite pas uniquement aux objets d'arts ou monuments historiques. La culture, ce sont aussi toutes les compétences acquises et transmises par l'Homme à travers la pratique et l'expérience. Ce sont les traditions, les techniques, les savoir-faire. Ils constituent le patrimoine culturel immatériel, défini en 2003 par l'UNESCO pendant la *Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel*. Le patrimoine culturel immatériel rassemble donc *les pratiques, les représentations, les expressions, les connaissances et les savoir-faire – ainsi que les instruments, les objets, les artefacts et les espaces culturels qui leur sont associés – que*

*les communautés, les groupes et les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel*¹⁷. Il est recréé en permanence et en continu par les communautés et les individus, constituant ainsi leur identité et leurs diversités culturelles.

La tradition, la culture et le patrimoine ont besoin d'être transmis pour faire connaître leurs histoires et leurs impacts. C'est dans les musées et écomusées notamment que prend part ce partage de savoirs et savoir-faire. Cependant, les musées traditionnels ne transmettent ces savoirs qu'en sens unique et le musée devient alors un acteur de la construction du passé. Les écomusées, créés dans les années 1970, proposent de construire ce qui est à transmettre et les moyens de cette transmission avec les publics. L'écomusée devient *fragment de vie et empreinte du passage et de l'évolution des hommes*¹⁸. Michel CONIL-LACOSTE insiste sur cette notion en citant Georges Henri RIVIÈRE dans « le futur Musée des Arts et Traditions Populaires » in *Musée et collections publiques en France*, en 1976 : *C'est [l'écomusée] un miroir où cette population se regarde [...], où elle cherche*

17. UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, article 2, 17 octobre 2003.

18. SICARD Monique, « Le musée acteur », in *Cahiers de médiologie n°11 : Communiquer/transmettre*, Coordonné par BOUGNOUX Daniel et GAILLARD Françoise, Paris, Gallimard, 1er semestre 2001, Cahiers de médiologie, 349 pages.

l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée dans la continuité ou la discontinuité des générations.

La transmission de la culture et de la tradition nécessite la mise en place d'outils de médiation pour être assimilée par les publics. Ici, nous nous intéressons aux cultures artisanales et artistiques et plus particulièrement à la transmission des gestes et savoir-faire qui leur sont associés.

Il existe une multitude d'outils, d'objets, de textes qui permettent de partager ces cultures, mais on peut encore se demander quelle est la place du public face à ces outils de médiation culturelle, et quels enjeux soulève leur mise en place ?

Concentrons-nous d'abord sur les moyens de la transmission de la culture. Ce partage passe en premier lieu par les musées et les institutions culturelles qui exposent et diffusent les cultures. Régis DEBRAY écrit en 2001 que transmettre c'est *l'acte de transporter l'information dans le temps*¹⁹, la transformant dans son transport. C'est donc, pour l'auteur, la transmission

qui crée ce qui est à transmettre. Ainsi, la transmission crée la culture et la tradition à transmettre et partager. Mais alors qu'est-ce que c'est que la tradition ?

Régis DEBRAY innove avec cette théorie en mettant à mal les pensées classiques qui désignaient la transmission de tradition comme étant celle des objets et coutumes laissées par nos ancêtres. En réalité pour l'auteur il semble bien que la tradition soit la transmission.

Gérard LENCLUD²⁰ explique que cette tradition est tel un legs encore vivant. *La notion de tradition renvoie aussi à l'idée d'un certain domaine de faits ou, si l'on préfère, d'un dépôt culturel sélectionné. La tradition ne transmet pas l'intégralité du passé*²¹. Pour lui, la tradition est aussi un moyen de transmission, l'acte, en lui même, de transmettre une culture. Les musées tentent de partager les traditions et les cultures à travers les expositions et les visites guidées, dans lesquelles les spectateurs sont souvent – toujours ? – passifs. Serge SAADA propose de mettre en avant le spectateur dans la médiation culturelle, et de le rendre acteur du partage de la culture.

19. DEBRAY Régis, « Malaise dans la transmission », in *Cahiers de médiologie n°11 : Communiquer/transmettre, chapitre Ouvertures*, Coordonné par BOUGNOUX Daniel et GAILLARD Françoise, Paris, Gallimard, 1er semestre 2001, Cahiers de médiologie, 349 pages, page 17.

20. Gérard LENCLUD est directeur de recherche honoraire au CNRS au sein du laboratoire d'Anthropologie sociale. Il travaille principalement sur l'épistémologie de l'anthropologie et les relations entre histoire et anthropologie.

21. LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », in *Revue terrain n°9*, octobre 1987, 17 pages, page 3.

C'est l'observation de Serge SAADA, qui propose alors alternativement de promouvoir le spectateur en acteur du partage de cette culture. Pour lui, le médiateur doit l'accompagner et lui donner les clefs de compréhension des *codes culturels*²².

Le MISE s'y attelle depuis quelques années, en proposant des stages d'impression à la planche. Cette technique est traditionnelle dans l'art textile du XVIII^e siècle. Il s'agit de créer du motif sur un textile grâce à un échantillon du modèle gravé sur une planche en bois — arbre fruitier principalement — et raccordé sur le tissu pour l'imprimer. Une planche correspond à une couleur, et il y a autant de planches que de couleurs dans le motif. Ces stages d'impression permettent de transmettre et de partager une technique traditionnelle en la pratiquant.

Les Journées du Patrimoine vont dans le même sens, en proposant, un week-end par an, des portes ouvertes des institutions culturelles et des ateliers de pratique des savoir-faire — favorisant ainsi, aussi, la démocratisation de la culture et son accès à de plus larges populations —.

C'est notamment le cas de l'*Écomusée textile du Parc de Wesserling*, qui a mis à l'honneur le premier site de l'indiennage de Wesserling, dans lequel des démonstrations d'impression à la planche étaient proposées, et le sont au quotidien.

Edgar DALE est aussi un partisan de cette pratique. Il met en place la théorie du *cône d'expérience* dans les années 1950, qui avance que la compréhension et l'assimilation sont plus effectives lorsque l'on est acteur de cet apprentissage, plutôt que passif. Pour lui, l'apprentissage des savoir-faire passe par l'action, c'est ce qu'Edgar DALE appelle *apprendre en faisant* (1979). Toute la transmission se base sur le lien entre maître et apprenti et son environnement.

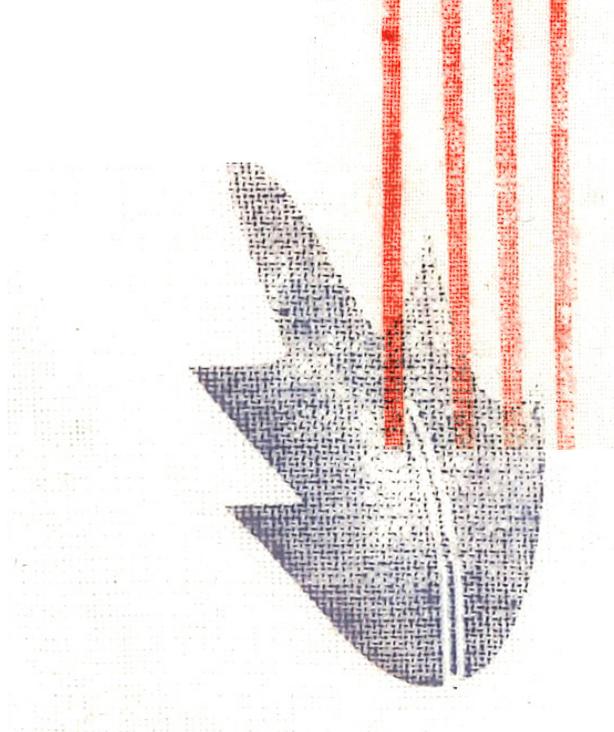
*Savoir faire ne veut pas dire pouvoir transmettre*²³.

Le savoir-faire semble impossible à transmettre tant il est informel et non codifié.

Denis CHEVALLIER explique dans *Savoir faire et pouvoir transmettre* que les analyses techniques et les identifications des détenteurs de savoir-faire ne doivent pas se séparer de la compréhension des potentiels adaptatifs et créatifs de ces savoirs, car pour l'auteur, se sont bien eux qui permettent le maintien

22. SAADA Serge, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Éditions de l'Attribut, collection La culture en questions, Toulouse, 2011, 154 pages.

23. CHEVALLIER Denis, *Savoir faire et pouvoir transmettre. Transmission et apprentissage des savoir-faire et des techniques*, 1991, page 1.



d'un patrimoine culturel et d'une économie locale.

C'est en analysant les composantes psychologiques, sociales et culturelles d'une telle transmission que Denis CHEVALLIER et les auteurs des articles de cet ouvrage expliquent que transmettre c'est protéger, et l'importance qu'il faut y accorder pour comprendre et décrire les métiers et savoirs qui le sont si difficilement.

Pour le directeur de la publication, c'est par l'apprentissage que la transmission de savoirs, de savoir-faire, de tradition s'opère, comme indiqué un peu plus haut. S'il existe une universalité de l'apprentissage et de ses formes, les contenus eux, sont sujets à une variabilité culturelle. Ainsi, cette diversité, d'expertise et culturelle, peut et doit être utilisée pour chercher à expliquer comment sont mis en œuvre les mécanismes d'apprentissage humains et les transposer à la transmission de savoir-faire.

Pour se faire, une véritable analyse de « l'écologie de l'apprentissage » prend forme. Cette écologie correspond à l'environnement de l'apprentissage et de la transmission des savoirs à l'élève, l'apprenti. La nature de la tâche, sa complexité, les acteurs

concernés, la fréquence d'exécution, les lieux, les conditions d'âge et de sexe, les perceptions, les représentations, les attentes, les motivations et les valorisations sociales des compétences acquises, etc. sont prises en compte dans la transmission.

L'ouvrage se veut multiple et diversifié dans ses thèses et théories et cela rend riches la discussion et les pistes de réflexion, mais l'ensemble demeure de ce fait très hétérogène.

La transmission de cultures et savoirs ne passe donc plus, aujourd'hui, uniquement par la médiation passive des spectateurs, mais bien aussi par leur intégration dans des formes de pratiques des techniques, permettant ainsi une perméabilité entre tradition et modernité. En effet, comme le dit Régis DEBRAY²⁴, ce qui permet de sauvegarder le message peut aussi être ce qui le détourne et le crée. Pour analyser ces outils de médiation et la place du spectateur dans la transmission de savoirs et savoir-faire, j'ai étudié les principes que le MISE met en place. En me rendant sur place, j'ai pu observer directement les outils de médiation utilisés par le musée, et leur usage par les visiteurs présents.

