

**LE MATELASSÉ,**  
DU PRODUIT TRADITIONNEL  
À UNE MATIÈRE À INVENTER

**LE MATELASSÉ,  
DU PRODUIT TRADITIONNEL  
À UNE MATIÈRE À INVENTER**

COMMENT LE SYSTÈME DE FABRICATION  
TRADITIONNEL PEUT-IL CONSTITUER UN  
MATÉRIAU POUR LA CRÉATION EN DESIGN ?

## REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'ESDMAA. Plus particulièrement Marie Heyd, pour son suivi très attentif, sa patience et son écoute tout au long de la construction de ce mémoire. Mais aussi pour ces nombreuses références qui m'ont permis d'enrichir le contenu.

Merci à Léonore Bonaccini d'avoir pris le temps d'amorcer avec moi ce début d'année.

Merci aux experts, monsieur Millet, et l'ensemble de son équipe qui ont accepté de m'éclairer sur leur profession et de s'être investis sur l'avancement de mon thème.

Merci à mes camarades de promotion pour l'entraide et l'écoute qu'ils ont su m'apporter.

Une pensée également à mes anciens camarades du grand Ouest qui m'ont permis de rester positive.

Merci également à mes proches de leur soutien.

## PRÉFACE

En tant que future designeuse, je m'intéresse tout particulièrement aux savoirs-faire locaux rattachés au territoire français. Mon désir d'intervenir au sein d'une entreprise détentrice d'un savoir-faire unique m'a ainsi poussé à obtenir un partenariat concret avec l'entreprise d'Ennery Confection (voir annexe 1). Cette structure, basée au Puy-en-Velay, est spécialisée dans la fabrication de matelassé depuis plus de 70 ans. Aujourd'hui reconnue par l'État comme entreprise du patrimoine vivant (label EPV), le savoir-faire de l'entreprise est répertorié dans la catégorie linge de maison et literie, réalisé par piquage main et ou mécanisé.

Je me suis toujours questionnée sur la relation que le designer pouvait entretenir avec des entreprises d'excellence comme celle-ci. Je m'interroge alors sur l'impact de cette labellisation, cela n'enferme-t-il pas trop les entreprises dans une typologie de production ? Quelle place le designer peut-il avoir dans ce cas-là ? Par ailleurs la question des traditions culturelles m'a paru être importante. Comment l'innovation peut-elle s'inscrire dans un domaine marqué par des traditions techniques et culturelles ?

En outre, après avoir investigué sur la signification et les fondements plus largement de la fabrication du matelassage, il m'a fallu intégrer avec plus d'attention ce qui différencie le savoir-faire de d'Ennery. Dans l'organisation même du travail, j'ai pu constater que la présence de la main rythme le processus de conception de la matière. Toutefois, que représente la matière, qu'invoque cette forme, pourquoi ces applications ? D'autre part, l'assemblage de ces trois couches de tissus par un réseau de fils ressemble à s'y méprendre à

la texture de notre peau. Cette technique d'assemblage constitue l'identité plastique même du produit, c'est la base de son existence, qu'importe la typologie de textile utilisée. Sa structure représente toujours cette tension qui crée du relief et du mouvement dessinés par des pleins boursoufflés et des crevasses. Cette surface plane réagit en fonction des piqures exercées sur les tissus comme l'épiderme réagit face aux attaques extérieures, c'est une surface sensible qui se structure lors de son montage. Un langage tactile s'établit alors par la naissance de gonflements, craquelures, destinés à protéger, informer l'homme. À partir de cette intuition, je tenterai dans ce mémoire de souligner la qualité de cette matière pour en faire émerger de nouvelles possibilités d'applications innovantes tout en respectant la tradition d'un savoir-faire unique.

## SOMMAIRE

**p.13**      **RÉSUMÉ**

**p.15-17**    **INTRODUCTION**

### **Partie I**

**p.19-27**    **Le matelassé un patrimoine culturel  
ancré dans des traditions :**

**p.19-24**    **1. Petite histoire du matelassé**

p.25-27    Des savoir-faire qui résultent  
d'un brassage complexe

**p.28-40**    **2. Les produits domestiques qui  
font appel au matelassé**

p.28-31    La literie

p.31-33    Le lit

p.33-34    Le matelas

p.34-37    Le quilting

p.37-40    La courtepointe de Marseille

**p.41-50**    **3. Le matelassé, un vêtement  
comme seconde peau**

p.41-45    Article de mode

p.45-47    Accessoire de mode

p.47-50    Articles dédiés au combat

### **Partie II**

**p.53-63**    **Design et ré-invention des savoir-faire**

**p.53-55**    **1. Participer à la fin de la détérioration**

**p.56-61**    **2. Apporter des solutions à des problé-  
matiques contemporaines**

**p.62-63**    **3. Le designer comme “innovateur”**

### **Partie III**

**p.65-83**    **Investir la sensorialité de la matière**

**p.65-70**    **1. Innover à d'Ennery confection**

**p.71-76**    **2. Le matelassé comme peau**

**p.77-83**    **3. Surface et temps**

**p.85-89**    **CONCLUSION**

p.91-100    Glossaire

p.102-103    Bibliographie

p.104-106    Webographie

p.108-119    Index iconographique

p.120-123    Annexe 1

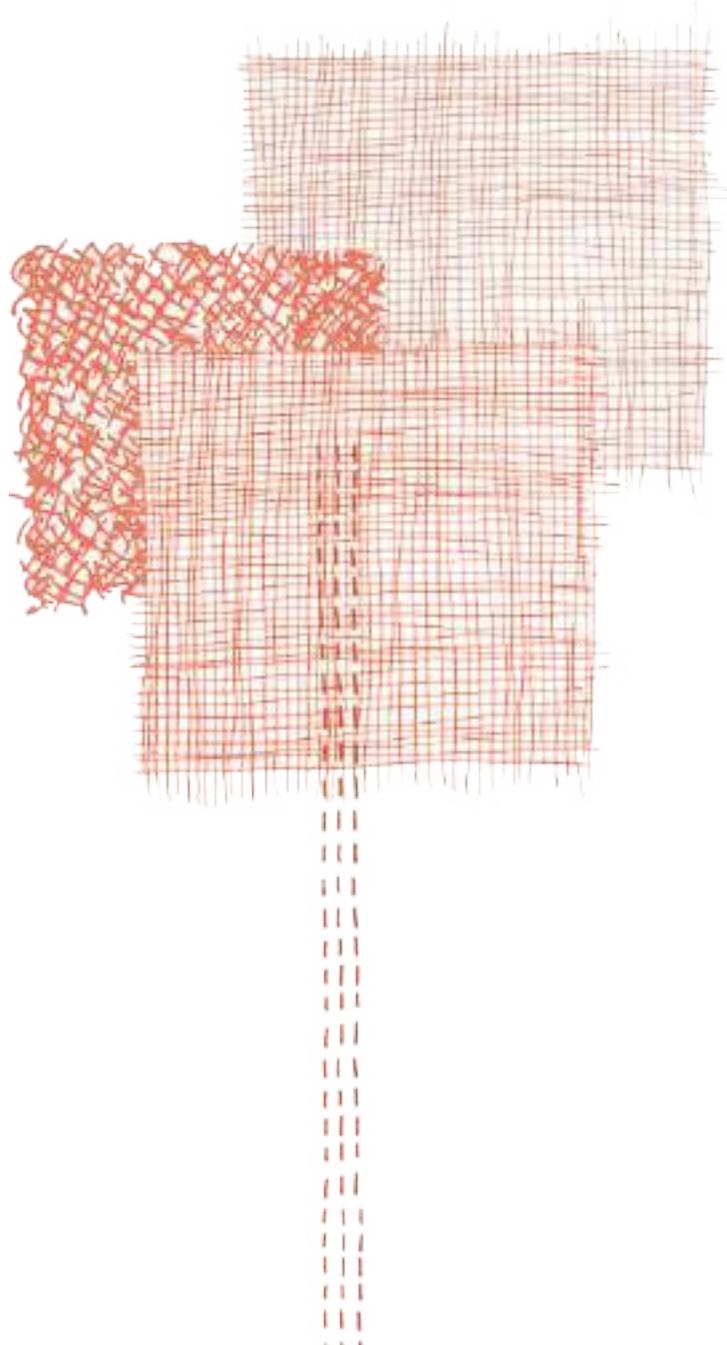
p.124-131    Annexe 2

## RÉSUMÉ

En tant que future designeuse, j'attache une importance particulière au savoir-faire du territoire français. Ce désir d'intervenir au sein d'une structure local m'a alors conduit à un partenariat avec une entreprise spécialisée dans le matelassage, d'Ennery Conception. Cette fabrique est notamment reconnue par l'état pour son savoir-faire d'excellence grâce au label epv (entreprise du patrimoine vivant).

L'écriture de ce mémoire interroge l'impact de cette labellisation, sur ce type d'entreprise. Quelle relation cela entraîne-t-il sur leur production ? Quelle place le designer peut-il avoir dans ce cas-là ? Par ailleurs, comment l'innovation peut-elle s'inscrire dans un domaine marqué par des traditions techniques et culturelles ?

En outre, après avoir questionné les façons de s'approprier les outils et techniques de fabrication, je déduis que cette labellisation sert de cadre, propice à la réappropriation des techniques en transitions dans une perspective d'innovation au sein d'une manufacture comme d'Ennery. J'évoque également l'intérêt de penser le matériau matelassé comme un projet en soi, en s'appuyant sur la structure de son assemblage. Le matelassé serait traité comme un matériau d'hyper choix qui permettra de créer un lien entre le concepteur et la fabrique. Décuplant ainsi le champ des possibles par le choix du matériau et des procédés de transformations pour faire naître une nouvelle peau. Une peau qui nécessitera de concevoir la génération de la forme comme un processus qui va au delà d'une simple transposition d'une image sur un objet.



## INTRODUCTION

Le “matelassé” est une technique importée d’orient. Il s’agit d’une mise en relief, rendue possible grâce à un assemblage de trois couches successives (rembourrage, tissus) reliées par un motif piqué à l’aide d’un fil et d’une aiguille. Le matelassé par sa complexité constitue un matériau de réflexion hors du commun. Comme quelque chose de précieux, le matelassé est une enveloppe sensible rendue lisible à travers le piquage de la matière, membrane qui sert de connexion entre l’intérieur et l’extérieur.

Aujourd’hui, le matelassé s’exerce au sein d’entreprises artisanales, de commerces, mais aussi parfois au sein de maisons de haute-couture, en relation avec la clientèle. Concurrence internationale oblige, dans la confection comme dans la création, le niveau de qualification requis est à la hausse. Le matelassé de par son savoir-faire complexe s’inscrit ainsi aujourd’hui dans les codes de l’industrie du luxe. Comme l’a montré l’anthropologue Arjun Appadurai, les biens de luxe se définissent « moins par contraste avec les biens de première nécessité que comme des biens dont l’usage principal est rhétorique et social – des biens qui sont tout simplement des signes incarnés<sup>1</sup>. » Cependant, la technique du matelassé est aussi largement démocratisée. Certains produits qui en dérivent sont accessibles au plus grand nombre.

Ainsi, du côté des entreprises, l’organisation de la production connaît désormais un tournant avec l’industrialisation du savoir-faire. L’apparition des machines telle que Sotexi (voir annexe 2), va permettre une avancée

---

1. Arjun, Appadurai, *The Social Life of Things*, édition Cambridge University Press, 1986.

technique qui va contribuer à l'enrichissement du traitement de la matière. Ce sont ces machines qui ont permis à d'Ennery d'acquérir le label officiel d'Entreprise du Patrimoine Vivant.

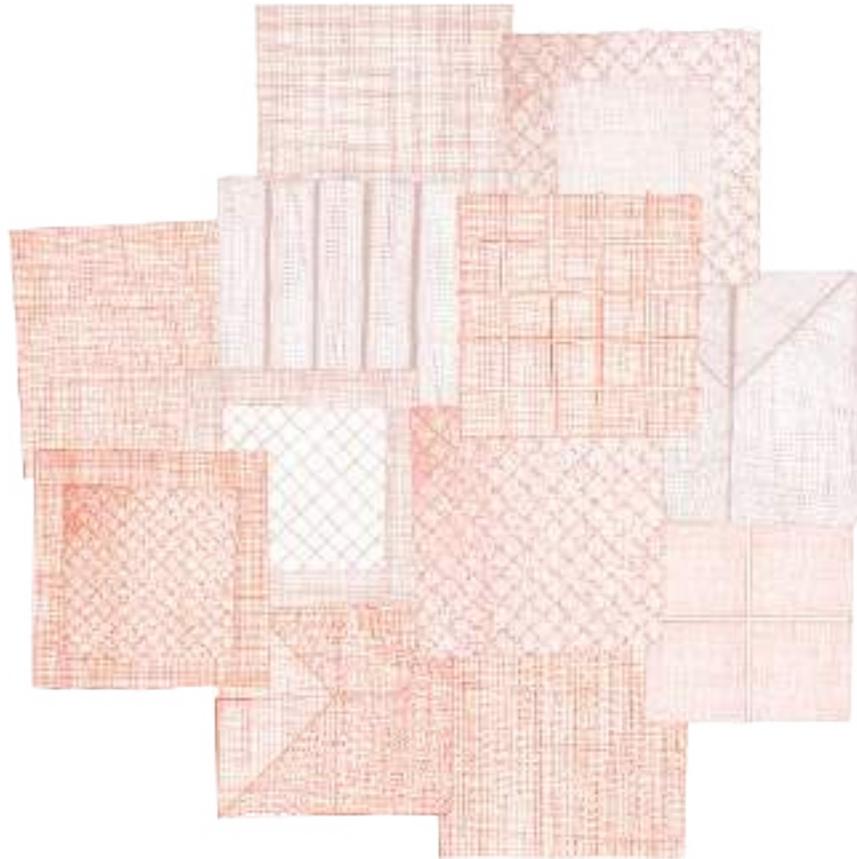
Aujourd'hui, seuls quelques manufactures spécialisées dans le matelassage existent en France. Le métier se fait de plus en plus rare et pour cette raison, il est vital de valoriser leur présence. C'est pourquoi ce mémoire souhaite revenir sur le rôle du designer et l'importance de la recherche et du développement dans le secteur de ces techniques de production afin d'appuyer leur compétitivité. Outre une histoire du matelassé, il s'agira de se questionner : de quelle(s) façon(s) s'approprier les outils et les techniques de fabrication du matelassé ? Qu'est ce qu'une véritable démarche innovante ?

Ces questions ne sont pas si évidentes à traiter. En effet, si on se réfère à ce que dit Manzini dans son ouvrage *Artefacts*, vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel, le monde où nous vivons n'a jamais été plus contradictoire. Les objets perdent leur matérialité, mais nous sommes envahis de déchets. L'information est partout, mais prolifère au point de ne produire que du bruit. Les techniques et les connaissances se multiplient, mais l'environnement artificiel qui en résulte ressemble à une seconde nature dont les lois nous paraissent mystérieuses. Ezio Manzini plaide pour une culture où les « artefacts », au sens premier de « faits avec art », exprimeraient la créativité et la sagesse de l'homme.

La première partie, portera sur les savoir-faire associés au matelassé. Ce retour dans le passé sera l'occasion d'interroger la fonction de cette matière au fil des siècles. Il s'agira également de questionner si le matelassé a toujours été encadré dans une même typologie d'applications et de qualités similaires.

La seconde partie sera consacrée à cerner les enjeux rencontrés par les entreprises du label EPV, entreprise du patrimoine vivant, et plus concrètement sur la question de l'équilibre entre faire valoir d'une tradition et l'innovation. Quel rôle le designer peut avoir au sein de celles-ci ?

Enfin, dans un dernier temps, une analyse sur la matière sera effectuée afin de caractériser comment cette peau matelassée peut dépasser le statut de simple surface appliquée sur un artefact pour devenir un véritable matériau de création. En outre, je questionnerai la part d'implication de la matière dans la création d'une forme et de sa fonction à partir d'objets contemporains existants.



## **PARTIE I : LE MATELASSÉ UN PATRIMOINE CULTUREL ANCRÉ DANS DES TRADITIONS**

Le matelassé est issu d'un processus d'élaboration culturelle complexe qui remonte loin dans le temps. C'est sur cette histoire que nous reviendrons ici, ce sera l'occasion au passage d'interroger quelques usages et objets emblématiques issus de l'art du matelassé.

### **1. Petite histoire du matelassé**

Le matelassé est une notion complexe à traiter car le mot peut renvoyer aussi bien à une matière, à une pratique qu'à un objet. Si on se fie à l'étymologie, le matelassé est un mot dérivé de l'arabe "matrah". Au XIVe siècle, "matrah" désigne des coussins ou un tapis. Le mot est un dérivé de la racine taraha « jeter », l'évolution sémantique s'expliquant par le fait que les coussins ou tapis étaient jetés là où l'on désirait s'asseoir. Le mot dans son acception moderne serait une altération de "materas" qui signifie "tapis sur lequel on se couche". Le mot sert ensuite à différentes expressions, dont certaine, comme "se matelasser", se couvrir d'un vêtement épais, renvoyant à l'idée d'une matière qui sert de protection.

Le matelassé est avant tout un assemblage de matières qui a pu être associé à de nombreuses techniques voisines comme le capitonnage, le patchwork, et bien d'autres. Ses différents moyens de mise en forme confèrent au matelassé une identité complexe. Une des premières techniques d'assemblage est le patchwork.