24. DEBRAY Régis, *Les enjeux et les moyens de la transmission*, 1998, PLEINS FEUX, 84 pages.

C'est en 1833 que naît l'ambition de créer l'outil pédagogique qu'est le MISE. Elle vient de la décision des industriels mulhousiens — rassemblés au sein de la *Société Industrielle de Mulhouse* — de conserver les créations réalisées. Ainsi, une collection de textiles imprimés, alsaciens ainsi que du monde entier se forme, visant à inspirer et à instruire les dessinateurs textiles pendant leur formation. Aujourd'hui, l'offre permettant aux industriels de se former continue avec le *Service d'Utilisation des Documents* (SUD).

Le Musée est créé en 1955 à la suite de la mise en place d'une association de droit local, pour lui donner des bases patrimoniales. 6 000 échantillons et 5 000 documents textiles y sont aujourd'hui présentés.

De plus, pour continuer dans sa vocation et volonté de communiquer sur le textile imprimé et de le promouvoir, le Musée propose plusieurs services. Le SUD, cité plus haut, mais aussi des visites guidées et des stages d'impression à la planche. Il existe aussi une amicale du Musée, qui propose des tarifs attractifs et des services supplémentaires (gazette, newsletter...), ainsi qu'une banque d'images en ligne²⁵ des motifs

25. imagomag.com

imprimés présentés au Musée. Ce service permet, moyennant une contrepartie financière, de télécharger des numérisations en haute qualité de motifs traditionnels.

Premier objet de médiation, qui met tout de suite dans le bain : le ticket d'entrée. Ou plutôt devrais-je dire le tissu d'entrée. En effet, le ticket est en textile, séparé en quatre motifs textiles alsaciens traditionnels. Ils sont imprimés dans une manufacture de la région.

En ce qui concerne les outils de médiation mis à disposition au sein du Musée, ils sont multiples, et sous différentes formes. Les cartels sur les murs sont écrits à la main, avec des différences de graisse ou de taille qui compliquent la lecture. Lorsqu'ils sont sur papier, pour informer sur une œuvre en particulier, on les cherche beaucoup du regard, et ils sont souvent abîmés, manquants ou cachés. De plus, il semble y avoir plus d'informations sur les cartels en anglais et allemand que sur ceux en français. L'ensemble reste tout de même didactique et explicatif, de manière succincte mais efficace.

Le Musée utilise aussi des vidéos expliquant certaines notions en lien avec l'impression textile, comme les planches à imprimer, ou encore la chimie des couleurs et des textiles. Cependant, les vidéos sont vieilles (années 1990 au mieux), et figent le temps, tant dans la réalisation que dans le traitement des sujets. C'est dommage, car l'on se concentre plus sur l'esthétique « à l'ancienne » que sur le thème abordé. Pour expliquer des concepts plus scientifiques, le musée propose aussi des espaces mettant en avant les matériaux utilisés dans l'imprimerie textile. On y retrouve par exemple des pigments faits à partir d'insectes, ou encore des mordants faits de végétaux.

À un endroit se trouve une explication graphique qui se veut didactique sur le raccordement des planches d'impression sur un morceau de tissu imprimé, le seul presque. La carte présentant l'histoire de l'impression textile en Europe est bien réalisée et très claire aussi. Cependant, il subsiste un point clairement négatif au Musée. En repartant, on ne comprend toujours pas de manière précise comment l'impression textile était réalisée au XVIII^e

siècle. En effet, la décomposition présentant l'utilisation d'une machine à imprimer n'est vraiment pas claire et semble incomplète, se contredisant avec d'autres éléments explicatifs du Musée.

Face à ces moyens traditionnels d'apprentissage à sens unique — du curateur au spectateur — et de compréhension de cultures, un groupe de chercheurs²⁶ a réalisé une thèse en 2016 sur la place du numérique dans l'apprentissage de savoir-faire artisanaux, en prenant comme exemple la poterie. Ils commencent par expliquer qu'avant de choisir la poterie, ils ont dû procéder à l'analyse et à l'identification de ressources culturelles locales. Le choix de la poterie s'est imposé car elle met en place des mouvements très précis, et pour être encore plus précis, ils ont défini une création à analyser et à transmettre, celle du bol. L'analyse des gestes de création passe par la capture du geste, et sa modélisation, à l'aide des technologies de capture de mouvements et de reconnaissance de gestes. *L'expert*, comme ils l'appellent, porte un vêtement avec des capteurs intégrés. Ils enregistrent les rotations,

26. Sotiris MANITSARIS, Dimitris GOUSSIOS et Alina GLUSHKOVA sont des chercheurs liant technologies numériques, aménagement et développement du territoire et médiation culturelle. Intitulé de la recherche: « Le numérique au service de la transmission du savoir-faire artisanal. Méthodes et outils numériques d'apprentissage du savoir gestuel de la poterie », in *tic&société* [En ligne], Vol. 10, 2016.

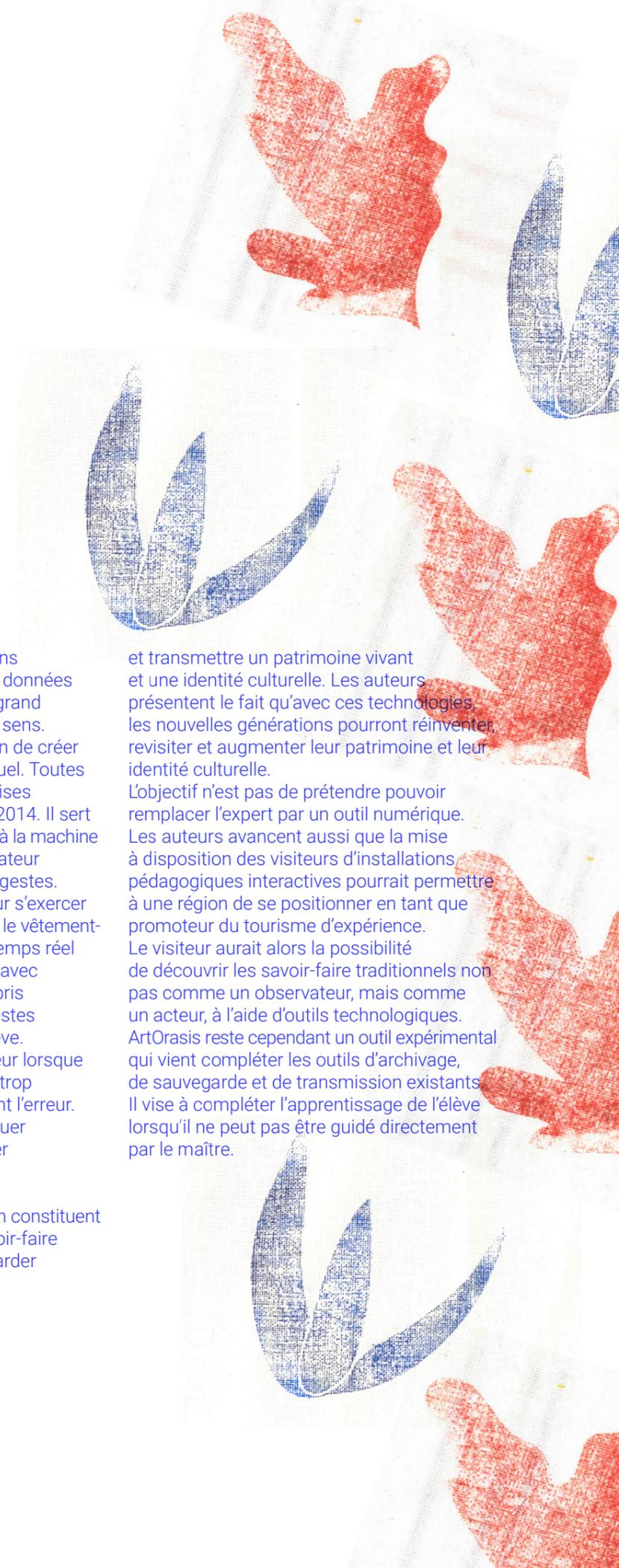
hackeur - la revalorisation du textile traditionnel alsacien par les techniques de création contemporaines

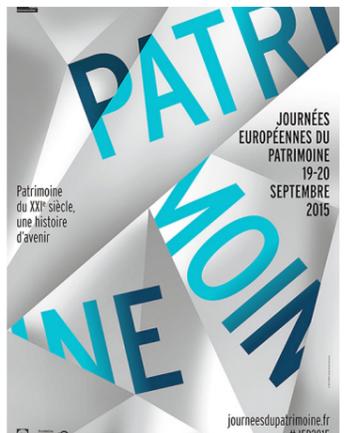
partie 1 - le textile alsacien, tradition et patrimoine.

les accélérations et les orientations des articulations des gestes. Les données jusqu'alors ne constituent qu'un grand volume de chiffres dépourvus de sens. Leur objectif est de les utiliser afin de créer des modèles du savoir-faire gestuel. Toutes les données traitées sont transmises au logiciel ArtOrasis introduit en 2014. Il sert à modéliser le geste en apprenant à la machine à le reconnaître et à guider l'utilisateur apprenti pendant l'exécution des gestes. L'apprenti est ensuite sollicité pour s'exercer avec ArtOrasis, portant à son tour le vêtement-captateur. Le logiciel compare en temps réel l'exécution du geste de l'apprenti avec le modèle de l'expert qu'elle a appris et calcule la distance entre les gestes effectués par le maître et par l'élève. Un retour est donné par l'ordinateur lorsque la différence entre les gestes est trop importante, signalant visuellement l'erreur. Cela permet à l'apprenti de pratiquer son expérience afin de développer son *intelligence musculaire*.

Cette technologie et son utilisation constituent une préservation partielle du savoir-faire gestuel et permettent de sauvegarder

et transmettre un patrimoine vivant et une identité culturelle. Les auteurs présentent le fait qu'avec ces technologies, les nouvelles générations pourront réinventer, revisiter et augmenter leur patrimoine et leur identité culturelle. L'objectif n'est pas de prétendre pouvoir remplacer l'expert par un outil numérique. Les auteurs avancent aussi que la mise à disposition des visiteurs d'installations pédagogiques interactives pourrait permettre à une région de se positionner en tant que promoteur du tourisme d'expérience. Le visiteur aurait alors la possibilité de découvrir les savoir-faire traditionnels non pas comme un observateur, mais comme un acteur, à l'aide d'outils technologiques. ArtOrasis reste cependant un outil expérimental qui vient compléter les outils d'archivage, de sauvegarde et de transmission existants. Il vise à compléter l'apprentissage de l'élève lorsqu'il ne peut pas être guidé directement par le maître.



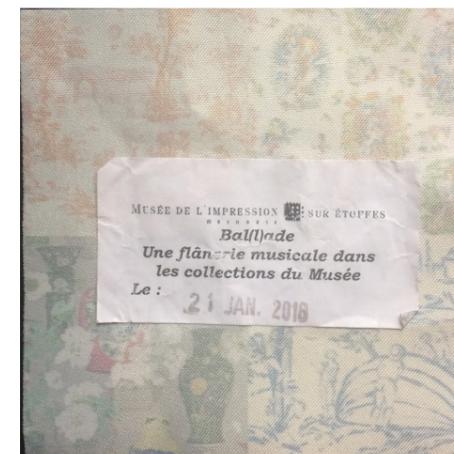


1.

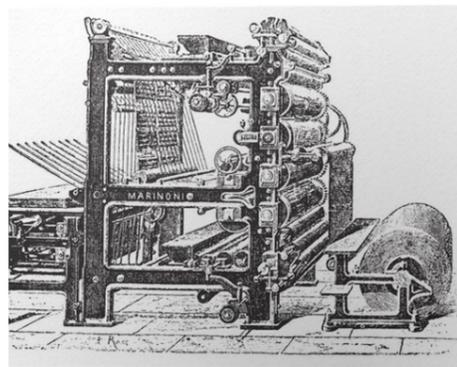
3.



4.



2.



5.

6. 7.



8.

1. Label Alsace terre textile

2. Affiche des Journées du Patrimoine de 2015

3. Cylindre d'impression mécanique, graveur Süß, Autriche, âme en bois, motif cerné de cuivre et comblé de feutre, Manufacture Tape-tenschmidt, édition Wiener Werkstätte, dessin d'Arthur Berger, 1913

4. Ex voto pour une femme malade, N-D de Thierenbach, 1833, Strasbourg, Musée alsacien

5. Ticket d'entrée du MISE

6. Gravure d'impression au cadre rotatif

7. Impression à la Lyonnaise

8. Outils de médiation au sein du MISE

C/ Et le patrimoine alsacien dans tout ça? De la tradition aux nouvelles technologies.

*Pour devenir patrimoine, il faut l'avoir toujours été*²⁷. C'est la conclusion que tirent Ellen HERTZ et Suzanne CHAPPAZ-WIRTHNER²⁸ quant à la fabrication de patrimoine par les institutions culturelles. Ce sont elles qui précisent *ce qui fait patrimoine*²⁹. Elles mettent en avant la part d'homogénéisation qui existe dans la création d'objets patrimoniaux. C'est la définition du patrimoine que j'ai retenue ici pour pouvoir parler de celui de l'Alsace et de sa revalorisation, car elle montre bien l'aspect historique de l'objet du patrimoine. Il est ancré dans les cultures et ne peut s'y soustraire.

Les musées créent des expositions et montrent leurs collections dans le but de valoriser une culture et une technique artisanales, réinventant ainsi la tradition. Nous pouvons invoquer l'exemple du *Centre International d'Art Verrier* de Meisenthal (CIAV), qui propose des services liant tradition et contemporain. Cet exemple nous permet de définir ce qu'est

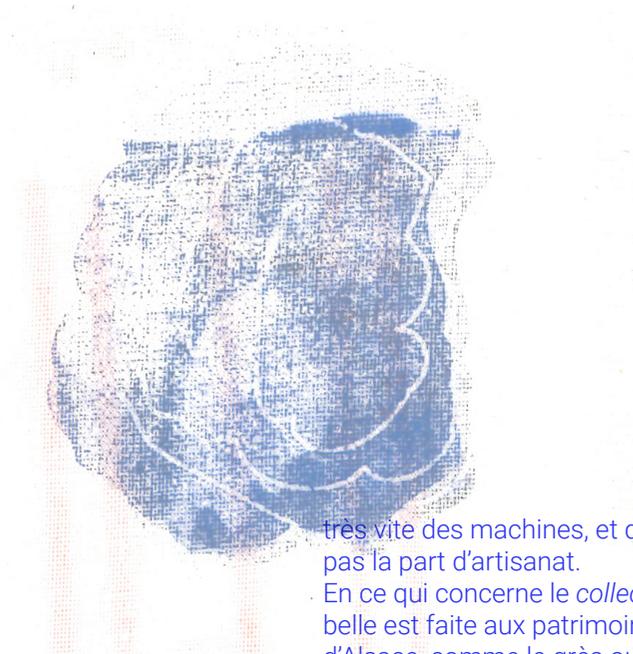
le patrimoine alsacien, de quoi se constitue cette tradition locale, permettant de parler de la tradition et du patrimoine, ainsi que de leur place dans un XXI^e siècle où les technologies numériques dominant.

Le CIAV voit le jour en 1992 et a pour but de préserver la mémoire technique de son territoire, d'en assurer la continuité et de réinscrire la production verrière traditionnelle dans son époque. Il prend place dans l'ancienne verrerie de la ville. Cet espace, qui mêle transmissions culturelles et techniques, montre une part de médiation patrimoniale et l'engouement des collectivités territoriales pour la tradition et sa renaissance. La production de boules de Noël en verre y est toujours pratiquée. Elles y sont fabriquées de manière artisanale et traditionnelle. Contrairement à d'autres traditions réactualisées, comme le travail effectué par le *collectif IDeE* — que nous verrons juste après —, le centre de Meisenthal ne met pas en œuvre les innovations technologiques de notre époque, car ce sont les techniques traditionnelles de soufflage du verre qui y sont appliquées. Dans la culture textile, la tradition repose sur les techniques d'impression, qui usent

27. CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne et HERTZ Ellen, « Introduction : le « patrimoine » a-t-il fait son temps ? », in *Ethnographies des pratiques patrimoniales : temporalités, territoires, communautés* numéro 24, juillet 2012, page 3.

28. Ellen HERTZ s'intéresse aux conséquences des processus de modernisation, que ce soit sur des terrains considérés comme exotiques (la Chine, l'ONU) ou en Suisse. Suzanne CHAPPAZ-WIRTHNER développe une réflexion sur la notion de transgression taxinomique telle qu'elle se manifeste dans les figures du double, de l'hybride et du mutant.

29. CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne et HERTZ Ellen, *Ibid.*



très vite des machines, et qui ne valorisent pas la part d'artisanat.

En ce qui concerne le collectif *IDeE*, la part belle est faite aux patrimoines et traditions d'Alsace, comme le grès ou le moule à *kougelpopf* par exemple, en usant des nouvelles technologies pour renouveler l'identité des formes et matériaux traditionnels. Le collectif est une association qui vise à mener des actions de design dans des territoires en difficulté. Il revisite l'objet en questionnant son usage, à travers les nouvelles technologies également qui permettent le prototypage rapide, et donc de valider des formes, des dimensions, tout en manipulant l'objet en cours de création. Les nouvelles technologies, comme les imprimantes 3D, permettent à la fois de valider des hypothèses formelles, mais aussi de créer des formes qui auraient échappé au designer, et qui sont plus en adéquation avec le résultat recherché. C'est ce que Grégoire Ruault, designer et président de l'association *collectif IDeE*, m'a répondu lorsque je lui ai demandé quelle place occupaient les outils de création numérique dans le design. L'exposition du *Salon Réminiscences*

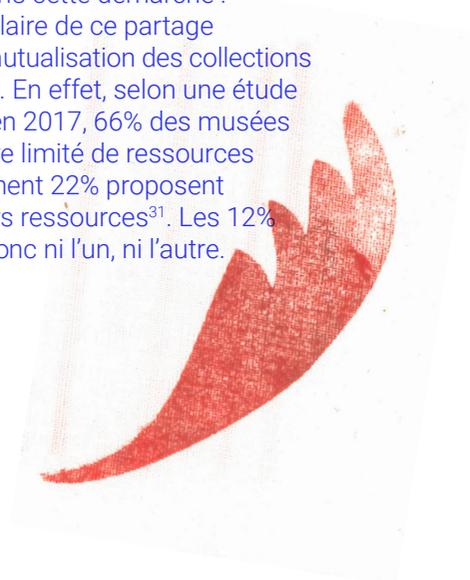
30. LENCLUD Gérard,
« La tradition n'est plus
ce qu'elle était... »
in *Revue Terrain* n°9, octobre 1987.

31. CHAFII Jamila,
Les musées à l'heure du numérique,
Archimag [en ligne], 10 juillet 2017.

est un bel exemple de revalorisation de patrimoine et savoir-faire alliant tradition et nouvelles technologies. Elle a trouvé place au *Musée Alsacien* de Strasbourg en octobre 2017 et proposait à ses visiteurs des créations contemporaines, inspirées d'objets de la vie quotidienne alsacienne. Le moule à *kougelpopf* a ainsi été repensé pour former une lampe par exemple.

Ici, la tradition revit, évolue, devient histoire. Pour Gérard LENCLUD³⁰, la tradition est un fait de permanence. Il la définit aussi comme étant un moyen de transmission, de génération en génération. Cependant, il ne lui identifie aucun attribut unique, ou propriété exclusive.

Ainsi, si les traditions transmettent, comment les technologies contemporaines les aident-elles dans cette démarche ? Une action exemplaire de ce partage d'histoires est la mutualisation des collections muséales en ligne. En effet, selon une étude menée par Axiell en 2017, 66% des musées mettent un nombre limité de ressources en ligne, Et seulement 22% proposent l'intégralité de leurs ressources³¹. Les 12% derniers ne font donc ni l'un, ni l'autre.



Partie 2



32. DE SAINT-PULGENT
Maryvonne,
« Le patrimoine au risque
de l'instant »,
in *Cahiers de médiologie*
n°11 :
Communiquer/transmettre,
chapitre VII. *Créer, exposer*,
Coordonné par
BOUGNOUX Daniel
et GAILLARD Françoise,
Paris, Gallimard,
1er semestre 2001,
Cahiers de médiologie,
349 pages. page 307.

Les projets *Traditional music of the World* (Unesco, 2004), *Kuo An Wang* (2011) ou encore *Alivizatou* en 2012, sont d'autres formes d'outils d'archivage, de collection et de mise à disposition qui promeuvent un patrimoine local.

Le MISE se place dans la même branche, et permet de promouvoir l'histoire du patrimoine textile alsacien, par ses collections ou encore les ateliers et le SUD, présentés plus haut.

La tradition est donc un élément immatériel et intangible autour duquel s'organisent des variations. C'est une histoire, une pensée, une identité. Il se transmet et (se) communique. Le textile alsacien est patrimonial par sa technique de fabrication et d'impression en constante évolution, mais aussi grâce aux formes qui l'identifient. Quand on pense au textile alsacien, on pense au *kelsch* et aux indiennes principalement. Les couleurs et figures du patrimoine textile sont une représentation de cette tradition. Par son exposition, son recensement, sa réappropriation, la tradition évolue et s'identifie à chaque époque, redevient *à la mode*³².