Cette technique consiste à recycler des rebuts de tissus. Toutes chutes, pièces de tissus constituent une matière riche pour construire les créations. On retrouve ainsi des quilts de patchworks de colons d'Amérique du Nord (fig.1), des courtèpointes brodées en provenance du Bangladesh (Kantha) et du Soudan.

Parmi ces étoffes qui peuvent être associées à de la broderie, on note la "broderie de Marseille"(fig.2) qui a grandement été exportée et reconnue pour sa qualité d'exécution. En 1686, 40 à 50 000 pièces piquées brodées, auraient été vendues dont des cotillons, toilettes, couvre-pieds, corps souples, chauffoirs, pièces de layette. D'autres symboliques occidentales plus familiales consistent à regrouper des morceaux de tissu ayant marqué un moment de l'histoire, passé avec un proche. En assemblant le tout sous-forme d'un quilt de patchwork matelassé (fig.3), ils transmettent à l'enfant quittant la maison, cet objet en signe de bon présage. Par ailleurs, le matelassé est une technique qui présente des contraintes spécifiques. Certains garnissages s'avèrent plus coûteux que d'autres. C'est le cas du coton qui reste une fibre rare en provenance d'Inde. C'est une technique qui convoque des matériaux d'exception (fig.4), comme par exemple, le crin de cheval, qui offre pour la bourre de matelas un toucher plus raide tout en étant signe de qualité sur le long terme.

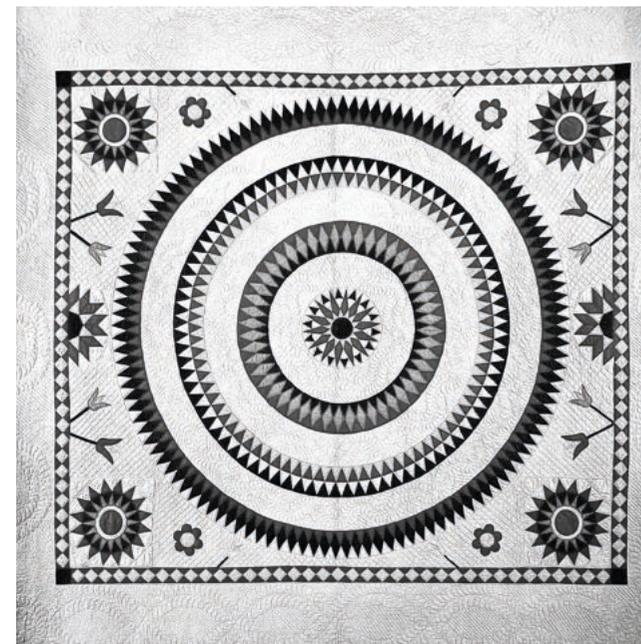


Fig. 1 : Quilt Sunflowers, Pennsylvanie, MAH, ,nv. AD 3640, don Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, patchwork, toile de coton blanche et toiles de coton imprimées, garnissage de ouate de coton en nappe , hauteur : 240 cm ; largeur : 205 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 2 : Jupon piqué, broderie de Marseille, Provence, seconde moitié du XIXe siècle, MISE. inv. 981.174.1, toile de coton, garnissage de ouate de coton cardé en nappe, galon en sergé de coton, hauteur : 79 cm ; taille : 97 cm (ajustable) ; circonférence à l'ourlet : 223 cm. © Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse, David Soyer.

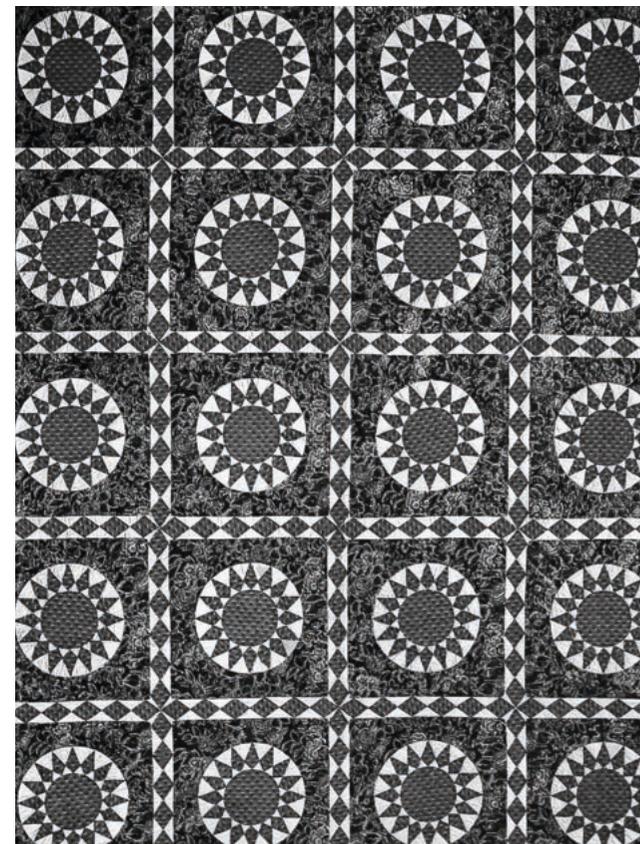


Fig. 3 : Détail de quilt Rising Sun Variation, Pennsylvanie, vers 1855, MAH, inv. AD 3629, don Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, patchwork et appliqué, toiles de coton unies et imprimées, garnissage de ouate de coton en nappe, hauteur : 261 cm ; largeur : 237 cm. © Musée d'Art et d'Histoire, Genève. Nathalie Sabato.

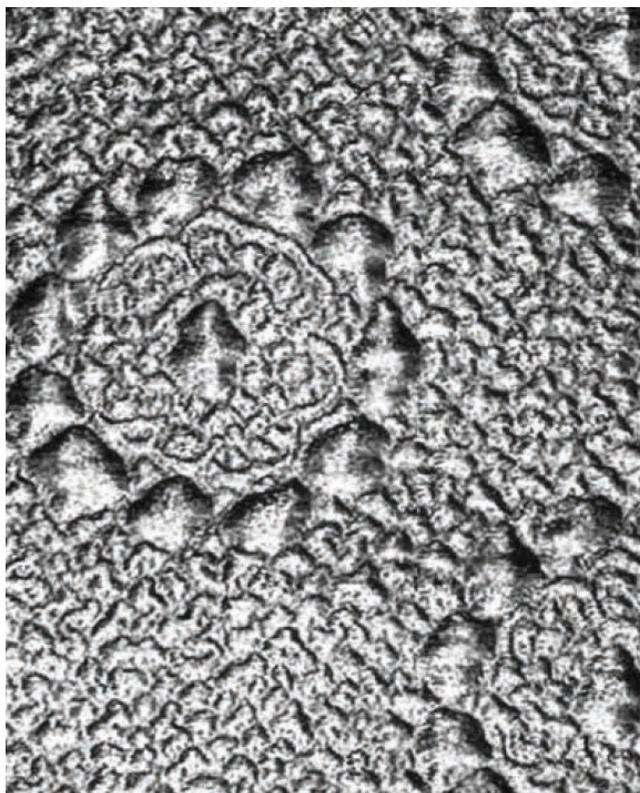


Fig. 4 : Maison Bianchini Féner, utilisation : création haute couture de la maison Lanvin, 1965, détail de matelassé de soie et métal Provenance, collection privée, Genève. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.

### Des savoir-faire qui résultent d'un brassage complexe

En tant que travail de création artistique, le matelassé est une activité qui s'est enrichie grâce à la curiosité de celles et ceux qui travaillent l'aiguille. Ainsi, les couturières, tapissières, brodeuses<sup>2</sup> qui se jouent avec style du relief et de la lumière créent par le motif piqué, ont contribué souvent à créer de l'interaction entre différents acteurs de la société (acheteurs, entrepreneurs, amateurs, etc). Les liens sociaux qui se sont créés autour de certaines techniques (c'est le cas du quilting anglo-saxon), ils ont également permis à certains moments de faire évoluer les savoirs.

C'est pourquoi le matelassé est une technique qui résulte d'un brassage culturel complexe. Les techniques peuvent-être spécifiques à une région, mais cela, ne définit pas pour autant leur origine. Prenons par exemple la "broderie de Marseille". Le savoir-faire de la "broderie de Marseille" nous a été transmis par les Italiens qui exercent la technique du trapunto. Marseille s'approprie ainsi cette connaissance en gardant cette même base du trapunto qui vient lui-même d'origine orientale. Le trapunto (fig.5) consiste à introduire un épais cordage entre deux toiles préalablement ornées d'un motif piqué.

Contrairement au matelassé traditionnel, ce qui le différencie, c'est justement cette manière de rembourrer après l'assemblage de deux étoffes.

<sup>2</sup> Le matelassé est une activité qui « historiquement » et surtout culturellement est pratiquée par les femmes même si ces dernières n'ont jamais eu une prédisposition particulière pour cet art.



Fig. 5 : Pétassoun, Provence, début du XIX<sup>e</sup> siècle, collection particulière, Mulhouse, technique du trapunto : toile de coton blanche, garnissage de mèches de coton cardé, fil de coton blanc, hauteur : 57 cm ; largeur : 58 cm. © Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse, David Soyer.

Les échanges et commandes faites à l'extérieur du pays de production, incitent les autres pays à s'approprier cette maîtrise. En Europe, aux USA, on retrouve des ouvrages raffinés qui font écho à ce type de broderie effectuée à Marseille. Peut-on encore parler de savoir-faire régional<sup>3</sup> ? Qu'il s'agisse d'Espagne, de la Suède, de la Hollande où l'on redéfinit le terme par "Zaans Stilwerk", en Allemagne où l'on parle de "Piquéstckerei", ou encore en Angleterre avec le "Cord Quilting", chacun y va de sa propre appropriation du mot.

Ainsi, le matelassé est un matériau qui recouvre différents types de fabrication qui varient dans le temps et dans l'espace. Celui-ci peut se combiner ou cohabiter avec de nouvelles cultures. Le matelassage européen est reconnaissable par ces détails de garnissage épais, d'une nappe ouatinée en coton, de piqués en lignes point avant d'un quadrillage de losanges simple ou double, d'ajout de bordure en lignes parallèles et d'un motif entrelacé. Le matelassage Indien se compose quant à lui d'un garnissage fin, de motifs géométriques parfois complexes. Une chose peut être affirmée, au Rajasthan la tradition du matelassage composée de garnissage léger, de lignes petits points avant rapprochés et parallèles typiques est encore utilisée aujourd'hui.

3. Coton et soie unis majoritairement avec des motifs floraux, une géométrie complexe, un rembourrage de ouate méché ou au cordon que l'on retrouve dans la broderie façon Marseille.

## 2. Les produits domestiques qui font appel au matelassé

### La literie

La literie (fig.6) est un des domaines d'application qui recense le plus d'objets matelassés. La typologie de produits qui lui est associée, a marqué l'ensemble d'une génération. Toutefois, la rareté des objets retrouvés en matelassé prouve que leur utilisation était bien quotidienne. C'est pour cette raison que les produits ont généralement été recyclés ou dégradés plus facilement.

Le pays qui a permis la transmission du savoir-faire provient d'Orient, où l'on répertorie un nombre important d'exemplaires de matelassage, associé à d'autres techniques comme la broderie (fig.7) dans des domaines liés aux costumes et l'ameublement.

En Inde, IBN Battûta nous rapporte le goût de la literie de ses hôtes à Delhi. L'invention de la housse de couette y est notamment soulignée pour ses qualités hygiéniques, une véritable révolution pour protéger les courtepointes matelassées. La technique ne devient ainsi plus un élément de décor mais bien un assemblage structurant qu'il faut préserver.

En Perse, Jean Cardin explicite l'agencement d'un nouveau type de mobilier qui déconstruit notre modèle habituel de la chambre et de la pièce de vie. Le textile prend alors une place importante dans ces intérieurs. Le mobilier est à même le sol, contre les murs. On n'hésite pas à accumuler les épaisseurs et à jouer avec les matelas de diverses tailles. Les éléments types tapis, coussins, matelas, draps, couvertures qui constituent encore aujourd'hui nos éléments de confort, y sont utilisés dans leur globalité.

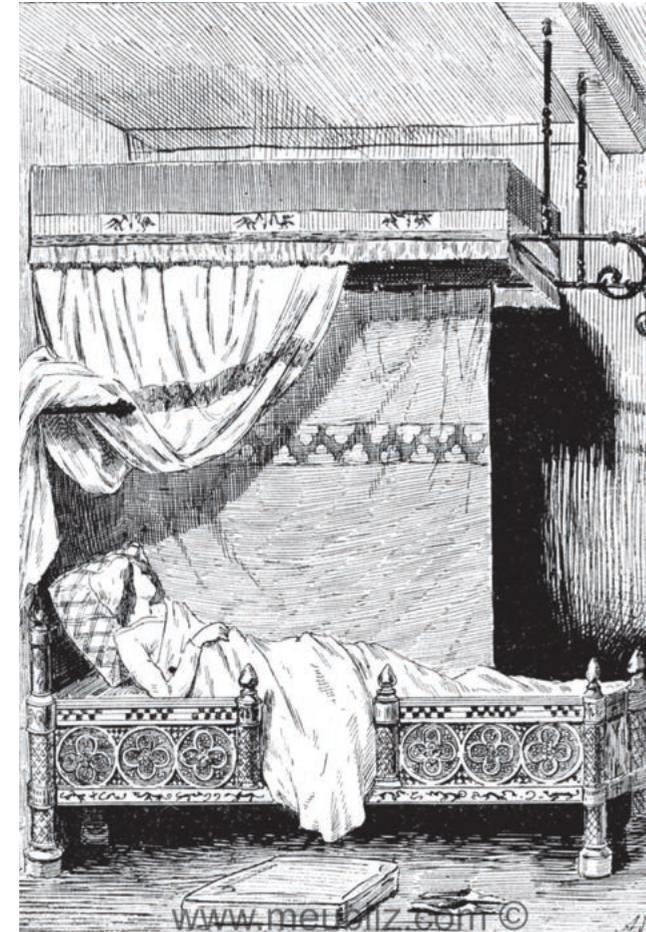


Fig. 6 : Lit à baldaquin de fer du Moyen Âge, du XII<sup>e</sup> siècle, gravure, date inconnue, auteur inconnu. © www.meubliz.com.

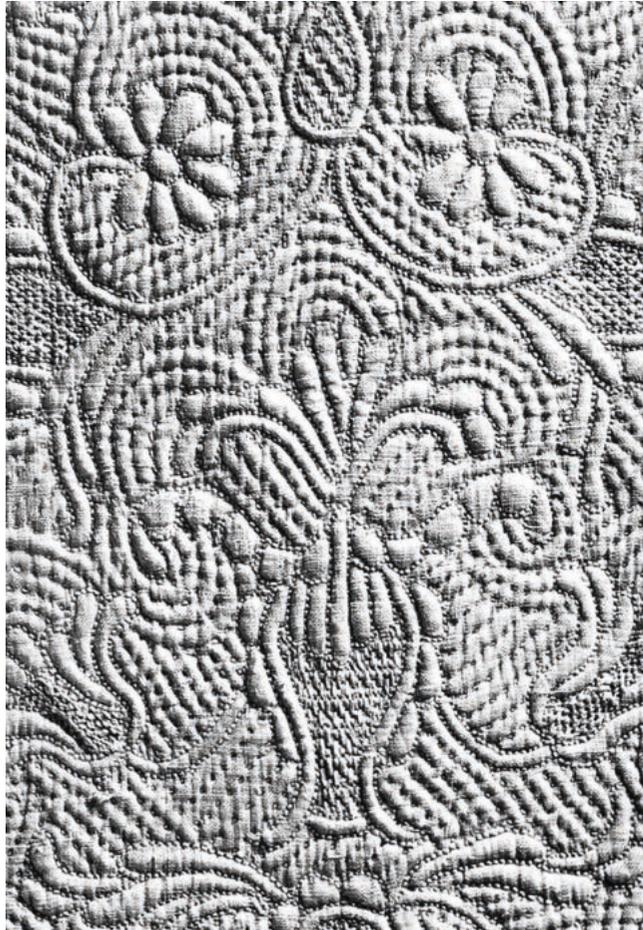


Fig. 7 : Détail de la broderie du corps à baleines, Allemagne, vers 1760, MAH. collection Ormond. inv. R , toile de lin fin et toiles de lin de réductions variables, piqué de coton, mèches de coton, fanons de baleine. hauteur : 50 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.

Sur l'île du Tonga (fig.8), la conception de courtepoinTE matelassée associée au patchwork cousue par les femmes elles-mêmes, permet d'honorer ceux qui sont partis, en décorant leurs tombes au cimetière. Le fil d'assemblage reprend ici sa place de décor ornemental comme marqueur de mémoire. On vient habiller en donnant vie à cet espace froid, afin de réconforter, améliorer le confort affectif de ceux qui restent.

### Le lit

Le lit, c'est l'endroit où la nature des matériaux composant l'objet, marque notre place au sein de la société. Un statut social bien défendu par Louis XIV qui va user jusqu'à outrance, quantité de textile<sup>4</sup>(fig.9).

D'un point de vue pragmatique, il s'agit d'une superposition de couches portées par une armature en bois, afin de pallier à l'humidité des sols. La matière protège des courants d'air, en enveloppant dans un premier cadre, le lit à baldaquin de rideaux afin de réduire l'espace autour et ainsi conserver la chaleur.