1.



2.



1. Le CIAV

2. Jean-Luc Weimar, *Minikoug* et Grégoire Ruault, *Guéridon*, collectif *IDeE*

3. Collections en ligne des musées parisiens au 14 mars 2018

4. Salon *Réminiscences*, Strasbourg, 2017

3.

4.

**Du motif,
en veux-tu, en voilà.**



Nous avons donc vu que le motif trouve une place prédominante dans le secteur textile, et plus particulièrement en Alsace, à travers les indiennes du bassin mulhousien. Avant d'être textile, le motif a été et est toujours, artistique. La définition artistique du motif est donc différente du sens qu'il prend sur les indiennes, par exemple. Pour parler du motif dans cette dimension artistique, le terme *pattern* s'impose. Le *pattern* correspond à la répétition d'un élément, un type, une caractéristique, pour en former un motif. C'est cette définition et ce sens qui nous intéressent ici, nous permettant de comprendre d'où viennent la motivation et l'obsession de l'homme pour le motif comme *pattern*.

A/ Patterns en arts

Un motif, dans le domaine artistique, est une forme esthétique bien définie, réalisée à répétition. On retrouve par exemple des motifs arabesques, damiers, fractales, à pois ou à rayures. Pourquoi des artistes répètent-ils sans cesse le même motif, au point que celui-ci suffit à résumer leur parcours artistique ?

Si une personne dessine un haricot légèrement rectangulaire, beaucoup penseront immédiatement à VIALLAT. Si l'on voit des pois blancs, on pensera au travail de Yayoi KUSAMA. À travers leur obsession du motif, les artistes se cachent-ils ou se révèlent-ils ? Tous ces obsédés du motif ne font souvent, à travers leurs motifs répétés, que nous parler d'eux-mêmes.

Ici, j'ai tenté de catégoriser plusieurs thématiques, plusieurs aspects, qui permettent de définir le motif dans l'art, en mettant en face à face deux œuvres. Ces oppositions par paires permettent de montrer deux techniques, deux démarches, deux arts différents, mais qui se complètent et proposent des réponses alternatives à une même définition, une même catégorie. Ce classement non exhaustif d'œuvres et motifs propose un échantillon de création qui alimente mon projet de diplôme. On retrouve dans cette sélection, des installations plastiques, des photographies ainsi que des réalisations antiques, signes que le motif remonte sur une longue période en histoire de l'art pour en interroger toujours les usages.

Un protocole bien précis a été mis en place afin de recenser ces œuvres. J'ai choisi de travailler par recherches-images à l'aide des navigateurs internet, afin de montrer le *pattern* de l'œuvre sélectionnée dans un ensemble. L'artiste crée un motif, et le moteur de recherche d'images en propose un *pattern*. Ainsi, les illustrations des œuvres proposées sont des pages internet de recherches d'images.

1 – Le motif comme obsession.

D'un côté, nous retrouvons les œuvres de Claude VIALLAT, membre actif du groupe *Supports/Surfaces* pendant les années 1970 qui tente de réduire la peinture à sa seule matérialité. L'artiste s'obstine avec le haricot blanc (ou osselet) qu'il peint sur de nombreuses toiles souples. Il s'agit en fait de l'empreinte d'une éponge. VIALLAT voulant limiter son travail à des recherches sur la couleur et les textures de la peinture ne serait-il pas aussi en train de se peindre lui-même ?

De l'autre, il y a les multiples *Dots*³³ de Yayoi KUSAMA, qui, à partir des années 1950, se retrouvent par milliers dans des espaces, sur des objets et des vêtements. Ces pois

sont devenus une telle obsession pour l'artiste qu'elle vit aujourd'hui dans un hôpital psychiatrique. Ils colonisent et envahissent toute son œuvre. Mais tout s'éclaire avec cette citation de l'artiste : *ma vie est un pois perdu parmi des millions d'autres pois*.

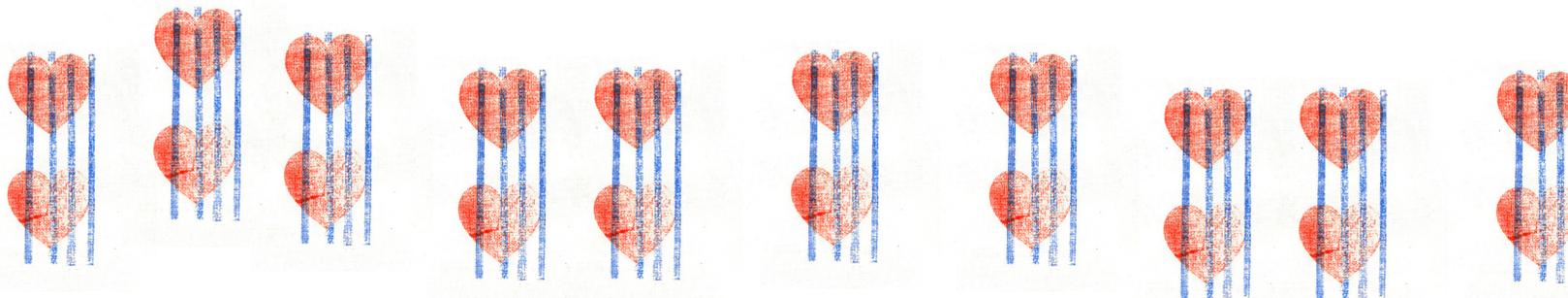
Le motif, ici, c'est l'artiste, sa solitude, sa difficulté à communiquer et son rapport aux autres. Mais par leur placement dans un endroit clos et sensuel, elle invite au partage et propose un univers utérin et enveloppant.

2 – Le motif différencié.

Yves KLEIN et Wade GUYTON s'associent sous la catégorie des motifs différenciés. L'un utilise le corps comme outil de création de motifs, l'autre se sert des outils numériques et des erreurs qu'ils commettent pour créer ses œuvres.

C'est selon son idée du monde comme œuvre que KLEIN apporte du nouveau au mouvement du *Nouveau Réalisme*. La réduction des couleurs au bleu fait jouer à la matière picturale le rôle de l'air et du vide qui permettent de faire jaillir la force de l'esprit et l'imagination de l'artiste.

33. Points.



Les *Anthropométries* sont le résultat de performances réalisées en public avec des modèles dont les corps enduits de peinture viennent s'appliquer sur la toile. Avec cette technique, KLEIN propose un retour à la figure, mais dans un espace pictural où se confondent sujet, objet et médium.

Les *Anthropométries* révèlent le beau à partir d'une captation du monde grâce à la présence du modèle comme outil de création et font émerger une sensibilité nouvelle, conception de l'art qu'avait l'artiste.

Les peintures de GUYTON sont réalisées à l'aide de très grandes imprimantes à jet d'encre dans lesquelles il fait passer plusieurs fois la toile pour y imprimer des motifs et lettrages. Si certaines de ses œuvres renvoient à la structure et au langage de la peinture, elles en modifient les codes et les modes de production. Les erreurs, les coulures et les défauts d'impression font partie du programme général de composition. Devenue sa marque de fabrique, la lettre X fonctionne comme emblème du vide et signature de l'illettré.

34. Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne*, 1921-1929, L'écarquillé, Paris, 200 pages.

3 – Le motif comme ornement.

Aby WARBURG met en scène des planches composées d'images, de photographies, de reproduction afin de rendre visible ce qu'il appelait *la survivance*. Ces planches, consacrées entre autres à DONATELLO, CARPACCIO et MANTEGNA sont comme *un inventaire des préfigurations antiques ayant contribué, à l'époque de la Renaissance, à forger le style de la représentation de la vie en mouvement*³⁴. Le but principal de ces assemblages est de déceler les *survivances* des formules du *pathos*, c'est-à-dire les représentations des émotions issues de l'art de l'Antiquité et leur résurgence pendant la Renaissance. Il nomme *Atlas* ce projet de cartographie mémorielle et mouvante du savoir visuel.

Le vase géométrique proposé ici représente une scène de lamentation autour d'un mort. Ce geste est représenté par les figures qui tiennent leur tête dans leurs mains, signe de la lamentation commun à presque toutes les sociétés primitives.

On assiste ici à une simplification des formes et à une sévérité des scènes représentées. Ce sont les traits noirs qui forment le motif



35 36

de l'œuvre, s'assemblant et se tournant autour le long du pot de terre.

4 – Le motif comme répétition.

En France, c'est François MORELLET qui est l'initiateur d'un art utilisant exclusivement un système régi par des principes déterminés à l'avance. Marqué par les motifs de *l'Alhambra* de Grenade il définit ainsi des règles d'agencement des formes et des lignes en amont de la réalisation de ses œuvres. MORELLET réalise des compositions en *all-over*, le motif devient autonome et se décline alors à l'infini. MORELLET ouvre la voie à une génération d'artistes qui prolongent aujourd'hui ses explorations en y ajoutant les problématiques propres à l'ère numérique.

Face à lui se trouve Katharina FRITSCH. Cette artiste fabrique des objets et des personnages de plastique qui perdent leur individualité et leur familiarité pour devenir des abstractions, en les répétant presque à l'infini. Il s'ensuit une sensation de malaise, ces formes agissant sur l'esprit comme des réminiscences. Puisées dans différentes sources (monde quotidien, culture

populaire, histoire de l'art, contes), elles appartiennent à la mémoire collective, plus ou moins consciente, qu'elles viennent raviver chez le spectateur.

Tischgesellschaft évoque la solitude, la banalité voire la médiocrité ou le vide. La répétition du personnage autour de la très grande table renforce cette impression. L'individualité est absorbée dans une entité uniforme qui tend vers un infini suggéré.

Cette sélection d'œuvres, présentée sous forme de diptyques, permet de mettre en lumière les formes de *pattern* qui animent ma réflexion autour du motif textile alsacien. Ils montrent la pluralité des formes, des couleurs, des raisons, des envies, des recouvrements. La plupart des œuvres sélectionnés et des images du moteur de recherche montrées, permettent aussi de mettre en avant le fait que les *patterns* sont souvent sujets à des revisites des formes motifs.

Cela me permet de me tourner à présent vers d'autres exemples de *pattern*, qui ont évolué dans le temps, ayant subi des transformations, des appropriations, des *hacks*³⁵.

35. Un *hack*, dans le domaine numérique correspond à une manipulation d'un système pour lui donner une autre fonction. Je détourne ici cette définition, en l'appliquant au domaine artistique et au design. On comprendra dans la suite du mémoire, le *hack* comme étant un détournement et une revisite d'un objet, d'une technique, d'une forme traditionnelle ou culturelle, réalisée par des designers et des artistes.

hackeur - la revalorisation du textile traditionnel alsacien par les techniques de création contemporaines

partie 2 - du motif en veux-tu, en voilà.

Ce sont des formes de revalorisation de traditions locales.

B/ impressions et techniques détournées, quand le designer s'empare de la tradition.

Ici, je vous propose des projets qui usent de techniques de création contemporaines, ou bien numériques, ou encore qui réactualisent des techniques traditionnelles par la forme, dans le but de montrer la pluralité des possibles dans la revalorisation d'une culture ou d'une tradition. Cette partie permet en effet de présenter différents moyens de création dans l'appropriation de cultures. Je ne me focalise pas uniquement sur celle du textile alsacien, mais sur une multitude de patrimoines, me permettant de mettre en relation les formes et les concepts de chacun des projets et d'en tirer les éléments les plus intéressants pour mon projet.

La volonté et le besoin de détourner, transformer ou détruire des techniques et formes existent depuis longtemps dans le monde

occidental, et particulièrement avec la révolution industrielle du début du XIX^e siècle.

En Europe elle se caractérise par le mouvement luddite³⁶ qui prend forme dans les années 1811 et 1812 en Angleterre et qui oppose les artisans et les manufacturiers des industries textiles. Les luddites se font alors appeler *briseurs de machines*, suite à la destruction qu'ils font de métiers à tisser. Le terme est parfois utilisé aujourd'hui pour parler des opposants aux nouvelles technologies, et l'on utilise alors le terme de *néo-luddisme*. L'historien britannique Edward P. Thompson – spécialiste de l'histoire sociale anglaise et du monde ouvrier – décrit le luddisme comme étant un *conflit industriel violent*³⁷. Tellement violent que le *Frame-Breaking Act* de 1812 autorisait la peine de mort des briseurs de machines qui continuaient leurs actions malgré la criminalisation de la destruction de machines par le Parlement du Royaume-Uni dès 1721, avec comme peine la déportation pénale.

Cette lutte des artisans face aux machines et manufactures continue et trouve place dans le cœur d'Anni ALBERS dans les années 1920. Cette tisserande du *Black Mountain College* explique que les machines *limitent*

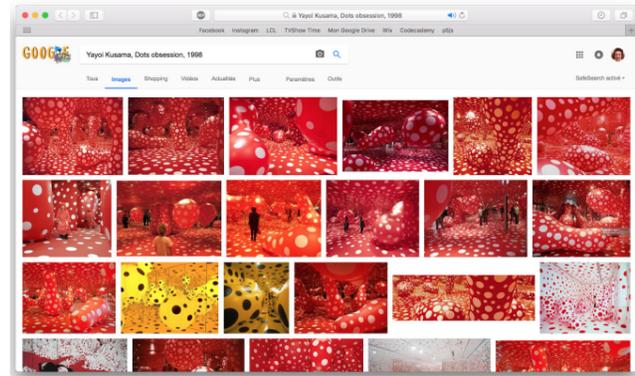
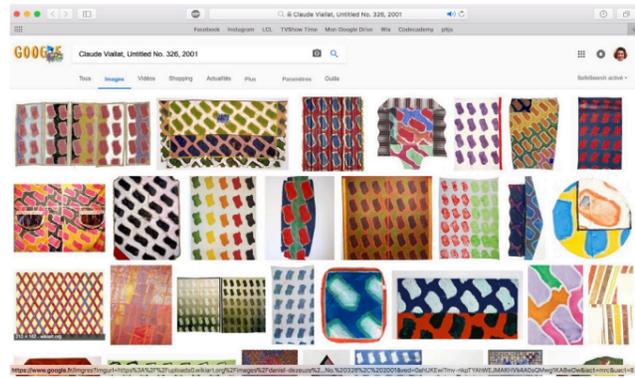
36. Le terme *luddite* vient du nom d'un ouvrier anglais, John (ou Ned) Ludd qui aurait détruit deux métiers à tisser en 1780. Cependant, son existence n'est pas avérée, mais des lettres signées de son nom envoyées en 1811 en ont fait le leader imaginaire du mouvement luddite.

37. Edward P. Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise*, éditions Gallimard/Le Seuil, collection Hautes études, 1988, p. 437.

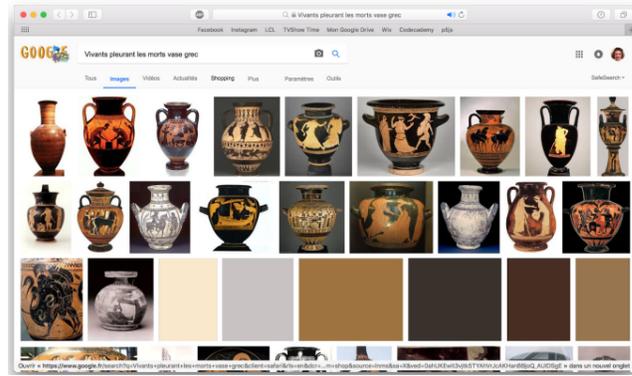
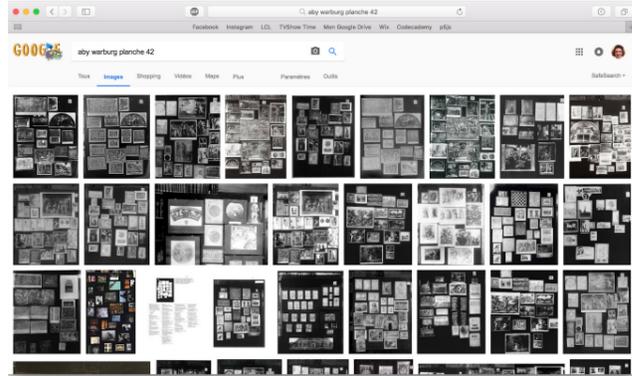
38. ALBERS Anni, tisserande au Bauhaus en 1922.

39. Luther HOOPER est un écrivain américain du début du XX^e siècle qui traite du tissage à la main et avec les machines.

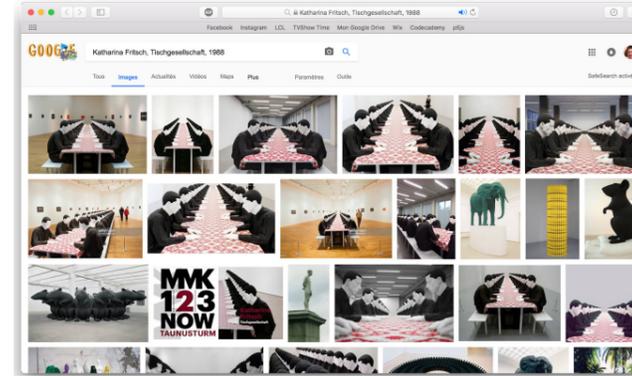
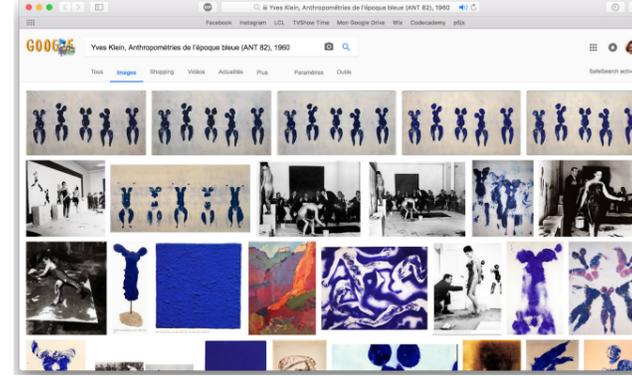
1.



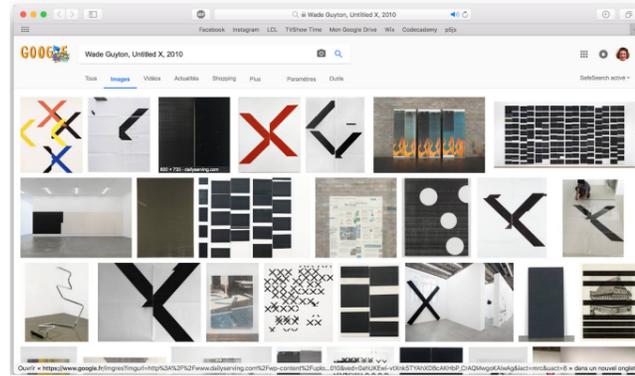
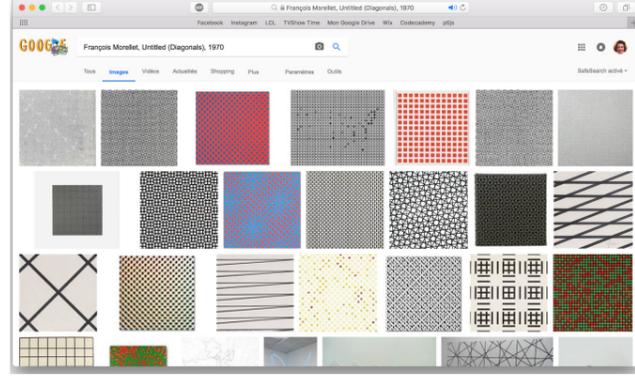
3.



4.



2.



5.



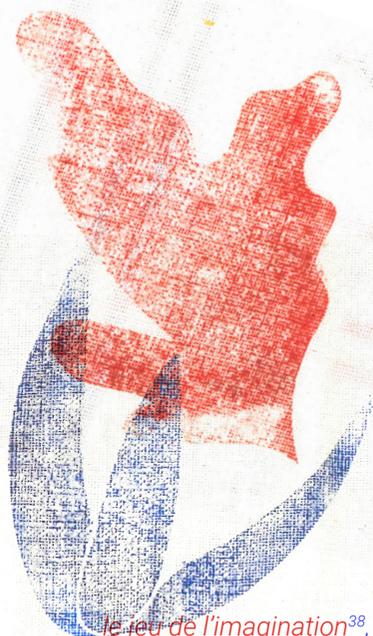
6.



1 à 4. Captures d'écran des recherches-images des patterns des oeuvres sélectionnées

5. Peindre sur le motif - Claude Monet peignant dans son atelier, Édouard Manet, Argenteuil, 1874

6. Peinture de chevalet - Allégorie de la peinture, Jan Vermeer van Delft, 1666



le jeu de l'imagination³⁸, rendant toute variation impossible une fois le processus de production lancé. Elle cite Luther HOOPER³⁹ dans un article qui explique qu'à chaque étape de perfectionnement mécanique du métier à tisser, [...], la liberté du tisserand et son contrôle de la conception [...] diminuent. Ainsi, ces auteurs et artisans avancent le fait que les machines rendent stérile tout travail de création et que les machines formatent la production.

Voici quelques exemples de travaux de designers contemporains qui tentent de détourner et hacker ces techniques traditionnelles ainsi que les formes et motifs qui en ressortent.