Enfin, matelas, édredons, courtepoinTEs sont rembourrés pour ficeler le tout. En outre, les classes sociales aisées adoptèrent rembourrage et piquage réguliers pour répondre à leurs besoins éthiques et physiques. La signification du matelassé comme une matière luxueuse s'inscrit ainsi dans les mœurs. Plus qu'une simple matière, elle trône au centre de la chambre comme un élément de prestige qui doit attirer l'attention.

Aujourd'hui, le lit est devenu un produit indispensable à l'humain dans l'habitat, il touche également un problème plus actuel à savoir "le mal du siècle", soit le

4. On répertorie près de 413 lits au sein de ces chambres. Ce lieu de repos était pour lui le moyen de donner ses ordonnances dans un confort absolu.



Fig. 8 : Cimetière de l'île de Tonga, tombes ornées de quilts en patchwork. © Le tour du monde illustré des techniques traditionnelles textiles.



Fig. 9 : Un des 413 lits de Louis XIV, lit à baldaquin, colonne de bois. © Wikimeubles.

mal de dos conduit par le sommeil. On renverra à “La princesse au petit-pois” d’H. C. Andersen. Dans ce conte, le lit a beau être une accumulation confortable de matelas, la princesse se voit confrontée à l’insomnie à cause d’une minuscule aspérité (un petit-pois) cachée sous l’un d’eux. Aussi, il s’agit ici de bien dormir, ou de ne pas bien dormir, ou très mal, sur une pile de vingt matelas et vingt édredons très doux et très souples mais sous lesquels on aura glissé un simple petit pois sec et donc très dur.

### Le matelas

Ce produit de confort fait partie des indispensables au bien-être de chacun. Il fut tout d’abord fabriqué par des matelassier-ières selon des techniques d’enveloppe et matériaux de garnissage spécifiques. Cet exemplaire manufacturé (fig.10), est constitué de matériaux structurants comme le crin ainsi que d’une enve-



Fig. 10 : Matelas, Suisse, Genève, première moitié du XIXe siècle, MAH, inv. AA 2005-290, réinscription, crin de cheval et crin de bœuf, toile de lin grossière, toile de lin à carreaux, longueur : 180 cm ; largeur : 78 cm ; hauteur : 20-22 cm. © Musée d’Art et d’Histoire. Genève. Nathalie Sabato.

loppe de lin. Les piqûres d'assemblages sont piquées grossièrement à intervalles réguliers. Sous le matelas, des piqûres maintiennent en compression la garniture. La surface visible du matelas reste lisse, régulière et bombée.

D'autres techniques plus délicates furent employées pour les personnes de haut rang comme ce lit de duchesse (fig.11). L'image du produit de luxe en literie se rattache à cet ensemble de couvre-lits, ciel de lit, tête de lit, lambrequins extérieurs, lambrequins intérieurs. Une sélection fine des tissus ornés, le tout d'une homogénéité de motif. En d'autres termes, le choix des étoffes marque le signe d'une grande qualité de réalisation appréciée des hautes sociétés.

### Le Quilt<sup>5</sup>

En Afrique Subsaharienne, le quilting<sup>6</sup> était associé aux vêtements, à la literie et parfois introduit sous leurs armures. Les chevaux profitaient eux aussi de ces carapaces protectrices pour se protéger du froid.

Dans le vocabulaire commercial, les termes tels que "Quilts"(fig.12) et "Kanthas", étaient employés pour les commandes exportées par les Indiens en direction du Portugal (fig.13) pour les redistribuer en Europe. Le type de tailles de produits était standardisé en deux

5. Du latin cuilcita, oreiller, matelas, le quilt désigne une courtépointe matelassée dont la technique est souvent associée à celle du patchwork et de l'appliqué. Mot anglais aujourd'hui utilisé en français.

6. Matelassage des anglo-saxons. Vient du verbe "to quilt" désignant l'action de matelasser.



Fig. 11 : Normandie, Bolbec, vers 1830 MISE, inv. 990.63.32 1, Garniture lit à la duchesse, toile de coton imprimée au rouleau de cuivre en rouge garance, toile de coton grossière, garnissage de ouate de coton en nappe, fil de coton blanc, galon de coton blanc. © Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse, David Soyer.

Couvre-lit : longueur : 192 cm ; hauteur : 79 cm ; largeur : 131 cm

Ciel de lit : longueur : 186 cm ; largeur : 128 cm

Tête de lit : longueur : 160 cm ; largeur : 139 cm

3 lambrequins extérieurs : hauteur : 51 cm ;

largeur : 132 cm, (h) 192 cm, (i) 193,5 cm

3 lambrequins intérieurs : hauteur : 40 cm ;

largeur : 119 cm, (f) 172 cm, (g) 173 cm

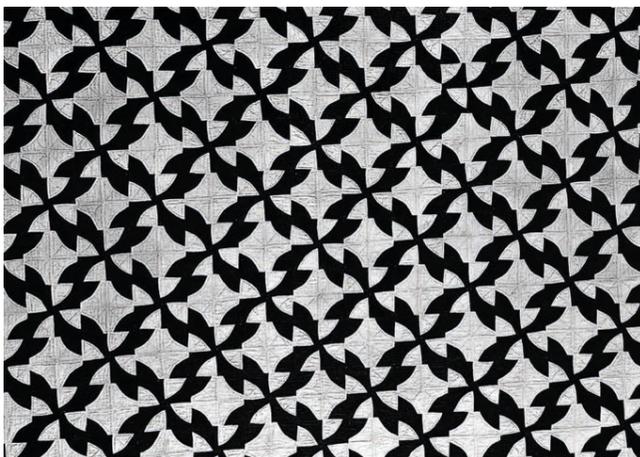


Fig. 12 : Quilt Drunkard's Path, MAH, inv. AD 3636, don Monique et Jean Paul Barbier-Mueller Patchwork, toile de coton blanche, toile de coton à effet changeant, chaîne rose et trame bleue, garnissage de ouate de coton en fine nappe, hauteur : 212 cm ; largeur : 183 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 13 : Détail de quilt indo-portugais du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, point arrière associée au point de chaînette. Allure de borderie, MAH, inv T sn 28. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.

mesures, soit 320/274 cm ou 205/160 cm.

La forme archétypale des produits exportés se présentait par des panneaux brodés (fig.14), des toiles de coton ou jute, garnis de nappes de ouate, de coton. Les techniques de piqûres variées du point arrière au point chaînette et nœud. Les fils choisis étaient en majorité des fils de soie jaune sauvage (ou teints en rouge). Les motifs piqués pour les Européens par les Indiens narraient la vie quotidienne, ou voyage de navigation. On retrouve ainsi l'art de la courtepointe de Marseille associé à ce type de pratique.

### La courtepointe de Marseille<sup>7</sup>

La “courtepointe de Marseille<sup>8</sup>” est une sorte de toile matelassée ou couverture de mariage (fig.15) piquée de fil de soie, de monogramme, motifs aux symboliques du bonheur pour un jeune couple. (oiseaux, fleurs, fruits, cornes d'abondance). D'autres productions plus narratives, dessinent à l'aiguille l'histoire de Tristan et Iseult (fig.16), sur ce trapunto (1395) en toile de lin rembourré en ouate de coton. Inséré par l'arrière après les piqûres, des scènes intégrées au travail de reliefs entre points d'aiguille. C'est en Sicile que se trouve l'atelier qui produit une telle qualité. Cette courtepointe témoigne d'un art abouti que les brodeuses italiennes viennent exercer à Marseille (XIV<sup>e</sup> siècle). L'échange de cet art de piquer favorise l'interaction entre pratiquants

7. À la différence du couvre-lit ou couvre-pied, similaires de forme et de fonction, la courtepointe est à l'origine matelassée. Rapidement, ce mot devient le synonyme de dessus-de-lit, les mentions relevées laissant le doute quant à la technique d'exécution de ces ouvrages parant le lit qui seront dissimulés au XVIII<sup>e</sup> siècle sous une « housse. »

8. L'objet emblématique de la technique broderie de Marseille.



Fig. 14 : Détail nappe d'autel, entre le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle. MHTL, inv. 22 734-2, broderie. Formation de côte (relief) par piquage sans rembourrage. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 15 : Courtepointe de mariage, Marseille, début du XVIII<sup>e</sup> siècle, MAH. inv. T 855, don madame Lachenal, 1925, fine toile de lin, toile de lin grossière, garnissage de coton cardé en nappe, hauteur : 230 cm ; largeur : 225 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.

en créant un lien basé sur la connaissance de la mise en forme du matériau.

Outre l'aspect fonctionnel et symbolique invoqué pour le bien-être domestique, le matelassage s'impose aussi au fil du temps comme une enveloppe corporelle modifiée qui amplifie les qualités protectrices de l'homme. C'est pour ça sans doute que tout un univers du confort se développe au sein de ces produits en contact avec notre corps.

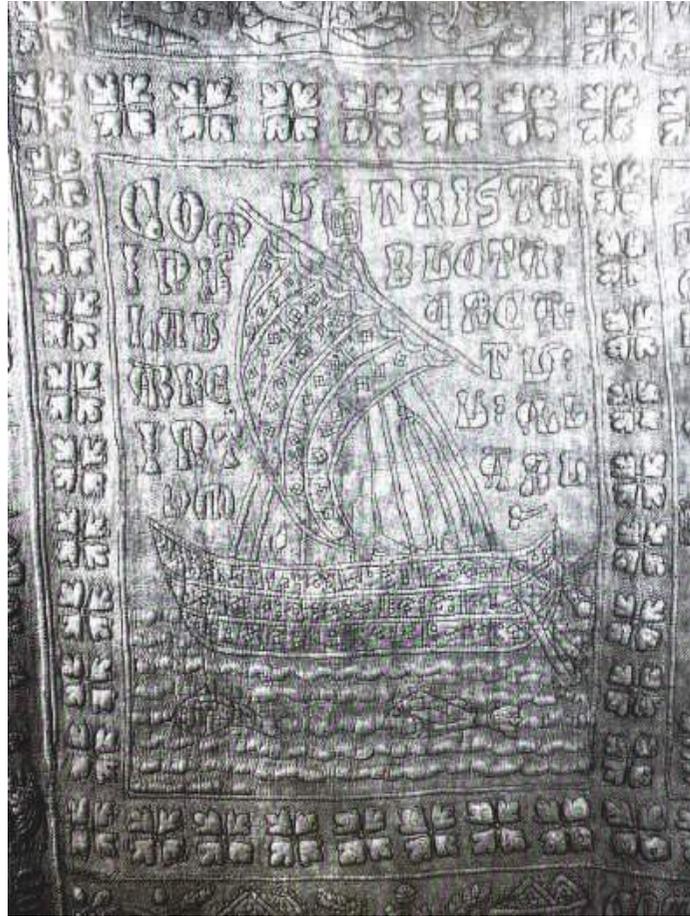


Fig. 16 : Courtepointe trapunto, histoire de Tristan, vers 1395, détail toile lin, rembourrage coton, Londres Victoria & Albert Museum. © V&A. Picture Library, London.

### 3. Le matelassé, un vêtement comme seconde peau

Outre l'aspect fonctionnel et symbolique invoqué pour le bien-être domestique, le matelassage s'impose aussi au fil du temps comme une enveloppe corporelle modifiée qui amplifie les qualités protectrices de l'homme. C'est pour ça sans doute que tout un univers du confort se développe au sein de ces produits en contact avec notre corps.

#### Article de mode

Le tout premier vêtement matelassé proviendrait d'une figure en ivoire sculptée d'un pharaon (première dynastie égyptienne, vers 3400 av. JC).

Aujourd'hui, s'il y a bien un article textile emblématique lors de la période de grand froid ou de sport d'hiver qui ne reste pas inconnu, c'est bien la doudoune. Ces origines sont encore discutées entre la France et les Etats-Unis. Le duvet de lit de Klaus Obermeyer (américain) aurait été découpé afin d'être transformé en un manteau. Pour d'autres, l'alpiniste Lionel Terray aurait grâce à l'utilisation du duvet d'oie inventé cette pièce emblématique. De nombreux stylistes réputés se sont amusés de ces codes gonflés empruntés en sportswear. Issey Miyake (fig.17), fort de ses origines asiatiques, réinterprète à partir d'un élément du vestimentaire masculin, traditionnel japonais, une doudoune qui protège du froid grâce à son ampleur. La légèreté du garnissage utilisé lui apporte un confort inégalé.

Jean-Rémy Daumas (fig.18) jouera aussi de ce mélange de cultures, croisé entre le sportswear, la délicatesse des matériaux associés à la lingerie et le style rock de ces deux vestes rose et bleue.

Le corsage de Claude Montana (fig.19), inscrit le matelassé comme un élément architectural qui redessine la silhouette



Fig. 17 : Issey Miyake, Manteau, Japon, vers 2000, MAH, dépôt, collection privée, Taffetas de polyamide, garnissage de polyamide en fibre, hauteur : 104 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 18 : Jean-Rémy Daumas, vers 1985, MAH, dépôt, collection Danielle Luquet de Saint Germain, inv. VT 3581, Drap de laine noir, sergé de polyamide noir, garnissage de polyester en nappe, hauteur : 140 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 19 : Claude Montana, collection « Saint Moritz », automne-hiver, 1986-1987, MAH, dépôt, collection Danielle Luquet de Saint Germain, inv. VT 4663, satin de soie blanc, natté à chaîne élastique, garnissage de polyester en nappe. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.

féminine de sorte à se protéger des conditions extérieures en mêlant la cagoule et “crop-top” couture. Code qui d'ailleurs fut utilisé pour redéfinir la morphologie des corps les tendances, modes de l'époque. La matière se libère alors d'une trame conventionnelle, en déstructurant son enveloppe. Les artistes s'appliquent à faire vivre la matière en jouant sur la construction de volumes jusqu'alors encadrés par le carré de courtepoinette.

### Accessoires de mode

Cette liberté se retrouve notamment avec la conception des chapeaux (fig.20), qui subissent des changements dus aux tendances et modes étourdissantes de l'époque. Les coiffeurs donnent l'impulsion avec ces nouvelles coupes laquées, qui demandent une souplesse dans l'utilisation d'accessoires de tête. Les foulards devançant ainsi les modélistes qui trouvent matière à répliquer. L'utilisation du matelassé intervient ici comme un parfait entre deux avec un chapeau construit dans un mouvement fluide, qui offre cette souplesse d'usage et garde toutefois une structure qui donne une esthétique, une identité propre à cette technique de mise en forme.

D'autres accessoires comme le sac de Chanel (fig.21), font partie des objets emblématiques qui ont marqué toute une génération grâce au dépassement des codes sociétaux. L'utilisation du matelassage participe à l'émancipation de la femme. Elle peut être libre dans ces mouvements, tout en ayant du style associé à un confort, ce qui n'était pas le cas dans le passé. C'est également le moyen pour cette matière d'exception d'être reconnue comme matériau de luxe et de sophistication.

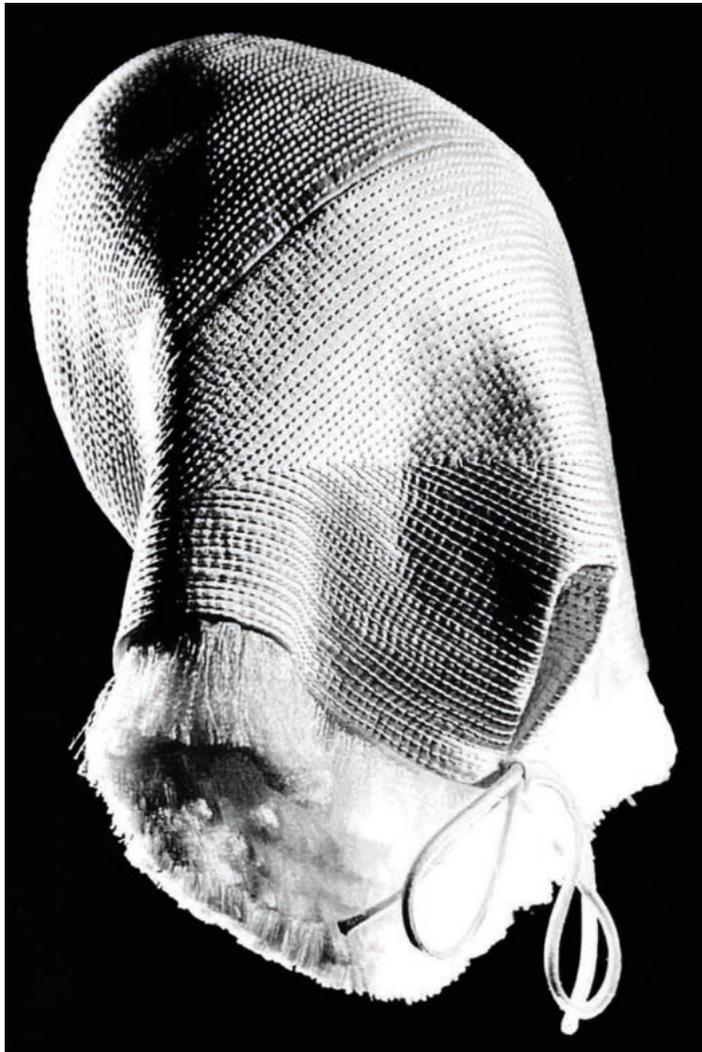


Fig. 20 : Chapeau, Genève, vers 1960, MAH, inv. AD 7364, don Lawrence A. Mahony, 1989, Feutre blanc, satin de soie artificielle beige, tulle brun clair, Griffé « Reyne à Genève », hauteur de la pointe au devant : 39 cm. © Musée du Chapeau, Chazelles-sur-Lyon, Gilles Rose.



Fig. 21 : CHANEL, sac n°2.55, 1955, veau vieilli matelassé et métal doré, 20 × 31.5 × 10 cm. © CHANEL.

Le matelassé évolue donc d'un simple aplat de matière vers une réelle structuration de l'objet. La matière dessine, décide de la forme du produit et non l'inverse, c'est un réel bouleversement dans son utilisation et sa conception.

#### Articles dédiés au combat

À partir de l'antiquité, le matelassé se révèle être un véritable produit de protection pour les vêtements de combat. La toute première armure en métal se cintre à l'abdomen, il y a donc nécessité à concevoir à partir de tissus et bourre une ceinture matelassée à mettre en renfort sous cette première en métal. Le matelassé joue ici le rôle d'une simple étoffe. Cette couche supplémentaire agit comme une carapace. Une seconde peau plus imperméable aux agressions extérieures. Dans l'ancienne Égypte, on note également (v. 3 000 av. JC) l'utilisation de bandelettes matelassées enroulées des aisselles aux genoux le tout maintenu par des bretelles. En Syrie (v. 1 400 av. JC) le costume national des soldats est renforcé par des écailles en bronze



Fig. 22 : Détail du pourpoint de Charles de Blois après sa restauration en 1987, MTL, inv. 30 307. © Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon.

cousues dans une doublure de tissu ou lacées pour former des rangées flexibles de lamelles.

Quant au Moyen- Âge (XIV<sup>e</sup> siècle), de nombreux sous-vêtements matelassés (fig.22) sont fabriqués pour les chevaliers afin d'aider à soutenir ces lourdes cottes de mailles, mais surtout pour augmenter les qualités protectrices de cette armure. En effet, cette surface déviante facilite d'autant plus le rebond de projectiles. La densité augmente ainsi la qualité protectrice de l'armure.

Les armures non Européennes du Mexique, les Aztèques et peuples amérindiens portaient des vestes matelassées, pour cause, la structure était efficace contre les flèches à pointe de silex.

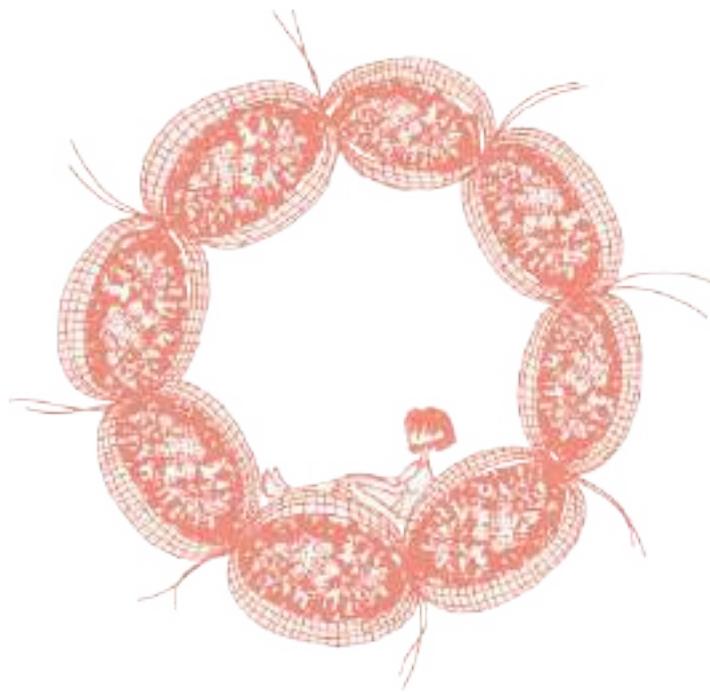
Pour sûr les Espagnols s'en emparent pour en faire de même. On retrouve ce même type de produit chez les Incas du Pérou.

En Russie, on optera pour la veste, pantalon matelassé afin de se protéger de l'environnement glacial du pays. Les soldats adoptèrent ainsi cet uniforme nommé "va Nik" (fig.23), de son étymologie "veste matelassée", qui a aussi un double sens plus péjoratif tourné vers une personne qui aime aveuglément sa patrie jusqu'à l'extrême.

D'autres pays comme le Japon utilisent, l'agencement des cellules matelassées comme barrière protectrice contre le feu. En effet, des casques de pompiers (voir page 70) sont pensés à partir de la matière pour absorber et garder un maximum l'humidité une fois aspergés. Le matelassé intervient alors comme une manière de réguler la température des sapeurs-pompiers. Le rôle du rembourrage est capital, de même pour les étoffes emprisonnant l'âme.



Fig. 23 : Va nik, vêtement russe. © wikipedia.



## **PARTIE II : Design et ré-invention des savoir-faire**

Afin de résister à la délocalisation, certaines entreprises françaises choisissent de renouer avec la fabrication en France et font appel de plus en plus à des designers pour se réinventer. La production française doit pour assurer sa tangibilité générer de l'émotion, de l'inattendu, de l'engagement et de la relation à chaque point de contact avec les publics pour satisfaire les nouveaux besoins. Il doit également contribuer à une consommation plus durable.

### **1. Participer à la fin de la détérioration**

Le design prend une place de plus en plus importante dans le champ du savoir faire. En effet, comme le dit France Hureau<sup>9</sup> : « Le savoir-faire a beau être le meilleur du monde, le travail avec des designers est indispensable pour le valoriser. »

Cette question est d'autant plus importante que la production se reconfigure en permanence, en lien avec le progrès industriel.

À d'Ennery, il est important de constater que la tradition d'une part des savoir-faire passe par l'évolution des machines ou au contraire son maintien au sein de la production de produits d'excellence. Le matelassage a quant à lui connu de nombreuses innovations techniques et organisationnelles dans le travail grâce au développement de ces machines mécanisées, supervisées par la main de l'homme. Comme Caroline Krug<sup>10</sup> le précise, c'est grâce aux innovations passées

9. Fondatrice de Zelip, start-up qui met en relation des artisans et décorateurs pour le sur mesure.

10. Représentante de la tannerie Pechdo en Lozère.

que les traditions que l'on connaît aujourd'hui existent encore et sont questionnées. Les innovations d'aujourd'hui ne doivent pas perdre de vue cette antériorité. Elle est une source de création permanente des futures innovations. Faire perdurer et développer ces nouvelles traditions de demain doit passer par leur appropriation. En outre, il est nécessaire de rester dans la compréhension afin de repousser les limites techniques de cette base d'outils. Le matelassage est en ce point très intéressant à travailler puisque sa matière, née de la main créative de l'homme, est appuyée par l'éventail technique des machines. Le matelassé ne pourrait pas exister comme matière naturelle contrairement au matériau comme la pierre, l'eau, ... C'est justement cette recherche de mise en volume, par le simple fait d'assembler ces trois couches de tissu, qui donne à amplifier des qualités esthétiques, physiques, techniques, sensorielles, que l'on doit s'efforcer de remettre en question. C'est cette base qui aujourd'hui doit être utilisée. Comment cette matière peut-elle innover en attirant le questionnement des clients tout en respectant les racines d'une manufacture. Être conscient des compromis à faire, les évaluer pour viser avec justesse et respect de l'environnement de création.

L'entreprise Dymant, supervisée par David Klingbeil insiste lors de la conférence organisée par le BPI France, sur les attentes de ces nouvelles générations de clients. La génération y, est née avec la communication rapide, notamment grâce aux médias technologiques comme les réseaux sociaux. Cette facilité à tout avoir, instantanément, fait grandir leur curiosité et leur besoin de se cultiver sur des domaines qui sont restés jusqu'alors inaccessibles. Ils connaissent chaque partie d'une production de produits de luxe et presque même le temps dédié à chaque étape. Dymant ques-

tionne constamment cette temporalité au sein de ces services.

L'innovation doit prendre en compte ces nouvelles générations et potentielles envies futures. À savoir, comment penser à l'ensemble du service, quelle expérience le client doit-il avoir face à ce rythme qui diminue le temps d'attente de réception des produits. Comment attiser leur intérêt pour les fidéliser ? Le rôle du designer est de ce fait des plus importants puisqu'il vient servir de médiateur, d'investigateur entre les clients et l'entreprise. Son intervention a pour but de répondre à un problème futur ou présent et d'en évaluer la potentialité tant d'un point de vue esthétique, que d'un point de vue technique et organisationnel. En effet, aujourd'hui l'excellence est reconnue pour son service avant tout d'accompagnement d'écoute et de création de produits. Pour les grandes maisons, comme la haute couture ce mouvement est déjà en train de s'approprier ce renouvellement de service.

On peut aussi critiquer ce mode de fonctionnement puisque la qualité est l'exception que l'on cherche au départ dans une maison de luxe vient à se comparer à des industriels qui tournent avec un rendements incessant, une logique de consommation dans l'instant. Un paradoxe naît ainsi avec l'identité des manufactures haut de gamme. Qu'est ce que la qualité et comment la faire évoluer sans la dénaturer ? Comment créer avec cette matière et quelle relation souhaite-t-on lui accorder face au consommateur ?

## 2. Apporter des solutions à des problématiques contemporaines

Si on assistait dans le passé, à une mise en avant de la consommation de masse au délaissement d'une production plus artisanale<sup>11</sup>, aujourd'hui de plus en plus de partenariats naissent entre de petites structures qui mettent en lumière des traditions de fabrication françaises et des créatifs : en témoigne l'action de l'artiste Jérémy Gobé au Puy-en-Velay (fig.24).

Le travail de Jérémy Gobé traduit une vision d'un art « dans la vie ». Il va à la rencontre des ouvriers sans ouvrages et des matières sans ouvriers, des objets sans usages et des ouvrages non façonnés. Au fil de ses rencontres, Jérémy Gobé redonne vie à la mémoire d'objets, de gens et de métiers délaissés. Avec des chutes de tissus offertes par des ouvriers licenciés d'une usine textile des Vosges qui fermait, Jérémy Gobé « répare » des meubles cassés et les réinvente. En 2017, il crée un projet au Puy-en-Velay, entre art, science et industrie.

Au Puy-en-Velay, la dentelle est l'un des savoir-faire artisanaux le plus reconnu et le plus en danger. Grâce à cette connaissance technique de la matière, l'entreprise a su construire un panel de motifs et textures propres au territoire. La rencontre avec l'artiste Jérémy Gobé a permis de redynamiser leur activité. En effet, en comparant le dessin obtenu par le point traditionnel utilisé dans la (point d'esprit) fabrication depuis 400 ans, avec la structure organique naturelle des coraux, monsieur Gobé décide alors de transférer ce motif au sein de barrières de corail afin de redynamiser la croissance de ces récifs en perdition. De ce fait, en utilisant

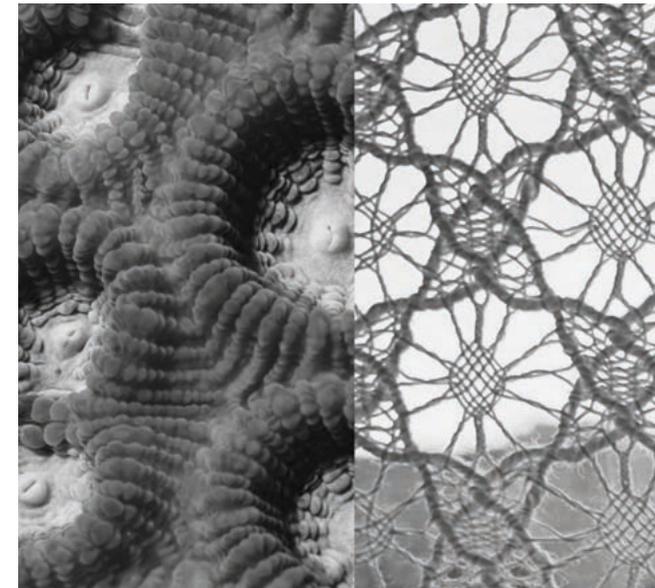


Fig. 24 : © Jérémy Gobé, (1986-), corail artefact, 2017, dentelle point d'esprit, greffe sur coraux, Festival International des Textiles Extraordinaires, l'organisateur HS\_Projets appel à projet, résidence soutenue par la DRAC Auvergne Rhône-Alpes. Ci-contre une photo du corail ainsi que le point de dentelle en question.

11. Le design est une profession issue de la révolution industrielle, du capitalisme.

un échantillon de tissu fabriqué au point d'esprit par les dentellières et en y appliquant une souche de cet animal marin (fig.25), le corail pourrait s'appuyer sur ce filet pour suivre le fil et croître plus aisément.

Un autre cas qui me paraît intéressant à évoquer dans le cadre de cette étude, concerne la collaboration entre la société SCF et le designer François Azambourg. Si auparavant on était dans le secteur de l'innovation sociale, ici il s'agit de création de mobilier.

La société SCF<sup>12</sup> est une manufacture spécialisée notamment dans la production de tressage lent et rapide. En effet, la structure possède un ensemble de machines ancestrales en bois, mais aussi de machines plus modernes. Cette possession de matériel technique et traditionnel permet à l'entreprise d'être reconnue comme fabricant d'excellence. La collaboration du SCF avec le designer François Azambourg, a permis de développer des produits dont le Tabcord (fig.26), qui a été présenté à Maison et Objets en 2012.

Sorti du contexte de production habituellement réservé au vêtement, le designer fait le choix d'orienter l'activité du SCF, sur le mobilier d'intérieur afin de repousser les limites du matériau et de sa production. En effet, la mise en forme de l'objet dépend du traitement effectué sur la corde. Ce projet "Bobine"(fig.27) utilise la souplesse de la corde de sorte à pouvoir être enroulée sur une matrice pour la maintenir. Dans un second temps, la corde subit un procédé de chauffage qui vient la rigidifier. Le gabarit une fois la corde refroidie est soustrait de l'objet laissant ainsi dévoiler la silhouette filaire se dessiner. La recherche et le développement de cette technique de réalisation ont été brevetés sous le nom de "Plug It".

12. Société choletaise de fabrication.

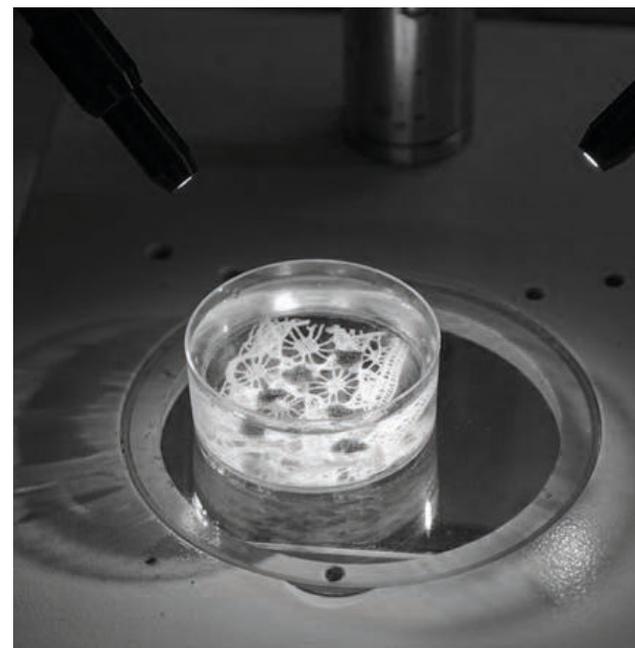


Fig. 25 : © Jérémy Gobé, (1986-), corail artefact, 2017, dentelle point d'esprit, greffe sur coraux, Festival International des Textiles Extraordinaires, l'organisateur HS\_Projets appel à projet, résidence soutenue par la DRAC Auvergne Rhône-Alpes. Ci-contre la greffe établie du corail sur la dentelle.

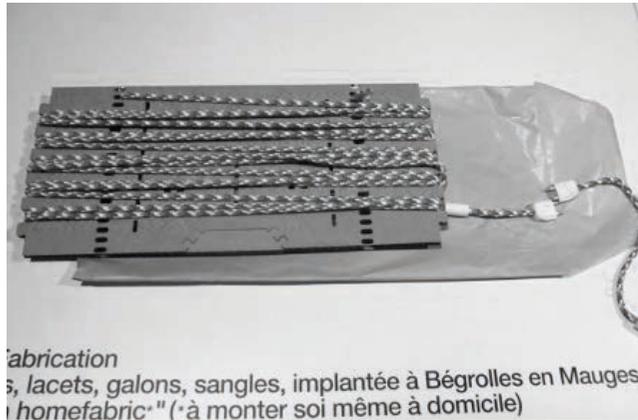


Fig. 26 : © François Azambourg, (1963), Tabcord, collection Bobine, 2012, collaboration avec le SCF (société choletaise de fabrication), procédé de chauffage "Plug It", corde souple,- dans le cadre du Réseau pour l'Innovation Immatérielle dans l'Industrie R3iLab.