Le numérique comme outil de hacking⁴⁰.

Le travail de Xavier ANTIN est un autre exemple du détournement des formes et des traditions. En effet, l'artiste designer interroge le rapport à la matière et au réel que génèrent ces modes de production. Parce qu'ordinateur, imprimante, appareil photo, Facebook...formatés, formatent⁴¹. Pour cela il démonte les machines, les désarticule, pour voir le code génétique qui fait fonctionner la chaîne de production de la machine

et la transforme en chaîne de narration⁴².

News from Nowhere donne à voir de larges lés de papiers peints imprimés au jet d'encre par des machines trafiquées, qui retranscrivent des paysages floraux.

Plus proche de mon support de recherche et de projet, on peut évoquer le projet *Tricodeur*. Cette machine à tricoter propose une rencontre entre maille et numérique.

Le projet est dédié au détournement d'une machine à tricoter permettant d'explorer les liens et les limites qui existent entre les outils artisanaux et numériques de la création de mailles. À vocation pédagogique, le *tricodeur* s'inscrit dans le cadre d'un projet socioculturel qui tente d'introduire les enjeux du numérique à des populations qui en sont éloignées, dans un contexte actuel de société numérique.

Il est aussi intéressant de parler de ce projet, car la dimension d'appropriation entre en jeu.

En effet, le *tricodeur* propose de tisser des images et textes personnels avec la machine à tisser.

En lien avec cette problématique, j'ai mené un atelier en périscolaire, dans le cadre de mon laboratoire d'expérimentation.

On s'en tamponne propose une réflexion

40. détournement.

41. Émission sur Xavier Antin de la collection *l'atelier à*, Arte Creative, octobre 2015.

42. Émission sur Xavier Antin, Ibid.



créative autour des motifs textiles alsaciens traditionnels. À partir de cartes avec les dessins de ces motifs, les enfants recréent des *patterns* avec les tampons mis à leur disposition.

Les cartes valorisent les caractéristiques visuelles des motifs sélectionnés, tandis que les tampons en sont des décompositions. Une trentaine de tampons permettent de composer les motifs traditionnels. De plus, deux couleurs d'encreurs sont disponibles, le bleu et le rouge, en écho aux couleurs utilisées traditionnellement pour tisser le *kelsch*.

Les enfants participant à l'atelier choisissent d'écrire leur prénom sur le morceau de tissu tamponné et se réapproprient ainsi le motif textile alsacien. Avec cet atelier, deux points théoriques sont appliqués. Premièrement, celui de la revisite d'une culture traditionnelle par la pratique. Les motifs ainsi revisités permettent d'augmenter le champ culturel du textile alsacien et sa collection de motifs. Deuxièmement, les participants, en inscrivant leur nom, s'approprient cette nouvelle culture. Les dessins nouveaux de ces motifs alsaciens sont des recompositions des univers des enfants, en plus de la culture textile

alsacienne. Les wax contemporains ou encore les tampons du tampographe Sardon en sont d'autres exemples.

Le motif comme outil viral de revalorisation.

Pour imprimer les tissus de motifs, les manufactures alsaciennes utilisent des rouleaux à impression dès la fin du XVIII^e siècle. Il s'agissait d'enduire d'encre les motifs en relief du rouleau fait de cuivre et de bois, et de les apposer sur le tissu. Cette technique permet d'imprimer les motifs sans souci de raccordement des formes. La même technique est utilisée en Europe depuis plus d'un siècle pour créer les *patterns* des lés de papiers peints.

Ces rouleaux permettent en réalité d'imprimer toute surface dure et plane, quel que soit le matériau. C'est le constat que fait Clare BOSANQUET lors d'un voyage en Roumanie. L'artiste se les réapproprie après les avoir ramenés chez elle d'un voyage en Europe de l'Est.

The painted house — sa marque — propose des rouleaux à motifs pour imprimer surfaces dures — bois, mur, papier — et textiles. Ils se composent en réalité



de deux rouleaux : l'un avec le motif en relief, et le second en mousse permettant d'appliquer la peinture sur le rouleau à motif. Plus faciles à poser qu'un papier peint — argument mis en avant par la designer pour son produit — ils s'appliquent sans souci de raccord sur la surface choisie. Il suffit d'avoir un applicateur — pour surface dure ou tissu — pour pouvoir utiliser ces rouleaux, car les motifs sont interchangeables et se placent sur les deux applicateurs disponibles.

Les motifs proposés conservent une dimension très décorative. En effet, ils sont plutôt floraux et bucoliques, parfois géométriques. Il semble qu'ils restent dans la même branche graphique que ceux réalisés depuis le XIX^e et rappellent un temps d'autrefois, passé. L'esthétique vintage qui est tendance aujourd'hui permet au travail de la designer d'être rentable. Cependant, une autre possibilité intéressante aurait été d'utiliser cette technique ancestrale pour justement, proposer et créer des motifs contemporains, loin de l'esthétique déjà mise en place à l'origine avec ces motifs traditionnels, et ainsi revisiter non seulement la technique, mais aussi les formes.

Suite au succès de cette découverte dans

l'Europe de l'Ouest, plusieurs créateurs et décorateurs se mettent à utiliser la même technique avec d'autres motifs et font ainsi émerger d'autres plateformes d'achat.

Autre élément à questionner dans ce projet, celui de leur taille et donc de leur possibilité d'application. En effet, ils permettent de personnaliser ses espaces et son intérieur, mais pourquoi ne pas proposer des rouleaux moins larges, permettant d'appliquer les motifs sur des éléments et objets plus petits ? Si l'on imagine le rouleau souple, s'adaptant aux courbes des supports imprimés, cela ouvre presque à l'infini les possibilités d'enduction.

Abat-jours, chaussures, sacs, bracelets larges seraient alors à leur tour à l'image des motifs choisis pour « faire revivre » son habitation. La part belle serait ainsi faite à la personnalisation et l'appropriation du motif, à la diffusion de formes et couleurs plutôt qu'à la redécoration d'un espace indésirable.

Les créateurs et designers de ces nouveaux rouleaux à impression se réapproprient une technique ancestrale et la hackent pour en faire un usage contemporain.

En allant un peu plus loin dans le détournement de cette technique ancestrale, on peut imaginer un motif viral, appliqué partout, omniprésent et obnubilant. Il devient signe dans l'espace public et la ville, rappelant une histoire passée. Sur le verre des bâtiments, il joue aux ombres chinoises, révélant et cachant à la fois des espaces, des usages. Agissant comme les vitraux d'une église ou d'une cathédrale. Les lignes rouges et bleues, aux couleurs du *kelsch*, sont comme une forme de vandalisme de l'espace public, qui met en lumière formes, couleurs et techniques traditionnelles et locales. Strasbourg recouvert d'Indiennes, de *kelsch*, de personnages des toiles de Jouy, c'est la revalorisation du textile alsacien à grande échelle.

Fanette Mellier le rend viral, elle, son motif, en fait un virus. En effet, dans son projet *Joker* installé à Chaumont en 2014, la designer graphique diplômée de l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg en 2000 propose un jeu de cartes géant dans l'espace public. Elle investit les palissades du chantier du Centre International du Graphisme de Chaumont avec des cartes à jouer de tarot

à taille humaine. Chacune est imprimée, sur leur verso, du motif créé à partir des logos des acteurs du chantier. Les cartes imprimées jouent le rôle de publicités, et sont recouvertes au fil du temps, collées de manière irrégulière, comme un jeu de cartes traditionnel en vrac. Certains espaces publicitaires de la ville sont eux aussi investis des rectos de ces cartes. Elles sont imprimées aléatoirement de leur motif de cœurs, tel un virus. Fanette Mellier lie ici le caractère domestique du jeu de cartes et la place imposante et omniprésente de la publicité dans la ville, pour faire du motif un élément esthétique et communiquant.

Détourner les motifs et matières.

Eu/phoria est un projet proposé par la designer Italienne Paola NAVONE, pour *Eumenes*.

La designer détourne et se réapproprie deux éléments pour créer sa collection de chaises monocoques.

Premièrement, le textile et son motif.

Paola NAVONE a sélectionné un textile synthétique pour personnaliser les chaises.

Celui des sacs de courses aux couleurs et lignes des tartans écossais faits de nylon.

Ces motifs proposés en huit déclinaisons rappellent la consommation de masse et les objets du quotidien, deux thèmes chers à la designer.

Dans un second temps, elle détourne un matériau. Initialement utilisé dans le secteur automobile, elle le transpose dans un espace confortable et accueillant, celui du salon, avec une chaise monocoque.

Le matériau en question est le *woodstock*. Il s'agit d'un composé liant polypropylène et sciure de bois, qui permet de thermoformer des coques dures et flexibles.

La chaise *Eu/phoria* peut aussi rappeler la chaise *DAW* du couple EAMES.

Tout comme la leur, celle de Paola NAVONE se forme d'une monocoque de plastique, la forme des accoudoirs étant très similaire entre les deux objets. Les deux chaises proposent des variantes de couleurs et de piètements permettant de personnaliser la chaise.

La part d'appropriation d'un élément quotidien m'intéresse ici, car il détourne la forme et l'usage initiaux qui en étaient faits.

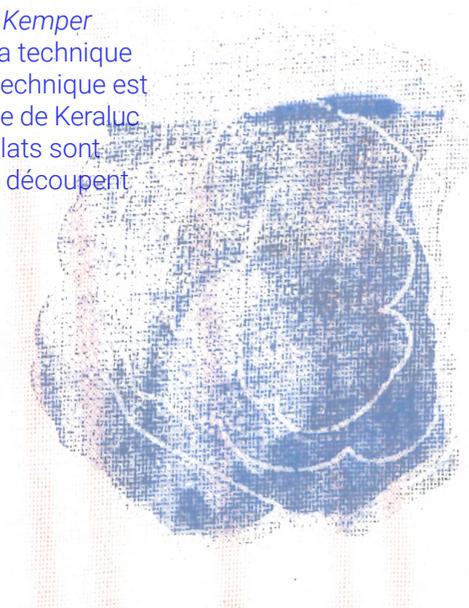
Malgré les modifications apportées au textile tartan des sacs, chacun peut tout de même

s'identifier à l'objet initial. Avec le motif textile alsacien, on peut imaginer la même chose.

En l'appliquant sur d'autres supports, comme sur les murs de Strasbourg comme proposé précédemment avec l'utilisation détournée des rouleaux à imprimer, il intègre une part de culture dans la ville en détournant son usage et sa forme, mais en la rendant accessible à tous. Au lieu de s'encren — littéralement — sur du tissu, le motif alsacien imprègne d'autres textures et la matière joue différemment sur des parois en reliefs par exemple, recréant ainsi un nouveau *pattern* à nouveau.

Culture locale et réactualisation.

Owen POHO est un designer breton qui propose dans l'ensemble de ses projets des objets qui valorisent la culture locale de son territoire. Le vaisselier *feilhans* se compose de coupes en faïence inspirées de la culture et de l'iconographie bretonnes. Le designer a utilisé des motifs *Kemper Nevez* redessinés, et conserve la technique traditionnelle du *cul noir*. Cette technique est artisanale et vient de la faïencerie de Keraluc créée en 1946 à Quimper. Les plats sont comme des emporte-pièces, ils découpent





le motif, dans des tons monochromes, ton sur ton, et dans une gamme colorée qui privilégie les références à la Bretagne : Bleu ardoise, Fleur de bruyère, Rouge vareuse, Noir et Blanc.

À travers ce projet, nous avons un exemple de détournement d'une autre tradition et culture locale territoriale. Elle est réactualisée sur son support traditionnel, rendu contemporain. La collection est en vente à la boutique de la manufacture Henriot de Quimper, où elle est produite en collaboration avec l'artiste et les artisans, comme le faisaient de nombreux artistes dans la première moitié du XX^e siècle — les *Seiz Breur* notamment, qui ont revisité l'art populaire breton pour inventer des formes et des motifs en relation avec l'époque —.

Pour me recentrer un petit plus sur l'Alsace et son patrimoine textile, j'aimerais vous présenter le travail de Sonia VERGUET, et notamment de sa collection de linge de maison pour la maison d'édition Hartô, qui elle aussi vise à la revalorisation d'un territoire et d'une culture. Sonia VERGUET est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Dijon et de la HEAR de Strasbourg en design.

Bien qu'elle se concentre sur le design culinaire aujourd'hui, elle propose à travers toutes ses créations des histoires à raconter, des émotions à susciter. Elle met en avant l'idée que le design doit se vivre tous les jours, au quotidien, et propose des réflexions sur les objets qui nous entourent à travers ses éditions. Elle crée pour Hartô un ensemble de textiles imprimés. *Folklore* revisite la nappe à carreaux rouge et blanche en laissant place aux lignes archétypales de la maison à colombages, aussi fines que de la dentelle. Elle lie dans un autre projet la culture culinaire alsacienne et les signes chinois. Dans *When tradition becomes to be fun !* la designer propose des moules à gâteaux ornés d'idéogrammes chinois. Ils prennent sens ici, car ils racontent la recette correspondant au moule. Sonia VERGUET rassemble deux traditions qui semblent opposées et propose un métissage des formes et des cultures.

C'est bien ce métissage de formes et cultures qui m'inspire dans ces projets, les liens qui se font entre les formes traditionnelles

et contemporaines qui permettent de réinventer et de redessiner des morceaux de patrimoine.

C/ Et le projet *hackœur* alors ?

Les théories et projets que j'ai exposés ici me permettent de définir plus spécifiquement les enjeux de design que je souhaite appliquer à mon projet.

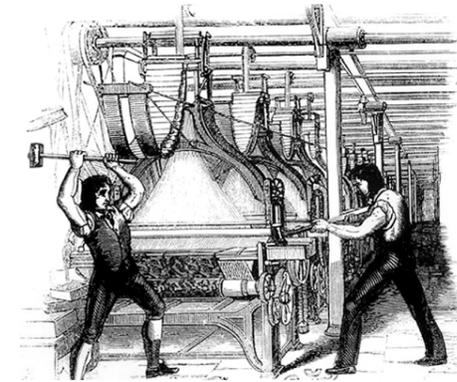
Premièrement, la question de la médiation d'une culture par sa pratique me paraît primordiale. C'est grâce à sa participation que le public peut apprendre et comprendre l'héritage dont il est l'enfant. La part de pédagogie est aussi importante à ce niveau. En effet, la pratique des techniques traditionnelles de création textile ou d'impression de motifs permet de se replacer dans leur univers d'origine, de comprendre leur époque et leur histoire. Des ateliers de fabrication de motifs et de textiles imprimés représentent un moyen de s'approprier cette culture ancestrale et c'est de cette manière que je procéderai pour faire la médiation du motif textile alsacien et pour tenter de le revaloriser.

Seulement, il ne s'agit pas uniquement de recréer les gestes du passé à l'identique, mais bien de s'approprier une culture traditionnelle. Ainsi, c'est en m'inspirant principalement des travaux de Clare BOSANQUET ou encore Sonia VERGUET que je crée des outils de création de motifs et de leur impression en alliant le traditionnel et le contemporain. Je travaille sur plusieurs points ici. D'abord sur la forme traditionnelle, celle du motif, qui est à rendre contemporaine dans ses usages et ses lignes, par son re-dessin principalement. Ensuite, sur les outils mis en œuvre pour les créer et les imprimer ces motifs. Je compte détourner les techniques traditionnelles en proposant des modules repensés pour une création à petite échelle, artisanale, mais aussi créer des outils uniquement numériques qui offrent des possibilités plus larges d'application et de réalisation du motif. C'est en espérant créer du lien entre les cultures et les générations que je propose *hackœur*, dans l'ambition de dynamiser une culture textile traditionnelle alsacienne en déclin.

Conclusion



1.



5.



2.



6.



3.



7. 8.



4.



1. *Joker*, Fanette Mellier, 2014, Chaumont Design Graphique, 120x176 cm, sérigraphie Lézard Graphique

2. *Le tricodeur*

3. Travail de Xavier Antin

4. *The Painted House*

5. Gravure des briseurs de machines, 1812.

6. Sonia Verguet, *Folklore et When Tradition Becomes Fun !*

7. Owen Poho, *feilhans*

8. Annie Albers dans son atelier

9. Atelier *On s'en tamponne*

10. *Eu/phoria*, Paola Navone, Eumenes

11. Tampons du *tampographe Sardon*



9.



10.

11.

Au fil de ma réflexion, j'ai mis en avant différents concepts et outils de création permettant de revaloriser le patrimoine textile alsacien et la place des techniques contemporaines dans le travail du designer, servant à cette réappropriation traditionnelle et à sa dynamisation économique.

Les théories sur la revalorisation et la transmission de cultures et savoir-faire sont multiples, et j'ai choisi d'en mettre quelques uns sur le devant de la scène. Premièrement, en ce qui concerne le textile plus directement, on peut présenter le regard de Régis DEBRAY, qui pense le textile comme objet de culture commun. C'est parce que le textile touche tout le monde — littéralement — et qu'il différencie l'homme de l'animal qu'il est nécessaire de transmettre son histoire, ses techniques et ses traditions. Ensuite, j'ai proposé dans mon argumentation que la transmission des savoirs et savoir-faire devait passer par des outils de médiation. Pour la plupart pensés comme consultables de manière passive, il est nécessaire pour moi de les pratiquer pour les comprendre et se les approprier. C'est à travers des théories sociales comme celle

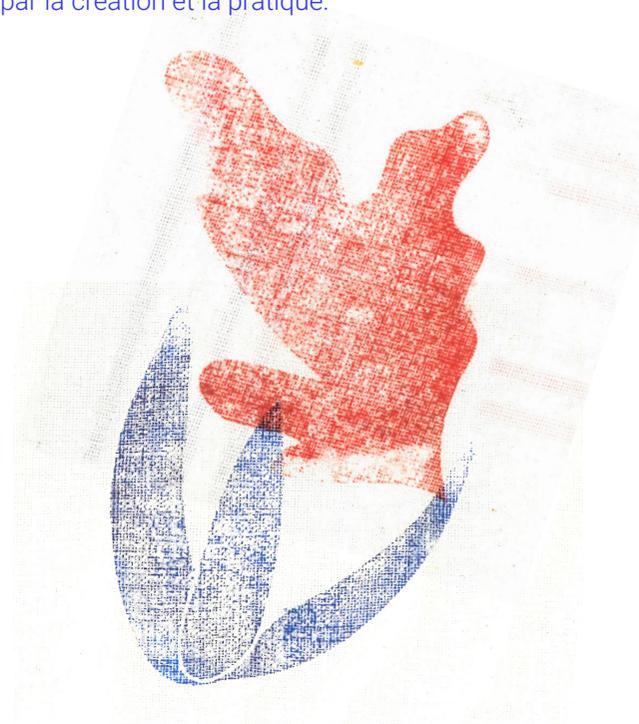
du cône d'expérience d'Edgar DALE, ou comme celle de Denis CHEVALLIER sur l'apprentissage par la pratique qu'une solution se présente à moi. En effet, les deux sociologues placent le spectateur, l'apprenti, au centre de leurs théories et des questions de l'apprentissage. C'est par la mise en place d'ateliers de pratique que je m'approprie ces théories pour transmettre les savoirs et savoir-faire liés au textile traditionnel et ses motifs.

Les nouvelles technologies permettent de compléter les outils de médiation et transmission déjà existants, en se basant sur les gestes et la pratique des traditions et non pas seulement le résultat de ces pratiques.

Ainsi, ce sont donc ces nouvelles technologies qui permettent principalement de se réapproprier des techniques et des formes traditionnelles. Les designers et artistes le prouvent à travers leurs créations. Ce qui semble le plus intéressant ici, c'est le lien presque visible qui est fait entre tradition et contemporain, machine et nouvelle technologie, dans la création. De plus, l'extrapolation, l'augmentation

des techniques et des formes permettent à leur tour de créer du *pattern*, le sujet de création qui m'intéresse ici, et c'est en jouant avec son échelle qu'on parvient un peu plus à le transmettre et le valoriser, ce motif textile alsacien. On peut donc user de techniques numériques contemporaines pour redessiner, repenser l'usage du *kelsch* ou des indiennes. Ou au contraire, conserver des techniques traditionnelles d'impression pour réinterpréter des formes nouvelles de motifs alsaciens. C'est parce que justement la culture du motif alsacien se résume au *kelsch* et aux indiennes pour une grande partie de la population qu'il est nécessaire de la diversifier et de lui rendre hommage à travers des techniques et des formes qui jouent sur son identité, pour en créer une nouvelle justement, d'identité. Ce sont ces éléments qui hackent, qui se réapproprient, qui repensent, et qui rendent viral des usages et des techniques traditionnelles que je souhaite utiliser et détourner pour mon projet *hackœur* et ainsi revaloriser le textile traditionnel alsacien et ses motifs. Et si on était entouré de nouvelles formes de *kelsch*, qu'elles envahissaient l'espace public, l'espace privé et les pensées

de tous? Peut-être faut-il passer par l'obsession comme Yayoi KUSAMA pour être capable de rendre au motif et au *pattern* ses lettres de noblesse. En voyant partout, et surtout du différent, du divers, du multiple, le motif alsacien se verra revalorisé et son partage d'histoires et de cultures continuera, car la transmission passe par la création et la pratique.