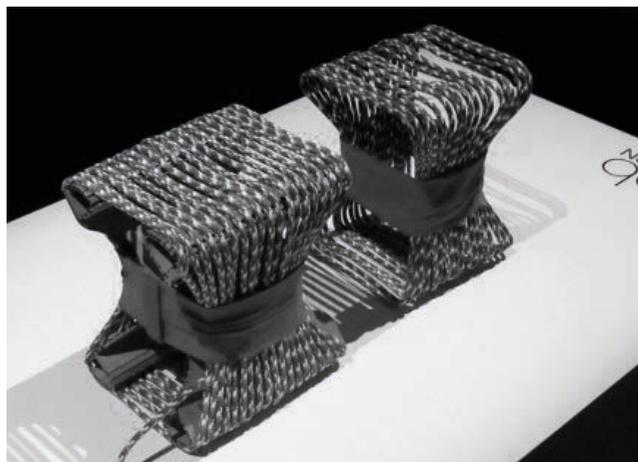


Fig. 27 : © François Azambourg, (1963), Tabcord, collection Bobine, 2012, collaboration avec le SCF (société choletaise de fabrication), procédé de chauffage "Plug It", corde souple,- dans le cadre du Réseau pour l'Innovation Immatérielle dans l'Industrie R3iLab.

Non seulement cet objet vient intriguer le client et créer un intérêt certain pour l'entreprise, mais il vient aussi montrer l'évolution d'un métier. Le produit parle pour la manufacture et communique concrètement. Se démarquer aujourd'hui face à la concurrence existante passe par la création d'envie à partir de produit comme celui-ci. Le designer dans ce cas précis repousse les limites techniques des machines ce qui influe sur la capacité du matériau même.

### 3. Le designer comme “innovateur”

Ces différents exemples montrent comment l'artiste ou le designer peut jouer un rôle innovant dans le secteur des entreprises de fabrication française. Lorraine Bergeret, au cours de sa thèse, a montré comment le design peut contribuer à l'innovation dans le domaine des matériaux. Elle revient notamment sur la façon dont de nombreux auteurs « de différentes disciplines scientifiques, dont celle du génie industriel, s'entendent pour donner à l'innovation une définition plus large que celle donnée jusqu'alors par l'ingénierie, à orientation technologique : En revenant finalement simplement à l'étymologie du terme innovation, celle-ci se définit, de manière générale, comme toute nouveauté ou plutôt tout processus produisant une nouveauté, un changement<sup>13</sup>. »

Bergeret constate également dans sa thèse la vision élargie et sociétale de l'innovation qui se met en place. Elle montre comment l'innovation évolue aujourd'hui vers de nouveaux objectifs, revendications et intérêts sociétaux. Elle revient sur le rôle de la “27<sup>e</sup> région”, « un organisme public créé pour mettre en place des démarches d'innovation au sein des services publics avec et pour la population française » et qui s'appuie sur la mise en place de “résidences<sup>14</sup>”.

C'est peut-être aussi dans cette optique qu'il faut envisager les dispositifs de recherche et le développement qui s'accroissent dans le secteur des industries du savoir-faire. Ces dispositifs constituent des opportunités et permettent au designer de mettre en avant son rôle

13. Bergeret Lorraine, *Innovation et design : contribution de la conception à l'expansion de l'identité des matériaux*, 2012, Paris Tech, École Nationale Supérieure d'Arts et Métiers, p.6.

14. Bergeret, p.6.

d'innovateur.

En effet, comme l'explique L. Bergeret : Le designer, grâce à ses compétences créatives constitue l'un des acteurs majeurs de la conception capable de produire des idées nouvelles. « Le designer est bien là un innovateur<sup>15</sup>. » Selon elle, le designer est « un créateur concepteur capable d'être à la fois l'inventeur et le promoteur de nouveauté, en charge du développement industriel de l'invention pour et dans l'entreprise<sup>16</sup>. » Elle cite Armand Hatchuel, quand il définit « le raisonnement créatif comme une aptitude dans le processus de conception à générer du ‘nouveau’<sup>17</sup>. » Selon Hatchuel<sup>18</sup>, le designer est l'acteur principal qui, lors de la conception est à même de produire des idées novatrices.

15. Bergeret, p. 9.

16. Bergeret, p. 9.

17. Hatchuel Armand, « *Quelle analytique de la conception ? Parure et pointe en design* », dans *Le design, essais sur des théories et des pratiques*. Brigitte Flamand (dir.), Paris, Editions du Regard, 2006, p. 147-160.

18. Bergeret, p. 9.

## Partie III : Investir la sensorialité de la matière

Le design se définit comme « une intervention créatrice appliquée à la conception d'un objet quelconque dans le cadre de contraintes sévères<sup>19</sup>.» Cette idée prend tout son sens dans le domaine dans lequel se déploie mon projet. Dans cette partie, il s'agira d'interroger les possibilités de l'innovation par les matériaux à d'Ennery.

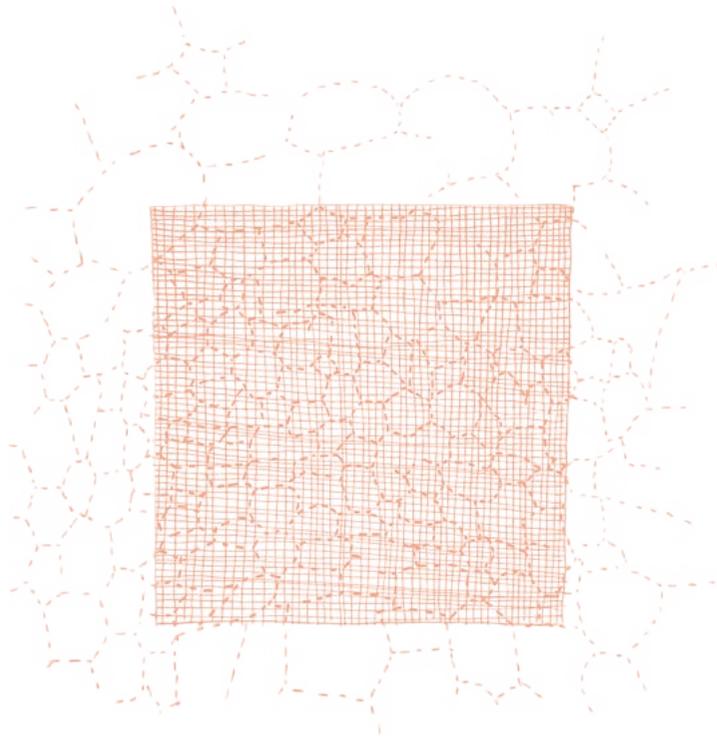
### 1. Innover à d'Ennery Confection

Ce qui détermine, à l'origine, le savoir-faire de d'Ennery Confection, c'est une fabrication de produits dédiés aux linges de maisons et literie. Leur label EPV<sup>20</sup> souligne notamment cette qualité de réalisation. Toutefois, cette direction unilatérale pourrait la cloisonner et réduire le champ d'application du matelassé. Or, lors de mes interventions au sein de l'entreprise, j'ai noté leur désir d'élargir ses gammes afin de se diversifier et montrer les possibilités qu'offre leur matière.

---

19. Held Marc, « *Qu'est-ce que le design ?* », Communication et Langages, 1970.

20. Les savoir-faire artisanaux et industriels du territoire français, ont aujourd'hui la possibilité de se distinguer par l'excellence d'un patrimoine vivant. L'État reconnaît grâce au label nommé EPV (Entreprise du patrimoine vivant), les fabricants attachés à la haute performance de leur métier et de leurs produits. Son attribution est à renouveler après une période de cinq ans. Il est « attribué à toute entreprise qui détient un patrimoine économique, composé en particulier d'un savoir-faire rare, renommé ou ancestral, reposant sur la maîtrise de techniques traditionnelles ou de haute technicité et circonscrit à un territoire. » En outre, toute l'image de la qualité du fabriqué Français est revalorisée par cette appellation.



La communication de cette qualité se ressent sur leur site internet dédié aux professionnels. Ils mettent en avant ce savoir-faire de précision d'écoute de demande personnalisée. On constate un véritable service à l'écoute de ses interlocuteurs et proche des outils de l'atelier. Une cassure s'effectue lors de la lecture du second site internet ciblé pour les particuliers cette fois-ci. L'intention d'ouvrir sur de nouveaux horizons induit un hétéroclisme qui perd le savoir-faire initial. On retrouve de même des produits non matelassés, fabriqués par l'entreprise certes, mais qui ne démontre pas le potentiel de cette matière.

Le problème qui, pour ma part, se pose aujourd'hui concerne l'identité des produits vendus et leur cohérence avec l'identité de d'Ennery Confection. Il me semble intéressant de questionner en tant que future designeuse cette relation qui a tendance à s'éloigner de la matière première produite.

En effet, les mains techniques des ouvrières, ont permis de forger la connaissance de la matière. Leur mémoire permet de définir les possibles et inaptitudes de la matière. Le designer doit s'adapter en investiguant afin d'essayer de comprendre et respecter ce qui l'entoure pour innover et valoriser la qualité, de ce patrimoine. C'est en apprenant cette construction liée à l'organisation humaine, à la mise en forme du produit que la liberté de déconstruire pour créer de nouvelles matières est ensuite plus enrichissante pour chacun des acteurs.

Il semble d'ailleurs que de nombreux designers interrogent ces aspects, en passant notamment par un travail exploratoire autour de la matière. C'est le cas de Bertjan Pot. Bertjan Pot est designer. Il est notamment connu pour avoir conçu la Random Light en 1999. Sa recherche se base sur la lumière comme point de dé-

part. Le résultat se traduit généralement par un produit montrant une fascination pour les techniques, les structures, les modèles et les couleurs. La plupart de ses expériences commencent sur l'impulsion d'une certaine curiosité. De là, Pot travaille avec divers fabricants pour explorer les possibilités et repousser les limites. Il a notamment travaillé pour Arco, Domestic, Moooi ou encore Nike.

En 2010, il commence la série Masks. L'idée trouve son origine dans une réaction inattendue : voulant fabriquer un tapis, Bertjan Pot se rend compte qu'une fois le textile assemblé, se créent des courbes. De là, il commence à envisager un premier masque, début d'une longue série. Les possibilités sont infinies et le designer s'amuse depuis à créer à chaque fois de nouveaux visages.

C'est ce que montre le projet "Masks, Work-in-progress"<sup>21</sup>(fig.28). Ici, le designer Bertjan Pot, utilise un cordage qu'il souhaite conditionner sous la forme d'un tapis. Toutefois, lors de sa production, il constate une réaction du matériau, un gondolement qui l'oblige à revoir ses ambitions. Il assiste donc à un point de rupture où la matière dévie de la forme pour se structurer avec plus de densité, de volume, certes imprévisibles, mais qui construit alors l'identité de sa future production. Le designer a dû écouter et jouer de cette structuration de sa matière pour faire émerger sa collection "Masks". Cette surface expressive est ainsi détournée pour marquer les émotions les attitudes faciales à travers des portraits colorés.

Comme la corde dans le cadre de ce projet, le matelassé structure un ensemble pédagogique de gestes de

21. Siliee, Yann, « Bertjan Pot à découvert », Intramuros, n° 162, pp.46-55, 2012.

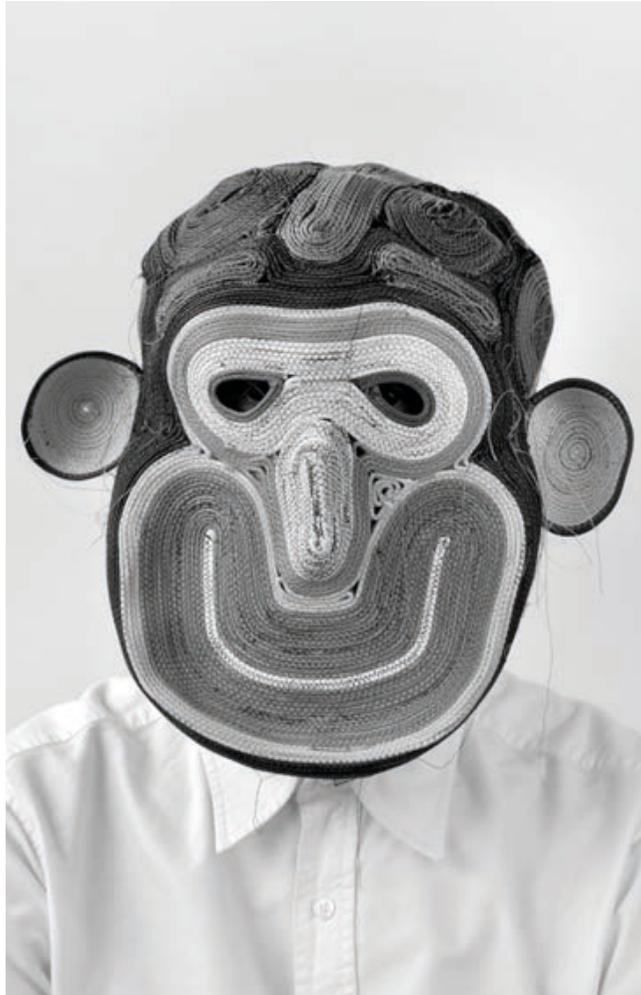


Fig. 28 : © Bertjan Pot, (1975), Masks work in progress, 2010, cordes, enroulées, cousues.

fabrication qui appelle à réfléchir. Si l'on en croit André Leroi-Gourhan (1911-1986), la main vaut bien la tête pour définir le propre de l'homme dans son rapport au langage et à la technique. Il s'agit donc aussi « de penser le faire en terme de projet<sup>22</sup>. » Comme l'explique un peu dans le sillage de ce qu'explique Tim Ingold<sup>23</sup> dans les matériaux de la vie : « faire quelque chose implique avant tout d'avoir une intention préétablie de ce que l'on veut réaliser<sup>24</sup>. »

Concernant le matelassé, il en va aussi peut-être d'une autre logique. Il s'agit de faire avec. Les caractéristiques d'un matériau demandent de prendre en compte les contraintes de mise en forme qui peuvent influencer par la suite sur son mouvement sa texture idéalisée en amont. Rien n'est simple lors de la réalisation. On retrouve cette idée avec l'image du vannier sculptant son osier. De prime abord, la matière semble se placer naturellement néanmoins quand le vannier pratique, il est obligé de comprendre les véritables forces et tensions que déclenche l'osier. Une contrainte exercée par ses mains qui l'ajuste à la forme voulue, à donner au panier. En définitive, il ne peut pas être aussi précis dans les proportions. L'osier développe ainsi un mouvement, une texture, une identité particulière construite avec les forces du processus de fabrication et celles de la main de l'artisan. Ce sont tous ces facteurs qui font que le matériau est en train de devenir autre chose. Ce qui permet ainsi de démarrer une recherche et développement sur une matière, c'est justement cette faculté

22. Ingold, Tim, « *Les matériaux de la vie* », trad. de l'anglais par Stéphane Hicham Afeissa et Sophie Gosselin, Multitudes, n° 65, 2016.

23. Anthropologue.

24. Ingold, Tim, « *Les matériaux de la vie* », trad. de l'anglais par Stéphane Hicham Afeissa et Sophie Gosselin, Multitudes, n° 65, 2016.

que doit avoir le designer à comprendre l'énigme que donne une voix au matériau et lui permet de faire sa propre histoire, à nous d'écouter les indices qu'il offre. Comme l'explique Tim Ingold, « Faire consiste alors en un processus de mise en correspondance : non pas imposer une forme préconçue à une substance matérielle brute, mais dessiner ou délivrer les potentialités immanentes du monde en devenir. En fonction du geste technique exercée, une question se pose au matériau qui répond en fonction de sa courbe naturelle<sup>25</sup>. »

Ingold explique aussi que penser « le faire comme un processus de croissance, » situe « celui qui fait (comme) quelqu'un qui agit dans un monde de matière active<sup>26</sup>. »

En outre, celui qui fait, assemble ses qualités en travaillant avec les matières et le processus de fabrication.

---

25. Ibid.

26. Ibid.

## 2. Le matelassé comme peau

Pour étendre l'exploration des matières et des processus de fabrication du matelassé, une des pistes que souhaite considérer ici, consiste à envisager le matelassé comme une peau. En effet, la matière matelassée, dès son assemblage consiste à enfermer un élément comme dans une carapace. Cette garniture agit à la fois comme un élément fragile à préserver, mais également un composant que l'on vient contraindre pour faire réagir la surface extérieure. Dans ce second état de la matière, on parlera plutôt d'un épiderme qui se révèle.

Cet enfermement en sandwich vient créer une barrière qui marque son contact avec l'environnement extérieur et celui à protéger à l'intérieur. Rapport subtil et sensible, le matelassé communique cette enveloppe différemment selon la manière dont il est porté.

L'idée du matelassé comme barrière ou peau se retrouve dans certains objets comme le fauteuil ruché d'édition Ligne Roset (fig.29), conçu par Inga Sempé. L'assemblage du matelassé est utilisé ici comme une seconde peau, qui enveloppe la forme principale du produit. Cette housse agit comme une carapace qui préserve l'âme du produit, des dommages du temps. Cette surprotection utilise le motif ruché (fig.30), employé pour froncer les vêtements, de sorte à apporter du volume et sculpter le souple.

La mollesse du matériau se ponctue par des piquages de petites crevasses. Ces piqûres courtes ne se superposent pas, elles facilitent une composition horizontale, verticale qui induit des boursouflures et constituent l'ADN de cette "couette" matelassée. Le fil ne rigidifie pas, mais orne le produit, en apportant confort et protection.



Fig. 29 : © Inga Sempé, (1968-), Ruché, 2010, fauteuil droit, couette matelassée en mousse et tissu, structure en hêtre massif, H 830 mm - l 970 mm - P 920 mm - A 460 mm, édition Ligne Roset.



Fig.30 : © Inga Sempé, (1968-), Ruché, 2010, fauteuil droit, couette matelassée en mousse et tissu, structure en hêtre massif, H 830 mm - l 970 mm - P 920 mm - A 460 mm, édition Ligne Roset.

Le travail du matelassé est alors plus usité pour sa fonction décorative, que sa technicité. Il faut noter que la forme du dessin requiert un travail de finition aiguisé, ce qui inclut une manutention plus longue, donc plus coûteuse. Cette qualité ne peut être appréciée et vérifiée que par des techniciens, sans quoi le matelassé présenté tel quel et sorti de son contexte de production, pourrait ne pas être reconnue comme matière haut de gamme.

L'univers de Roche Bobois souligne la qualité de ces produits avec l'argument du "french art de vivre" ce qui renvoie à cette connotation luxueuse, que l'on retrouve en haute couture notamment avec "l'élégance à la Française", "le goût du savoir bien faire", etc. Une structure ouverte sur une culture internationale qui enrichit leur création et leur authenticité. Tous ces arguments impactent déjà l'utilisateur au regard de cette matière matelassée déjà idolâtrée. Ce qui pourrait paraître singulier provient de ce discours porté autour d'une image du fabriqué en France qui est exceptionnelle du fait de sa rareté et de la perte de cette connaissance.

En comparant l'archétype standard d'un fauteuil au Ruché, on constate une déconstruction de sa silhouette. Les éléments ne sont plus figés jusqu'à leur obsolescence, mais bien indépendants les uns des autres.

Cette armature, sur laquelle la matière matelassée occupe les  $\frac{3}{4}$  de l'objet permet de mettre en lumière cette exception. On insiste sur le fait que c'est cette peau qui est unique. Ce supplément textile se décompose à son tour indépendamment d'une mousse qui sculpte la silhouette. La housse, quant à elle, épouse cette base en la parant de son épiderme. Cette peau matelassée vient donc servir d'ornement à ce canapé, comme un accessoire esthétique indispensable. Le développement du motif décoratif apporte la sensibilité

tactile en plus du confort lié au rembourrage.

Si le matelassé est utilisé comme ornement, il est aussi utilisé comme enveloppe isolante. C'est le cas de ce casque<sup>27</sup> de pompier japonais (fig.31), qui date du 1<sup>er</sup> quart du XX<sup>e</sup> siècle. Cet objet, employé par les pompiers japonais, fut pensé pour garder au mieux l'humidité afin de braver les flammes. Son utilisation demandait à être imbibé d'eau afin de réguler la température de ces professionnels lors d'interventions. L'utilisation de matelassé au sein de ce type de produit questionne le motif structuré, de sorte à répartir cette quantité d'eau sur l'ensemble de la tête et retenir un maximum cette humidité. Le développement du sashiko<sup>28</sup>, technique de matelassage artisanal japonaise, permet de mettre à profit le « phénomène endothermique<sup>29</sup> de l'évaporation de l'eau.» En outre, la matière se transforme en textile technique<sup>30</sup> qui vient protéger le pompier de la chaleur et des flammes.

Il doit être constitué d'au moins deux couches d'étoffe assemblées par des lignes régulières de points avant exécutés par un fil double. Travaillées en quinconce, les piqûres par effet de rétractation forment des cannelures. Le piquage très serré va permettre de retenir l'eau comme une sorte de textile éponge, en la répartissant uniformément sur la tête du pompier.

---

27. Les replis de coutures sont recouverts de bandes de toile de coton imprimée de rouge, et les contours des pièces bordés de toile de coton teintée à l'indigo semblable à la toile extérieure.

28. Technique traditionnelle fabriquée à la main, toutefois aujourd'hui des machines peuvent reproduire ces broderies particulières industriellement.

29. Se dit d'une réaction chimique qui s'effectue avec absorption de chaleur, cf. dictionnaire Larousse.

30. Cet élément ne représente qu'une petite partie de l'équipement : manteau, gants, protection avant-bras.



Fig. 31 : Casque de pompier, Japon, premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, MAH, dépôt, collection privée; h : 66 cm , l : 45 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.

Les nombreuses cavités créées par la piqûre d'assemblage induisent un relief régulier comparable à l'épiderme de la peau qui les protège des agressions extérieures. Le motif brodé dessine ses petites capsules dans lesquelles l'eau s'accroche plus aisément et hydrate l'homme lors de son activité. Quant à la répartition de la matière sur le casque, on note sa présence sur son entièreté. Protégeant ainsi la tête et ces zones respiratoires. L'échelle du motif agit comme une étoffe plus souple qui s'adapte ergonomiquement au corps. Cette finesse permet alors d'ajouter un renfort constitué de ouate de coton doublé sur une toile de coton bleu clair. La matière connue pour sa capacité d'absorption permet d'ajouter une barrière contre la chaleur. De plus, la forme du piquage linéaire vient former des petits boudins qui rigidifient non seulement le casque, mais vient aussi répartir la fraîcheur uniformément.

Dans la composition du patronage de la pièce, on remarque que chaque zone sensible du corps est délimitée par de grosses coutures. Sa silhouette aurait pu être pensée plus simplement comme une cagoule, hors cette délimitation est bien fonctionnelle. Ces frontières bloquent le passage de l'eau d'un pan de matelassé à l'autre, gardant homogènement l'humidité du casque. La matière matelassée dans ce cas précis est utilisée comme une peau protectrice. Cette carapace n'est donc pas simplement un bel objet, qui développe un langage sensoriel, mais bien un élément fonctionnel structuré grâce à une technique de matelassage qui consolide elle-même les étoffes abîmées piquées sur un nouveau support grâce au point avant.

Le parallèle entre l'utilisation d'une technique de raccommodage et son application sur un produit qui vise à le rendre technique, pose la question de la temporalité d'une surface et de son appropriation.

### 3. Surface et temps

Le matelassé est issu d'un processus de matelassage, qui se rapporte à un procédé de piquage, d'assemblage. Cet assemblage convoque selon moi à nouveau l'imaginaire d'une peau, d'une carapace sensorielle. Je commencerai par décrire l'expérience personnelle que j'ai pu ressentir avec cette matière qu'est le matelassé. Je vous parlerai dans un premier temps de sa forme, qui de son origine n'est constituée que de matériaux plats dissociés les uns des autres. Leurs densités, leurs résistances, leurs poids, sont majoritairement indépendants. Toutes ces données induisent un sens, un mouvement, propre à ce qui va ensuite constituer le fondement de l'identité du matelassé. Une fois la superposition de ces trois textiles faite, un fil vient relier l'ensemble de sorte à créer l'identité finale de la matière. Ces combinaisons en nombre multiplient d'autant plus le nombre de qualités associées au matelassé.

Cet assemblage enferme dans une sorte d'enveloppe, avec l'intention de protéger ce matériau léger et aérien comme si celui-ci était trop précieux pour l'extérieur. Ce nuage de fibres que l'on capture entre deux épaisseurs de tissu à l'armure plus serrée vient le contraindre afin de lui ajouter un marqueur ADN. Cette tension, assurée par un réseau de fils, vient provoquer une réaction de la part de cette association de trois textiles. À la manière d'une peau qui réagit par un changement d'état face aux agressions extérieures, la piqûre mécanisée exercée sur ces trois couches provoque des boursouflures, des crevasses marquées et rythmées par la conception du motif, l'acte mécanique et la typologie de produits utilisés pour former la matière à créer.

J'aperçois ainsi comme un immense échantillon à l'échelle macroscopique d'une peau qui vient de subir

cette transformation et nous le rend perceptible par un système de relief unique.

Cette organisation de la matière est exploitée par les designers. Je citerai ici la couette canapé (fig.32), conçue par Caroline Ziegler et Pierre Brichet en 2012. La matière matelassée ne devient pas l'objet en lui-même. Sa matière ne se suffit pas pour induire la qualité structurante de cet objet (fig.33). Toutefois, son apparence nous en donne l'illusion à travers sa forme molle et ses boursofflures rendues possible par le traitement du matériau. Une réaction gonflée, due à la composition de l'assemblage, apporte le confort et dessine l'esthétique aérienne du produit. La forme du patronage (fig.34) augmente la qualité rigidifiante du matériau lors de son pliage et facilite l'enveloppement de l'armature.

La présence de ces veinures, permet en l'absence de son armature en bois et résine (fig.35), de servir de base structurant la silhouette du canapé.

En découle l'émergence d'une nouvelle ergonomie, nouvelle esthétique plus douce et molle. La peau de l'objet ne servirait pas de revêtement, mais bien son contraire. Le choix d'utiliser une taille de motif comparable à celle que l'on connaît sur nos couettes vient rassurer l'utilisateur, créer une enveloppe, une carapace protectrice, lors de son usage.

Cette relation intimiste que l'on peut avoir avec la couette vient former un cocon qui nous isole de l'extérieur comme un refuge de confiance. La technique de mise en œuvre imprégnée du caractère de la couette, induit le piquage de sorte à faciliter la contraction de ce qui est emprisonné entre les deux couches de tissu lors du pliage.

En travaillant le matelassé comme un composite en lui-



Fig.32 : © Caroline Ziegler et Pierre Brichet,(1980-)(1977-), Couette, 2012, couette en coton matelassé, armature en bois et résine, longueur : 165 cm, largeur : 95 cm, hauteur : 75 cm, photographies : Baptiste Heller, subventions d'aide aux projets VIA 2012.



Fig.33 : © Caroline Ziegler et Pierre Brichet,(1980-)(1977-), Couette, 2012, couette en coton matelassé, armature en bois et résine, longueur : 165 cm, largeur : 95 cm, hauteur : 75 cm, photographies : Baptiste Heller, subventions d'aide aux projets VIA 2012.



Fig.34 : © Caroline Ziegler et Pierre Bricet,(1980-)(1977-), Couette, 2012, patron de couette en coton matelassé, armature en bois et résine, longueur : 165 cm, largeur : 95 cm, hauteur : 75 cm, photographies : Baptiste Heller, subventions d'aide aux projets VIA 2012.



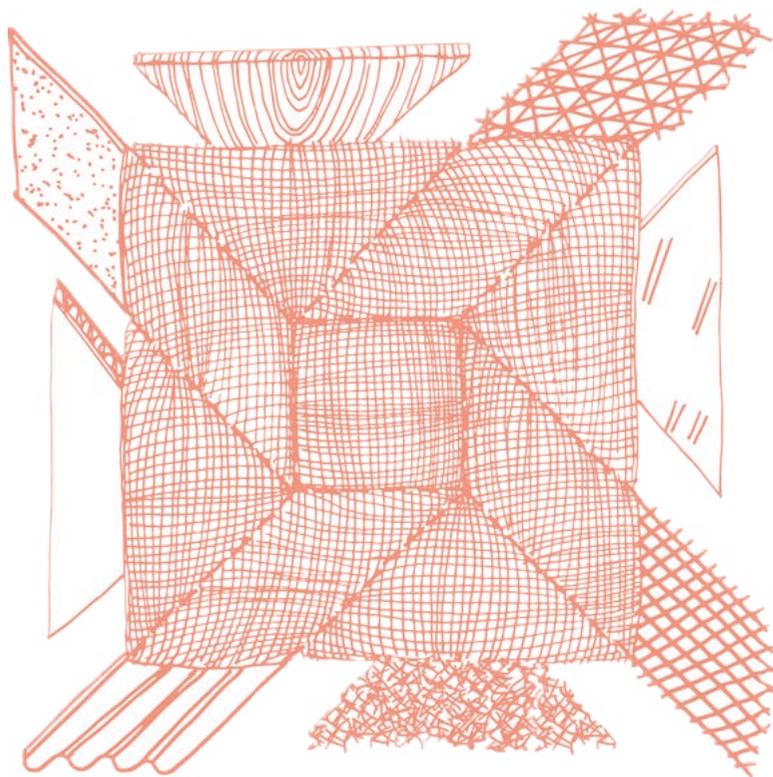
Fig. 35 : © Caroline Ziegler et Pierre Bricet,(1980-)(1977-), maquette Couette, 2012, couette en coton matelassé, sans armature, longueur : 165 cm, largeur : 95 cm, hauteur : 75 cm, photographies : Baptiste Heller, subventions d'aide aux projets VIA 2012.

même, on réussit à s'extirper de ses connaissances techniques et images associées au matériau.

C'est cette armure qui donne encore matière à inventer, ce qui nous permet également de repousser l'image cadrée du matelassé. On retrouve notamment cette ouverture sur la matière au sein du travail de Gregory Lacoua avec son tabouret-tapis en 2007 (fig.36) qui utilise la matière comme un projet structuré grâce à l'assemblage de celle-ci. Le produit se rigidifie grâce à l'intégration des qualités du bois enveloppé entre les couches de laines. La question de la structure, de l'enveloppe et du squelette deviennent des points essentiels à traiter. Ils favorisent cette émergence de nouvelle silhouette et de langage sensible à partir du matelassé.



Fig. 36 : © Gregory Lacoua,(1979-), Tabouret- Tapis, 2007, Label VIA 2006, drap de laine, contreplaqué de hêtre, mousse polyéther, toile nylon, 120 x 120 cm, exposition du Design Real à la Serpentine Gallery, Londres ; dirigée par Konstantin Grcic, photographie : Véronique Huyghes.



## CONCLUSION

Le label EPV à d'Ennery offre un cadre propice à l'intervention du designer, pour la réappropriation de techniques en transition, afin d'en étendre les usages, dans une perspective d'innovation au sein de la manufacture.

La question que je continue à me poser est quelle est l'attitude de projet à adopter face au matelassé ?

Tout en restant sensible à une démarche de design anthropocentré<sup>31</sup>, il faut prendre en compte ici la façon dont le design s'oriente actuellement dans une nouvelle voie, moins industrielle, et ce, afin de mettre en œuvre des démarches de développement durable. La rhétorique du design, habituée à décrire un environnement meilleur, plus confortable, doit se saisir de ces questions. Le "design pour l'innovation sociale" per-

---

31. Le rôle du designer sert avant tout de passerelle entre l'homme et les nouvelles technologies ou avec les plus anciennes, ce qui permet d'expliquer la volonté, la capacité du design à faire un pas vers l'innovation et concevoir les produits compréhensibles par l'homme. Ce qui vise à faciliter l'acceptation de l'inconnu pour limiter le caractère perturbateur de cette nouvelle arrivée. On retrouve notamment cet engagement lors de l'exposition du "design and the elastic mind" en 2008. Le design a donc pour but d'améliorer ces innovations en gardant en tête cette approche anthropocentrée. Le design sert alors d'intermédiaire communicant, comme un outil diplomatique qui permet de rassurer, accompagner les personnes.

Dans la continuité de cette vision anthropocentrée le travail ergonomique a pour but d'améliorer la qualité des technologies pour s'adapter au mieux à l'homme. Le designer est un observateur de son environnement dans lequel il analyse les aspects physiques, esthétiques, symboliques et culturels, c'est en utilisant cette capacité à rester en éveil avec ce qui l'entoure qu'il améliore des innovations. Bergeret Lorraine, *Innovation et design : contribution de la conception à l'expansion de l'identité des matériaux*, 2012, Paris Tech, Ecole Nationale Supérieure d'Arts et Métiers, 8-9.pp.

met d'apporter une meilleure visibilité, de consolider des projets innovants, de produire de nouvelles idées... Par ailleurs, ce qui est important avant tout, c'est de comprendre ce que représente le matériau, ce qui demande à questionner les praticiens qui les travaillent. Selon l'historien James Elkin<sup>32</sup>, il faut « oublier la chimie<sup>33</sup>, » et nous rapprocher de ce que connotent les matériaux dans l'alchimie<sup>34</sup>. La connaissance de la mixture qu'il peignait à l'époque provenait de cette science avant d'être un matériau de synthèse. Son acte rassemble en un seul mouvement la mixture sur son outil dans une gestuelle partant du corps à sa main.

C'est pourquoi le matelassé pourrait être conçu aussi comme « un matériau d'hyper choix<sup>35</sup>. » Au sein des écrits de Manzini<sup>36</sup>, on s'aperçoit que la question du matériau d'hyper choix crée une ouverture vers la relation entre le concepteur et les industriels. Décuplant ainsi le champ de possibles par le choix des matériaux et des procédés de transformations pour faire naître des matériaux d'hyper choix.

L'opulence des matériaux permet cette ouverture sur un objet. L'évidence n'existe plus. Aujourd'hui, on prend en compte toutes caractéristiques d'un produit et de sa chaîne de production, allant même jusqu'à son stade du recyclage de ce produit.

32. Historien d'art.

33. Ingold, Tim, « *Les matériaux de la vie* », trad. de l'anglais par Stéphane Hicham Afeissa et Sophie Gosselin, Multitudes, n° 65, 2016.

34. Science occulte en vogue au Moyen-Âge, née de la fusion de techniques chimiques gardées secrètes et de spéculations mystiques.

35. Manzini, Ezio, *La matière de l'invention*, trad. de l'italien Adriana Pilia et Jacques Demarcq [éd.].Italie : Claude Eveno avec collaboration d'Arnaud Sompairac, 1989

36. Sociologue du design, auteur et professeur italien reconnu pour ses travaux sur le design pour l'innovation sociale et pour le développement durable.