Bibliographie & sitographie

ÉCONOMIE + TEXTILE + ALSACE

Direction Régionale de l'Industrie,
de la Recherche et de l'environnement d'Alsace, « Note sur le textile »,
in *sitécon*, *Le site économique*. [En ligne].

Cécile MOOTZ,
« Comment le tissu traditionnel alsacien,
le kelsch, a frôlé l'extinction ? »,
in *Rue89 Strasbourg* [En ligne], mis en ligne le
18 décembre 2017.

INSEE, Région Alsace, CCI Alsace,
Atlas de l'industrie, L'industrie textile, 2010.

« Le textile en Alsace : toute une histoire »,
in *Meet in Alsace*, 11 décembre 2013.

« Textile et Étoffes »,
in *Office de Tourisme de Mulhouse*.

Fabien Pestiaux,
« L'écomusée fête le textile pour les journées
du patrimoine »,
in *La voix du Nord* [en ligne], 19 septembre
2017.

HERTZ Ellen, CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne,
« Introduction : le « patrimoine » a-t-il fait
son temps ? »,
in *ethnographiques.org* [en ligne], numéro 24,
juillet 2012.

DEBRAY Régis,
Dictionnaire culturel du tissu,
2005, Babylone/Fayard, 347 pages.

TRANSMISSION + PRATIQUE

CHEVALLIER Denis,
*Savoir faire et pouvoir transmettre.
Transmission et apprentissage
des savoir-faire et des techniques*,
1991, Paris, Maison des sciences
de l'homme, Collection « Ethnologie
de la France », 265 pages.

Sotiris MANITSARIS, Dimitris GOUSSIOS
et Alina GLUSHKOVA,
« Le numérique au service de la transmission
du savoir-faire artisanal. Méthodes et outils
numériques d'apprentissage du savoir
gestuel de la poterie »,
tic&société Vol. 10, N° 2-3, [en ligne],
mis en ligne le 30 avril 2017.

DEBRAY Régis,
Les enjeux et les moyens de la transmission,
1998, PLEINS FEUX, 84 pages.

SAADA Serge, *Et si on partageait la culture ?
Essai sur la médiation culturelle et le potentiel
du spectateur*, Éditions de l'Attribut, collection
« La culture en questions », Toulouse, 2011,
154 pages.

LES CAHIERS DE MÉDIOLOGIE N°11

DEBRAY Régis,
« Malaise dans la transmission »,
chapitre Ouvertures;
DE SAINT-PULGENT Maryvonne,
« Le patrimoine au risque de l'instant »,
chapitre VII Créer, exposer;
SICARD Monique,
« Le musée acteur »,
chapitre VII Créer, exposer;

in *Cahiers de médiologie n°11 : Communiquer/
transmettre*,
Coordonné par BOUGNOUX Daniel
et GAILLARD Françoise, Paris, Gallimard,
1er semestre 2001, 349 pages.

TRADITION + TRANSMISSION

LENCLUD Gérard,
« La tradition n'est plus ce qu'elle était... »
in *Terrain* n°9 [en ligne], octobre 1987,
mis en ligne le 9 juillet 2007.

ROJAS Luc,
« Promouvoir l'innovation technique : le cas
des métiers à tisser du musée des Arts
et Métiers »,
in *Ethnographiques* numéro 24, [en ligne],
juillet 2012, mis en ligne en juillet 2012.

UNESCO, Convention pour la sauvegarde
du patrimoine culturel immatériel, 17 octobre
2003.

SENNETT Richard, *Ce que sait la main.
La culture de l'artisanat*, traduit de l'américain
par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris,
Albin Michel, 2010, 403 pages.

ZARCA Bernard, *L'artisanat français.
Du métier traditionnel au groupe social*, Paris,
Economica, 1986, 290 pages.

THOMPSON Edward P.,
La formation de la classe ouvrière anglaise,
 éditions Gallimard/Le Seuil,
 collection *Hautes études*, 1988, 798 pages.

NUMÉRIQUE + TRANSMISSION + MUSÉE

MERCIER Silvère,
 « Pour une médiation numérique
 des savoirs », in *Bibliobsession* [en ligne],
 publié le 14 septembre 2016.

Anthony MASURE,
Design et humanités numériques,
 Édition B42, 2017.

Xavier Antin, présentation de l'entretien vidéo
 réalisé en octobre 2015, collection « l'atelier
 à », Arte Créative.

CHAFII Jamila,
 « Les musées à l'heure du numérique »,
 in *Archimag* [En ligne], 11 juillet 2017.

REVISITE + TRADITION

IGHIRRI Alexia,
 « Le design revisite l'objet alsacien »,
 in *20 minutes* [en ligne], 19 mai 2014.

Catalogue de vente de la faïencerie Henriot
 de Quimper.

CHIN Andrea,
 « Paola Navone molds Euphoria chairs
 for Eumenes »,
 in *designboom*, 19 avril 2011.

sitographie.

Musée de l'Impression sur Étoffes de Mulhouse; tricodeur; sew&laine; collectif IDeE; Sonia Verguet; Fanette Mellier; commune de Natzwiller; The painted House.

Articles Wikipédia : l'Histoire des indiennes de coton en Europe; l'Indienne; la Toile de Jouy; le Luddisme; la famille Jacquel.

Sources de images. (par ordre d'apparition)

Famille Gander
 Musée Alsacien de Strasbourg
 Mondial tissus
 Musée de la toile de jouy, Jouy-en-Josas
 Musée de l'Impression sur Étoffes
 de Mulhouse
 Musée du textile de Wesserling
 Musée du textile et de la vie sociale
 de Fourmies
 Elizabeth Delphin
 Wiener Werkstätte
 atelierdesoierie.com
 Morphart
 Claude Truong-Ngoc
 allociné.com
 Pôle Alsace Textile
 Ministère de la Culture
 Thèse « Le numérique au service de la transmission du savoir-faire artisanal. Méthodes et outils numériques d'apprentissage du savoir gestuel de la poterie », MANITSARIS, GOUSSIOS et GLUSHKOVA
 Le CIAV
 Jean-Luc Weimar
 Christophe Urbain
 G. Varela / 20 Minutes

parismuseescollection.paris.fr
 Collectif Textile
 Xavier Antin
 Le Tricodeur
 Le Tampographe Sardon
 The Painted House
 Fanette Mellier
 Designboom
 Owen Poho
 Sonia Verguet

Annexes

Typographie et motifs – exemple de création graphique autour du motif

*Typo*thèque est une fonderie typographique numérique qui propose une bibliothèque de typographies pour l'impression et le web. Le designer, Peter Bil'ak créé la plateforme en 1999, et propose des typographies qui intègrent du motif dans le dessin de la lettre.

Ce projet joue sur le dessin artisanal et le numérique. Cependant, les typographies proposées sont toutes payantes. Des designers et théoriciens mettent

en avant le bridage opéré par les protocoles de création des logiciels de création. En effet, avec l'évolution des communautés hippies au début des années 1970, la culture libre se développe, avec l'informatique. On peut citer par exemple le livre *The Medium is the Massage, an inventory of effects* de Marshall McLuhan et Quentin Fiori (Penguin Books, 1967, 157 pages). Étienne OZERAY construit son mémoire de quatrième année de master à l'ENSAD sur le design graphique libre et sa mise en application. Il crée donc avec Alexandre LIZIARD la plateforme *interstices.io*,

qui propose des typographies libres et *open sources*.

Cette volonté de liberté de création est aussi très influencée par l'apparition des outils logiciels de création depuis une trentaine d'années⁴³. Le travail des designers est, avec ces logiciels, conditionné. Ils deviennent outils eux-mêmes. Anthony MASURE⁴⁴ va même jusqu'à dire que le processus créatif [devient] une chaîne de montage s'apparentant à l'idéal industriel d'une production parfaitement fluidifiée⁴⁵. Ainsi, face à ses outils qui formatent la création et l'imagination, des *hackers* tentent de se réapproprier les machines et outils afin de retrouver de la créativité. L'apparition des logiciels libres en est un exemple.

Exemple historique d'industrie textile : la filature Jacquel

Natzwiller est un village à 50 km au sud de Strasbourg, habité par 600 personnes en 2015.

Grâce à l'implantation et à l'essor de l'industrie textile des établissements Jacquel dès les années 1840, la population progresse sensiblement pour atteindre en 1866 le nombre de 1089 habitants.

43. la première version d'Adobe Photoshop date de 1988.

44. Anthony Masure est agrégé en design de l'ENS Cachan, et a réalisé une thèse en esthétique portant sur le design des programmes informatiques.

45. Anthony Masure, *Design et humanités numériques*, Éditions B42, novembre 2017.

C'est en 1895 que cette filature et usine de tissage est construite à Natzwiller par Frédéric Jacquel. Entre 1981 et 1983, les usines de tissage et de filature de Dinsheim-sur-Bruche et de Natzwiller sont successivement fermées et les établissements Frédéric Jacquel sont liquidés. Aujourd'hui, les bâtiments sont encore visibles, mais ne sont plus utilisés à Natzwiller. Des projets en design, étudiants notamment, tente de faire renaître la tradition de Natzwiller, pour en refaire un pôle d'activité touristique.

Les cahiers de médiologie

Les cahiers de médiologie sont une publication régulière, pensée comme une revue, mais aussi consistante qu'un livre et qui se veut consultable sur le long terme. Elle permet d'éclairer les rapports entre techniques et culture, à travers trois approches qui se lient : l'iconographie, des textes classiques qui éclairent le propos tenu, et le dossier thématique. Régis DEBRAY en est le créateur, étant le théoricien de la pensée médiologique, cette science de la transmission de cultures.

Cône d'expérience, Edgar DALE

Connu sous plusieurs noms —cône de l'apprentissage, triangle de l'apprentissage, cône de DALE—, le *Cone of Learnings* est un schéma pyramidal hiérarchisant les différentes formes d'apprentissage. Il cherche à tester avec cette théorie la part d'importance des médias audiovisuels dans l'apprentissage.

Préface	4
Avant-propos	8
Introduction	11
I/ Le textile alsacien, tradition et patrimoine.	13
A/ Le textile en Alsace, histoire, économie et technique	16
1 – économie et histoire textile	16
2 – culture textile et artisanat	18
B/ enjeux et moyens de transmission culturelle: institutions et tradition(s)	20
C/ Et le patrimoine alsacien dans tout ça ? De la tradition aux nouvelles technologies	27
II/ Du motif en veux-tu, en voilà.	29
A/ Pattern artistiques	32
B/ impressions et techniques détournées, quand le designer s'empare de la tradition.	36
C/ Et le projet <i>hackœur</i> alors ?	43
Conclusion	44
Bibliographie	47
Annexes	53