Un matériau peut se spécialiser maintenant dans un domaine particulier et ainsi souligner des performances associées. Cette recherche plus définie et fine suivant l'application choisie rapproche la recherche vers un matériau sur-mesure, véritablement dédié et conceptualisé comme un projet et non plus pour répondre à une surface à appliquer sur un produit. « Il ne s'agit plus de choisir, mais de concevoir<sup>37</sup>. »

Les possibilités de combiner des composants différents en fonction des performances précises sont infinies. C'est ce qui fait aussi que le matelassé reste un matériau qui, malgré être inscrit dans des domaines spécifiques depuis de nombreuses années permet encore de réinventer cet assemblage et innover au sein d'un secteur ancré dans des traditions.

Il n'existe pas de catalogue précis et c'est cet inconnu qui permet de continuer à inventer des matériaux inconnus jusqu'alors, aux capacités préétablies. Le matériau n'est plus à penser au second plan, mais bien comme un possible projet en lui-même, c'est ce qui change aussi la relation avec son utilisateur. En tout point, un intervenant dans la chaîne de transformation du matelassé peut intervenir sur la macrostructure (matériau composite) de la matière à conceptualiser. Cet aspect permet à la matière de rester compétitive et de ne cesser d'être une source inépuisable de création. De plus, le traitement en amont d'autres produits utilisés pour former cette macrostructure peuvent eux-mêmes être interrogés sur leur microstructure en jouant sur leur composition. Toutes ces transformations permettent « d'élargir un domaine de compétence<sup>38</sup>. »

37. Manzini, Ezio, *La matière de l'invention*, trad. de l'italien Adriana Pilia et Jacques Demarcq [éd.].Italie : Claude Eveno avec collaboration d'Arnaud Sompairac, 1989.

38. Ibid, p. 37-38.

En outre, un matériau composite tel que le matelassé doit être conceptualisé comme un projet en soi. Afin de faire émerger une matière aux qualités que l'homme aura certes pensé en amont à partir d'une technique industrielle, mais qui aura développé des capacités inconnues et imprévisibles produisent lors de la transformation de sa macrostructure. De ce produit, naît une matière qui se doit d'être maniée avec ces contraintes, tensions pour devenir autre chose entre les mains d'un designer.

C'est dans cette optique que je souhaite appréhender mon action autour du matelassé à D'ennery. Le matelassé est un matériau qui peut changer d'échelle aisément, grâce notamment aux innovations techniques mises en place par la création des machines de production. L'organisation du rythme de travail ainsi que les relations entre chacun des salariés a permis d'aller plus loin dans la conception de ces produits liés plus particulièrement aux arts du linge de maison et de la literie. L'apparence de la matière a elle fait un grand pas en avant dans la temporalité d'exécution et les dimensions possibles, envisageables lors des commandes clients.

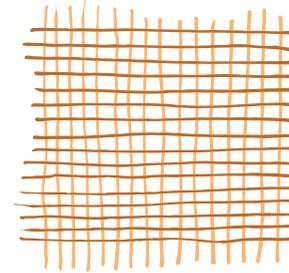
L'ensemble de ces éléments impulse l'émergence d'un matériau propice à la recherche et à l'action. L'idée ce serait de voir la façon dont d'Ennery pourrait utiliser cette ouverture, afin d'innover au sein de leur secteur d'activité, mais aussi repousser les qualités de leurs produits à partir des machines et connaissance si particulière dont dispose leur équipe. En effet, l'entreprise utilise les qualités du matelassé à des fins plus ornementales que d'un point de vue technique. Or, lors de mes recherches, j'ai noté que la matière matelassée pouvait réussir à dépasser ce stade de décor à des fins plus structurelles.

D'où l'idée de peau. L'idée de peau implique de concevoir la génération de la forme ou la morphogenèse<sup>39</sup> comme un processus qui va plus loin que transposer une simple image sur un objet.

---

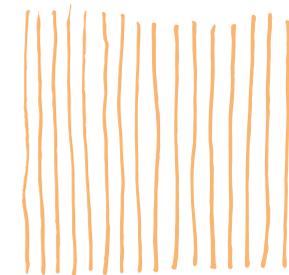
39. Développement des formes, des structures d'une espèce vivante.

## GLOSSAIRE



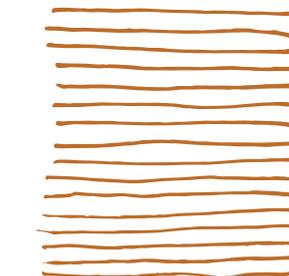
### **ARMURE**

Mode d'entrecroisement des fils de chaîne et de trame, suivant des règles nettement définies en vue de la production d'un tissu ou d'une partie de tissu.



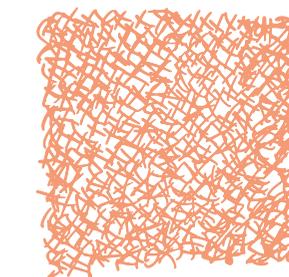
### **FIL DE CHÂÎNE**

Fil orienté dans le sens verticale du tissage.



### **FIL DE TRÂME**

Fil orienté dans le sens horizontal du tissage.



### **BOURRE**

Amas de poils détachés de la peau avant tannage et, par extension, matière servant à rembourrer également appelée rembourrage.



### **BOUTIS**

Broderie effectuée sur deux étoffes superposées, le dessin étant mis en relief par un bourrage.

Broderie emboutie est méchée à l'intérieur. Effectuée sur étoffes très fines, cousues ensemble à la main et à tout petits points suivant un motif préalablement dessiné.

Terme appliqué aux productions matelassées du sud de la France pour lequel il semble que l'introduction du garnissage, souvent des mèches de coton, après piqûre du motif, soit une condition technique pour l'utilisation de cette appellation. Si le garnissage est en nappe, on parlera alors généralement pour cette zone géographique de piqué ou piqué de Marseille.



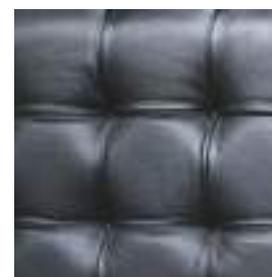
### **BRODERIE AU COTON SERTIS**

Broderie basée sur le matelassage, réalisée en assemblant par une piqûre généralement au point arrière la toile de l'endroit sur celle habituellement plus lâche de l'envers en suivant les contours du dessin choisi. Dans les canaux ainsi formés sont introduits les cordons ou mèches tordues qui créent le relief. Glissés sur l'arrière de l'ouvrage à l'aide d'une aiguille passée en écartant les fils de la toile. Les Anglo-saxons emploient le terme proche de cord quilting.



### **BRODERIE DE MARSEILLE**

Charles Germain de Saint Aubin, dans son ouvrage L'art du brodeur paru en 1770, en donne une définition ambiguë dans laquelle on retrouve les caractéristiques de la broderie aux cordons sertis mais aussi celles des matelassages comportant des garnissages en nappe. Les deux techniques, parfois combinées, ont été largement usitées à Marseille et dans sa région, ce qui explique peut-être ce regroupement.



### **CAPITON**

Bourre de soie qui était employée surtout pour le rembourrage des sièges. (Tapisserie) Compartiment que forme la piqûre sur la surface d'un tissu matelassé. Type de garniture effectuée par le tapissier, où des parties bombées alternent avec des renforcements créés par des piqûres, des boutons ou des bouffettes selon les cas, dans un agencement généralement en quinconce.



### **COURTEPENTE**

A la différence du couvre-lit ou couvre-pied, similaires de forme et de fonction, la courtepointe est à l'origine matelassée. Rapidement, ce mot devient le synonyme de dessus-de-lit, les mentions relevées laissant le doute quant à la technique d'exécution de ces ouvrages parant le lit qui seront dissimulés au XVIIIe siècle sous la « housse ».



### **DOUBLE ÉTOFFE**

Tissu, ou partie de tissu, composé de deux couches distinctes tissées l'une au-dessus de l'autre. Ces portions de tissu échangent leurs positions respectives suivant les exigences du décor.



### **DUVET**

Petites plumes légères que l'on trouve sous le ventre et les ailes des oiseaux et dont les qualités en ont fait une matière de garnissage.



### **MATELAS**

« Chose jetée par terre ».  
Pièce de literie consistant en un long et large coussin rembourré et généralement piqué de la place en place, qu'on étend d'ordinaire sur un lit et qui recouvre tout le sommier.



### **MATELASSÉ**

Tissu façonné comportant une armure de fond et caractérisé par des parties en fort relief. Ces dernières sont réalisées d'après la technique de la double-étoffe accentuée par l'emploi d'une trame dite trame de bourré insérée entre les deux couches de la double-étoffe.

### **MATELASSER**

Garnir des coussins en forme de matelassé.

### **MATELASSIER-IÈRE**

Celui-celle qui fait les rabats des matelas.

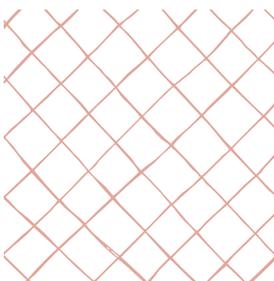
### **MATELASSURE**

Toile dont on a garni l'intérieur des panneaux d'une caisse de carrosse. Terme de la fin du XIXe siècle désignant le matériau servant à matelasser, à rembourrer.



### **MATRAH**

Etymologie (mot arabe, provenance d'Orient). Couche formée de tapis ou de coussins que l'on dépose à même le sol. Racine taraha signifie «jeter à terre». (XVe siècle) matelas déformation de matéras, utilisé en français (XIIIe siècle) et provenant de l'italien matarasso (imports orientales de Venise). Univers du confort, de la protection, du sommeil, vocabulaire généralisé en France à la fin du XVIIIe siècle. Se matelasser expression désignant l'action de se couvrir d'un vêtement épais.



### **MOTIF**

Sujet ornemental ou figuratif formant lui-même un tout. Sujet d'un dessin. Sémiotique : élément constituant du conte, susceptible de se retrouver tel quel dans la tradition populaire et pouvant à la limite constituer un micro récit autonome. (succession de motifs, obéissant à une organisation narrative et discursive particulière).



### **OUATE**

(Houatte, Ouatte) Matériaux de rembourrage constitué de fibres enchevêtrées. On parle ainsi de ouate de soie, de laine, de coton et de polyester.

### **OUATINAGE**

Bien que n'ayant pas intégré les dictionnaires de la langue française, le mot ouatinage, formé à partir du mot ouate, est le terme sous lequel les professionnels définissent aujourd'hui le plus communément le matelassage industriel.



### **PATCHWORK**

Terme d'origine anglo-saxonne définissant les ouvrages souvent matelassés pour lesquels des formes généralement géométriques coupées dans des étoffes sont assemblées en créant un motif par leur disposition qui peut être libre, ou suivre les modèles types nés d'une tradition. De patch, morceau, et work, ouvrage.



### PIQUÉ

Étoffe qui, comme le matelassé, doit son relief à son armure, c'est-à-dire son tissage et non pas à un travail d'aiguille. Souvent de coton blanc, le piqué est orné de petits motifs géométriques et fut longtemps principalement utilisé dans la lingerie et plus occasionnellement dans la couture.



### PIQÛRE

Couture, point. Pour le tapissier c'est également la petite couche de crin animal que l'on pose sur la garniture avant la mise en blanc.



### PIQÛRE DE MARSEILLE

Matelassage avec garniture en nappe qui doit son attribution à Marseille à l'intense production d'ouvrages matelassés dans cette région. Leur exportation est sans doute à l'origine de l'appellation anglo-saxonne de Marseille pour des matelassés tissés et non piqués, parfois sous forme de courtepointes à décors à disposition, les imitant.



### POURPOINT

Apparaît au XIII<sup>e</sup> siècle pour désigner un vêtement masculin couvrant le buste, matelassé dans sa forme première, puis, de par l'évolution des modes, rembourré.



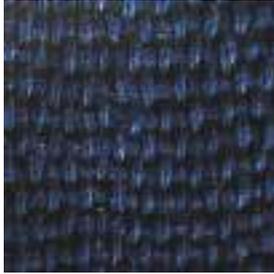
### QUILT

Du latin culcita, oreiller, matelas, le quilt désigne une courtepointe matelassée dont la technique est souvent associée à celle du patchwork et de l'appliqué. Mot anglais aujourd'hui utilisé en français. Complément : Dit aussi « Couilte », « ancienne technique de matelassage », fonction mettre en volume un détail sur un motif existant du tissu de dessus.



### QUILTING

Matelassage des anglo-saxons. Vient du verbe to quilt désignant l'action de matelasser. L'usage de ce terme anglais, bien que non reconnu c'est imposé dans de nombreux manuels et ouvrages relatifs au patchwork et au matelassage.



### **SASHIKO**

Technique de matelassage japonaise pour laquelle au minimum deux couches d'étoffes sont assemblées par des lignes régulières de points avant exécuté avec un fil double. Travaillées en quinconce, les piqûres par l'effet de rétraction, forment des cannelures.



### **TRAPUNTO**

Emprunté à l'italien « trapuntare » signifiant aujourd'hui encore matelasser, le trapunto est un matelassage réalisé sur un principe proche de celui de la broderie aux cordons sertis. Le dessin est cerné d'une piqûre à travers les deux couches d'étoffe, puis le garnissage introduit sous forme de mèches ou de bourre, créant ainsi un relief accentué selon la largeur des zones. Avec le renouveau du patchwork et ses techniques parallèles au début. Complément : Signification italienne « entre les points ». Aussi nommé le quilting cordé, corde rappelant le boutis provençal par son aspect molletonné.

## BIBLIOGRAPHIE

FAU, Alexandra. Histoire des tissus en France. [éd.]. Rennes : Ouest-France, 2006, p.1-127

FIETTE, Alexandre. Quilts, boutis et autres textiles matelassés, L'étoffe du relief. [éd.d'Art]. Paris : Somogy Coédition musée d'Art et d'Histoire de Genève, musée de l'Impression sur étoffes, Mulhouse, 2006. pp.1-263.

BERGERET, Lorraine, Innovation et design : contribution de la conception à l'expansion de l'identité des matériaux, 2012, Paris Tech Ecole Nationale Supérieure d'Arts et Métiers, préambule, « le designer un innovateur », pp.5-9.

GILLOW, John et SENTANCE, Bryan. Le tour du monde illustré des techniques traditionnelles textiles. Trad. de l'anglais par MOURLON Jean Paul. Paris : éd. Alternative, 2000. pp.1-240.

HATCHUEL, Armand, « Quelle analytique de la conception ? Parure et pointe en design », dans Le design, essais sur des théories et des pratiques. Brigitte Flaman (dir.), Paris, Editions du Regard, 2006.

MANZINI, Ezio. La matière de l'invention. Trad. de l'italien Adriana Pilia et Jacques Demarcq [éd.].Italie : Claude Eveno avec collaboration d'Arnaud Sompairac, 1989, « un hyper choix de matériaux », 1989. 37 p.

MANZINI, Ezio. La matière de l'invention. Trad. de l'italien Adriana Pilia et Jacques Demarcq [éd.].Italie : Claude Eveno avec collaboration d'Arnaud Sompairac, 1989, « une compétition entre matériaux », pp.37-38.

MANZINI, Ezio. La matière de l'invention. Trad. de l'italien Adriana Pilia et Jacques Demarcq [éd.].Italie : Claude Eveno avec collaboration d'Arnaud Sompairac,

1989, « Vers des matériaux sur mesure », pp.38-39.  
MANZINI, Ezio. La matière de l'invention. Trad. de l'italien Adriana Pilia et Jacques Demarcq [éd.].Italie : Claude Eveno avec collaboration d'Arnaud Sompairac, 1989, « la matière moelleuse », pp.137-138.

MANZINI, Ezio. La matière de l'invention. Trad. de l'italien Adriana Pilia et Jacques Demarcq [éd.].Italie : Claude Eveno avec collaboration d'Arnaud Sompairac, 1989, « le confort domestique », pp.153-154.

MANZINI, Ezio. La matière de l'invention. Trad. de l'italien Adriana Pilia et Jacques Demarcq [éd.].Italie : Claude Eveno avec collaboration d'Arnaud Sompairac, 1989, « la peau des objets », pp.192-204.

SILIEC, Yann. « Bertjan Pot à découvert », Intramuros, n° 162, pp.46-55, 2012.

## WEBOGRAPHIE

Bpi france ( banque publique d'investissement français). DE COINCET Olivier. l'atelier de l'Echo 4. Savoir-faire d'excellence. tradition et innovation. 2016. (consulté le 27 décembre 2019).

<[bpifrance.fr/A-la-une/Actualites/Savoir-faire-d-excellence-tradition-et-innovation-27691](http://bpifrance.fr/A-la-une/Actualites/Savoir-faire-d-excellence-tradition-et-innovation-27691)>

Corail Artefact. GOBÉ Jeremy. un projet art science industrie pour sauver les barrières de corail. 2019. (consulté le 17 janvier 2020).

<<https://www.corailartefact.com/>>

HELD Marc. « Qu'est-ce que le design ? ». Communication et Langages. p.57. 1970. ( consulté le 12 mars 2020). <[https://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1970\\_num\\_5\\_1\\_3783](https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1970_num_5_1_3783)>

La revue du design. VIA design. Couette. 2012. (consulté le 17 octobre 2019).

<<http://www.larevuedudesign.com/2012/01/09/canape-couette-design-caroline-ziegler-et-pierre-brichet-aide-a-projet-via-2012/>>

INGOLD Tim. « Les matériaux de la vie ». trad. de l'anglais par Stéphane Hicham Afeissa et Sophie Gosse-lin. Multitudes, n° 65. 2016. (consulté le 19 décembre 2019).

<<https://www.multitudes.net/les-materiaux-de-la-vie/>>

La revue du design. inconnu. Maison & Objet 2012 – Notre sélection (2ème partie). 2012. (consulté le 2 mars 2020).

<[larevuedudesign.com/2012/01/25/maison-objet-2012-notre-selection-2eme-partie/](http://larevuedudesign.com/2012/01/25/maison-objet-2012-notre-selection-2eme-partie/)>

L'excellence des savoirs-faire français. entreprises du patrimoine vivant. ISM (l'Institut Supérieur des Métiers). French label. Label français d'Etat | Label EPV. Entreprise du Patrimoine Vivant. 2019-2012. (consulté le 15 septembre 2019).

<<http://www.patrimoine-vivant.com/fr/a-state-label/>>

L'excellence des savoirs-faire français. ISM (l'Institut Supérieur des Métiers). French label. D'Ennery. 2019-2012. (consulté le 15 septembre 2019).

<<http://www.patrimoine-vivant.com/fr/showcompany/5225>>

Ligne Roset. SEMPÉ Inga. Ruché. 2010. (consulté le 15 octobre 2019).

<<https://www.ligne-roset.com/fr/modele/vivre/fauteuils/ruche/1701>>

MOMA. ANTONELLI, Paola (conservatrice), VECCHIERINI, JUNCOSA Patricia (assistante conservatrice). Département d'architecture et de design. Design and the elastic mind. 2008. (consulté le 20 décembre 2019).

<<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/58>>

SCF (Société Choletaise de Fabrication). SCF. Savoir-Faire. 2018-2020.(consulté le 1 mars 2020).

<<https://www.scfl.fr/fr/savoir-faire/style-production-services>>

Studio Lacoua. LACOUA Gregory. Tabouret - Tapis. 2007.(consulté le 15 février 2020).

<<http://www.gregorylacoua.com/projettabourettapis>>

Wikimeubles by la maison convertible, Wikimeubles, Le lit des Rois, néant, (consulté le 15 février 2020).

<<https://www.wikimeubles.fr/un-peu-dhistoire/le-lit-des-rois/>>

Studio Brichet Ziegler. BRICHET, Caroline, ZIEGLER, Pierre. Couette. 2012.(consulté le 17 septembre 2019).

<<https://www.studiobrichetziegler.com/products/2012/couette>>

Corail artefact. GOBÉ, Jeremy. un projet art science industrie pour sauver les barrières de corail. 2019. (consulté le 4 janvier 2020).

<<https://www.corailartefact.com/>>

Chanel. CHANEL Coco. MAXI SAC 2.55. 2020. (consulté le 20 septembre 2019).

<[https://www.chanel.com/fr\\_FR/mode/p/hdb/a37590y04634/a37590y04634c3906/maxi-sac-255-veau-vieilli-metal-dore-noir.html?locale=fr\\_FR&term=2.55&fh\\_start\\_index=0&fh\\_view\\_size=36](https://www.chanel.com/fr_FR/mode/p/hdb/a37590y04634/a37590y04634c3906/maxi-sac-255-veau-vieilli-metal-dore-noir.html?locale=fr_FR&term=2.55&fh_start_index=0&fh_view_size=36)>

## INDEX ICONOGRAPHIQUE



Fig. 1 : Quilt Sunflowers, Pennsylvanie, MAH, ,nv. AD 3640, don Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, patchwork, toile de coton blanche et toiles de coton imprimées, garnissage de ouate de coton en nappe , hauteur : 240 cm ; largeur : 205 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 2 : Jupou piqué, broderie de Marseille, Provence, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, MISE. inv. 981.174.1, toile de coton, garnissage de ouate de coton cardé en nappe, galon en sergé de coton, hauteur : 79 cm ; taille : 97 cm (ajustable) ; circonférence à l'ourlet : 223 cm. © Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse, David Soyer.



Fig. 3 : Quilt Rising Sun Variation, Pennsylvanie, vers 1855, MAH, inv. AD 3629, don Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, patchwork et appliqué, toiles de coton unies et imprimées, garnissage de ouate de coton en nappe, hauteur : 261 cm ; largeur : 237 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 4 : Maison Bianchini Féner, utilisation : création haute couture de la maison Lanvin, 1965, détail de matelassé de soie et métal Provenance, collection privée, Genève. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 5 : Pétassou, Provence, début du XIX<sup>e</sup> siècle, collection particulière, Mulhouse, technique du trapunto : toile de coton blanche, garnissage de mèches de coton cardé, fil de coton blanc, hauteur : 57 cm ; largeur : 58 cm. © Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse, David Soyer.



Fig. 6 : Lit à baldaquin de fer du Moyen âge, du XII<sup>e</sup> siècle, gravure, date inconnue, auteur inconnu. © www.meubliz.com.



Fig. 7 : Détail de la broderie du corps à baleines, Allemagne, vers 1760, MAH. collection Ormond. inv. R , toile de lin fin et toiles de lin de réductions variables, piqué de coton, mèches de coton, fanons de baleine. hauteur : 50 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 8 : Cimetière de l'île de Tonga, tombes ornées de quilts en patchwork. © Le tour du monde illustré des techniques traditionnelles textiles.



Fig. 9 : Un des 413 lits de Louis XIV, lit à baldaquin, colonne de bois. © Wikimeubles.



Fig. 10 : Matelas, Suisse, Genève, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, MAH, inv. AA 2005-290, réinscription, crin de cheval et crin de bœuf, toile de lin grossière, toile de lin à carreaux, longueur : 180 cm ; largeur : 78 cm ; hauteur : 20-22 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 11 : Normandie, Bolbec, vers 1830 MISE, inv. 990.63.32 1, Garniture lit à la duchesse, toile de coton imprimée au rouleau de cuivre en rouge garance, toile de coton grossière, garnissage de ouate de coton en nappe, fil de coton blanc, galon de coton blanc. © Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse, David Soyer. Composition de l'image : Couvre-lit, Ciel de lit, Tête de lit, 3 lambrequins extérieurs, 3 lambrequins intérieurs.



Fig. 12 : Quilt Drunkard's Path, MAH, inv. AD 3636, don Monique et Jean Paul Barbier-Mueller Patchwork, toile de coton blanche, toile de coton à effet changeant, chaîne rose et trame bleue, garnissage de ouate de coton en fine nappe, hauteur : 212 cm ; largeur : 183 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 13 : Détail de quilt indo-portugais du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, point arrière associée au point de chaînette. Allure de borderie, MAH, inv T sn 28. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 14 : Détail nappe d'autel, entre le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle. MHTL, inv. 22 734-2, broderie. Formation de côte (relief) par piquage sans rembourrage. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 15 : Courtepointe de mariage, Marseille, début du XVIII<sup>e</sup> siècle, MAH. inv. T 855, don madame Lachenal, 1925, fine toile de lin, toile de lin grossière, garnissage de coton cardé en nappe, hauteur : 230 cm ; largeur : 225 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 16 : Courtepointe trapunto, histoire de Tristan, vers 1395, détail toile lin, rembourrage coton, Londres Victoria & Albert Museum. © V&A. Picture Library, London.



Fig. 17 : Issey Miyake, Manteau, Japon, vers 2000, MAH, dépôt, collection privée, Taffetas de polyamide, garnissage de polyamide en fibre, hauteur : 104 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 18 : Jean-Rémy Daumas, vers 1985, MAH, dépôt, collection Danielle Luquet de Saint Germain, inv. VT 3581, Drap de laine noir, sergé de polyamide noir, garnissage de polyester en nappe, hauteur : 140 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 19 : Claude Montana, collection « Saint Moritz », automne-hiver, 1986-1987, MAH, dépôt, collection Danielle Luquet de Saint Germain, inv. VT 4663, satin de soie blanc, natté à chaîne élastique, garnissage de polyester en nappe. © Musée d'Art et d'histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 20 : Chapeau, Genève, vers 1960, MAH, inv. AD 7364, don Lawrence A. Mahony, 1989, Feutre blanc, satin de soie artificielle beige, tulle brun clair, Griffé « Reyne à Genève », hauteur de la pointe au devant : 39 cm. © Musée du Chapeau, Chazelles-sur-Lyon, Gilles Rose.



Fig. 21 : CHANEL, sac n°2.55, 1955, veau vieilli matelassé et métal doré, 20 x 31.5 x 10 cm. © CHANEL.



Fig. 22 : Détail du pourpoint de Charles de Blois après sa restauration en 1987, MTL, inv. 30 307. © Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon.



Fig. 23 : Va nik, vêtement russe. © wikipedia.



Fig. 24 : © Jérémy Gobé, (1986-), corail artefact, 2017, dentelle point d'esprit, greffe sur coraux, Festival International des Textiles Extraordinaires, l'organisateur HS\_Projets appel à projet, résidence soutenue par la DRAC Auvergne Rhône-Alpes. Ci-contre une photo du corail ainsi que le point de dentelle en question.

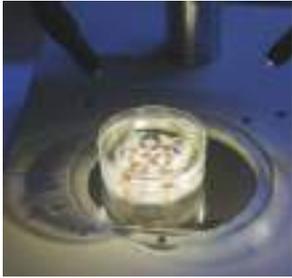


Fig. 25 : © Jérémy Gobé, (1986-), corail artefact, 2017, dentelle point d'esprit, greffe sur coraux, Festival International des Textiles Extraordinaires, l'organisateur HS\_Projets appel à projet, résidence soutenue par la DRAC Auvergne Rhône-Alpes. Ci-contre la greffe établie du corail sur la dentelle.



Fig. 27 : © François Azambourg, (1963), Tabcord, collection Bobine, 2012, collaboration avec le SCF (société choletaise de fabrication), procédé de chauffage "Plug It", corde souple, dans le cadre du Réseau pour l'Innovation Immatérielle dans l'Industrie R3iLab.



Fig. 27 : © François Azambourg, (1963), Tabcord, collection Bobine, 2012, collaboration avec le SCF (société choletaise de fabrication), procédé de chauffage "Plug It", corde souple, dans le cadre du Réseau pour l'Innovation Immatérielle dans l'Industrie R3iLab.



Fig. 28 : © Bertjan Pot, (1975), Masks work in progress, 2010, cordes, enroulées, cousues.



Fig.29 : © Inga Sempé, (1968-), Ruché, 2010, fauteuil droit, couette matelassée en mousse et tissu, structure en hêtre massif, H 830 mm - l 970 mm - P 920 mm - A 460 mm, édition Ligne Roset.



Fig.30 : © Inga Sempé, (1968-), Ruché, 2010, fauteuil droit, couette matelassée en mousse et tissu, structure en hêtre massif, H 830 mm - l 970 mm - P 920 mm - A 460 mm, édition Ligne Roset.



Fig. 31 : Casque de pompier, Japon, premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, MAH, dépôt, collection privée; h : 66 cm , l : 45 cm. © Musée d'Art et d'Histoire. Genève. Nathalie Sabato.



Fig. 32 : © Caroline Ziegler et Pierre Brichet, (1980-)(1977-), Couette, 2012, couette en coton matelassé, armature en bois et résine, longueur : 165 cm, largeur : 95 cm, hauteur : 75 cm, photographies : Baptiste Heller, subventions d'aide aux projets VIA 2012.



Fig.33 : © Caroline Ziegler et Pierre Brichet,(1980-)(1977-), Couette, 2012, couette en coton matelassé, armature en bois et résine, longueur : 165 cm, largeur : 95 cm, hauteur : 75 cm, photographies : Baptiste Heller, subventions d'aide aux projets VIA 2012.



Fig.34 : © Caroline Ziegler et Pierre Brichet, (1980-)(1977-), Couette, 2012, patron de la couette en coton matelassé, sans son armature en bois et résine, photographies : Baptiste Heller, subventions d'aide aux projets VIA 2012.

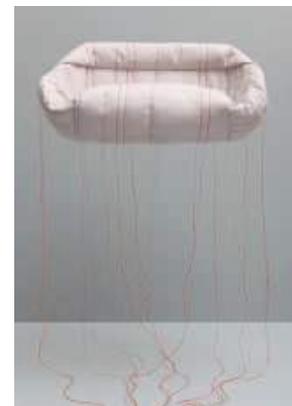


Fig. 35 : © Caroline Ziegler et Pierre Brichet, (1980-)(1977-), maquette Couette, 2012, couette en coton matelassé, sans armature, longueur : 165 cm, largeur : 95 cm, hauteur : 75 cm, photographies : Baptiste Heller, subventions d'aide aux projets VIA 2012.



Fig. 36 : © Gregory Lacoua,(1979-), Tabouret-Tapis, 2007, Label VIA 2006, drap de laine, contreplaqué de hêtre, mousse polyéther, toile nylon, 120 x 120 cm, exposition du Design Real à la Serpentine Gallery, Londres ; dirigée par Konstantin Grcic, photographie : Véronique Huyghes.

**Annexe 1**  
**Conception de la matière**  
**matelassée à D'Ennery**

© D'Ennery Confection



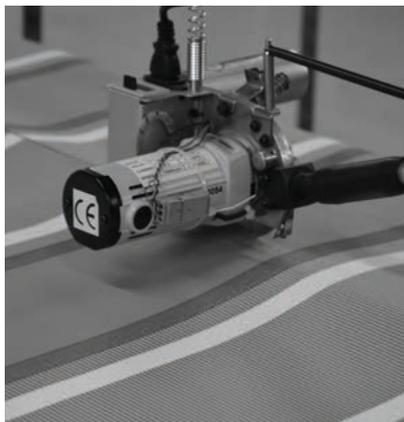
Coupe tissu



Préparation tissu



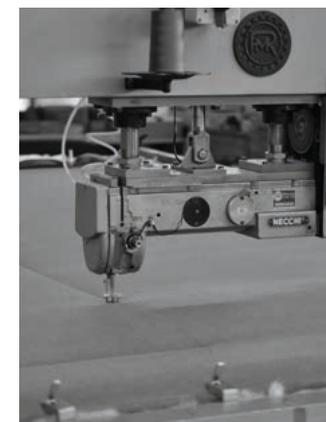
Choix des fils



Coupe en bout



Contrôle des mesures



Piquage



Coupe du surplus de tissu



Couture &  
Assemblage

### 3 types de piquages

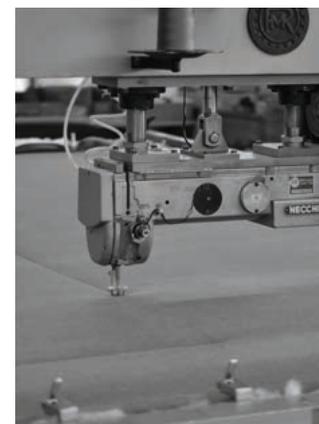
© D'Ennery Confection



Piquage en continu



Pose du biais



Piquage au cadre



Piquage motif sur mesure

## Annexe 2 L'évolution des moyens de fabrication de matelassage

### Matelassage traditionnel



Quilting-bee, réunion de huit à douze femmes autour d'un cadre pour le long travail de matelassage d'une pièce. © Archives Monika Willy, D. R.



Rangement du quilt au plafond grâce à un système de poulies. © Archives Monika Willy, D. R.



1940, Etats Unis Kentucky, construction d'un quilt frame, cadre en bois pour la fabrication de quilt. © Archives Monika Willy, D. R .

## Matelassage industriel

### « Quilt King » de Sotexi

Inspirée du modèle “Sauterelle”, commercialisé par l’entreprise Beyroux (entreprise pionnière dans le secteur). La “Quilt King” de Sotexi, d’une tête de couture qui se guide manuellement par l’homme et d’un cadre fixe qui tend la matière de sorte à harmoniser les tensions du matériau lors du piquage.



© Sotexi D. R.

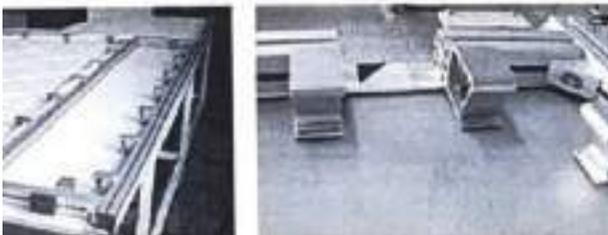


© D'Ennery Confection

« Sun » de Sotexi

Ce type de machine multi-aiguilles réalise le matelassage de matériaux “en continu”, © University of Washington Libraries, Special Collections Division.

À partir des années soixante, le matelassé peut être réalisé au kilomètre sous forme de rouleaux à partir des machines multi-aiguilles. On assiste notamment à l'utilisation de rembourrage plus synthétiques comme la mousse polyéther, des nappes en fibre polyester.



© Sotexi D. R.



© D'Ennery Confection

**« Mactro-2 » de Sotexi**

Les matériaux sont tendus dans un cadre. La tête de couture mobile sur une rampe se déplaçant transversalement exécute la piqûre selon le motif désiré, © University of Washington Libraries, Special Collections Division.

La tête de couture de cette machine est à post fixe, toutefois le cadre quant à lui est en mouvement. Il suit la direction d'un motif préalablement pensé puis transféré sur un logiciel informatique qui calcul l'itinéraire du piquage. Cet outil permet de fabriquer des produits indéfiniment avec une rapidité de fabrication. Cette machine s'inspire du modèle "Elephant" commercialisé par Beyroux (entreprise pionnière dans le secteur). Par leur puissance et leur robustesse, la production de plateaux de matelas avec toutes sortes de garnissages est devenue possible.



© Sotexi D. R.



© D'Ennery Confection

**Thevenet Clotilde**