



# MODE POURPRE

ardèche  
LE DÉPARTEMENT



MuséAl  
site antique • Alba

MODE  
POURPRE

**COMITÉ SCIENTIFIQUE**

Dominique Cardon, *directrice de recherche émérite CNRS, CIHAM/UMR 5648, Lyon, spécialiste en histoire et archéologie du textile et de la teinture*

Valérie Huet, *professeur en histoire ancienne à l'Université de Bretagne occidentale, CRBC EA 4451-UMS 3554*

Delphine Pinasa, *directrice du Centre national du costume de scène*

Avec la participation de François Delamare, auteur des Matériaux de la couleur (Gallimard 1999) et Bleus en poudre (Sciences de la matière, 2008)

Avec le soutien de Jean-Louis Gaulin, *professeur d'histoire à l'Université Lyon 2, directeur du CIHAM-UMR5648*

**UNE EXPOSITION CONÇUE EN PARTENARIAT AVEC L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS ET TECHNIQUES DU THÉÂTRE (ENSATT) DE LYON**

Les intervenants :

Michel Feaudière, *cours patines, réalisation de bijoux*

Claudie Linchet, *cours parures de tête, réalisation de la coiffe de l'empereur byzantin avec les étudiants costumiers coupeurs*

Judith Bourdin, *cours broderie, réalisation de broderies pour l'empereur byzantin avec les étudiants costumiers réalisateurs régie de production*

Laurence Blavette, *responsable du département coupeur/réalisateur, régie de production*

Sylvie Lardet, *responsable du département conception costume*

David Santandreu et Sandrine Rozier, *teintures au pastel et à la cochenille*

Eric Carlier / le Passe-trame, *tissages*

Sandrine Rozier, *coordination des costumes et des teintures naturelles en pourpre*

Les étudiants sous la direction de Sandrine Rozier :

Ludivine Roux, Magdalena Calloc'h, Cécile Laborda (concepteurs costumes)

Jim Allais, Louise Vallet, Marion Sola, Anaïs Clarté, Prêle Berthod, Margaux Haffner (coupeurs)

Pauline Wicker, *réalisateur régie de production*

Nathalie Jambon, *responsable du stock costumes à l'ENSATT*

Remerciements à Thierry Pariente, *directeur de l'ENSATT,*  
et Ubavka Zaric, *directrice des études et de la production*

**PRÊTS DU MUSÉE SAINT-RAYMOND, MUSÉE DES ANTIQUES DE TOULOUSE**

Evelyne Ugaglia, *directrice et conservateur en chef*

Pascal Capus, *chargé des collections de sculptures romaines et numismatiques*

**UNE ARTISTE INVITÉE : INGE BOESKEN KANOLD, ARTISTE PEINTRE**

**COMMISSAIRE D'EXPOSITION**

Aude Poinot, directrice de MuséAl

**CRÉATION SCENOGRAPHIE**

Atelier Tilde \_ Mathilde Bardel



4

**Édito Hervé Saulignac**

Président du Conseil départemental de l'Ardèche

7

**Propos Aude Poinot**

Directrice de MuséAl

8

**Mode et vêtements du pouvoir à Rome**

Valérie Huet, *professeur en histoire ancienne à l'Université de Bretagne occidentale CRBC EA 4451-UMS 3554*

38

**La pourpre : violet, bleu ou rouge ?**

Dominique Cardon, *directrice de recherche émérite CNRS, CIHAM/UMR 5648, Lyon, spécialiste en histoire et archéologie du textile et de la teinture*

60

**A la recherche d'un juste équilibre**

74

**L'héritage antique, l'art du pli et du drapé dans la mode des 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles**

96

**Une artiste invitée : Inge Boesken Kanold, artiste peintre**

104

**Bibliographie**

### ÉDITO

L'Ardèche a des atouts et un patrimoine exceptionnels. La Politique culturelle du Département porte l'ambition légitime de valoriser ces « trésors » qui sont une chance pour notre territoire et son développement touristique, créateurs d'emplois et de richesses.

Labellisé Musée de France, *MuséAl* — musée et site du Département de l'Ardèche — s'inscrit dans cette dynamique. Ce n'est pas seulement un site archéologique unique et préservé, c'est un lieu de transmission. Un lieu au service de la compréhension du monde contemporain où l'on explore l'histoire de manière pédagogique et moderne.

Avec cette nouvelle exposition temporaire, *MuséAl* réussit le pari de nous faire découvrir la dimension symbolique de la mode de l'Antiquité tout en reliant le passé au présent. « Mode Pourpre » nous dévoile les secrets de la communication vestimentaire, les codes et les enjeux sociaux de la mode à l'époque romaine. Des sujets empreints d'actualité... Nul doute que la mode est un indicateur de l'évolution de notre société, elle fait aussi la part belle à l'innovation et à la création artistique, je vous engage une nouvelle fois à une visite singulière de *MuséAl*.

**Hervé Saulignac**

*Président du Conseil départemental de l'Ardèche*



## LE PROPOS

L'exposition « Mode pourpre » offre l'opportunité de se rendre compte de la magnificence des vêtements de pouvoir et de l'évolution de la symbolique de la couleur pourpre. Le propos n'est pas de tendre vers la reconstitution historique mais bien de proposer des évocations avec leurs parts de réalité et de fiction : un partenariat entre le musée archéologique et le spectacle vivant. Une riche collaboration qui soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses et qui démontre, s'il fallait encore le faire, l'indispensable porosité à encourager entre les experts scientifiques, les pratiques artistiques, et les pratiques artisanales, souvent empiriques.

Dans l'Antiquité, la nudité héroïque est une manière de légitimer le pouvoir de l'Empereur. Son corps divin paré du manteau militaire pourpre atteste de ses vertus et de son apothéose à venir. Le vêtement placé sur le corps, assorti des parures et des coiffures, constitue un vecteur de communication du pouvoir dans la société. Associé aux gestes, aux attitudes, au langage et à la couleur, le vêtement désigne le sexe de l'individu, son âge, ses fonctions, son rang et son statut dans la société.

La mode, univers mystérieux et sensible, occupe une place essentielle dans notre vie. Il est pourtant difficile d'en donner une définition simple tant elle puise sa force dans son pouvoir symbolique. Dans l'Antiquité, selon sa couleur, le plus simple drapé plié sur le corps, comme le plus somptueux accessoire, peuvent divulguer sans ambiguïté le rang de l'individu et son pouvoir dans la société. La mode intègre la manière de nous vêtir, de parler, mais aussi de penser, elle touche tout aussi bien à notre intimité qu'à notre identité sociale, à l'économie, à la géographie, à la technique et à la création.

La reconstitution de typologies de vêtements antiques à partir des sources historiques demeure d'actualité mais reste compliquée tant les terminologies fluctuent. La recherche se tourne désormais aussi du côté de l'étude des valeurs symboliques. L'histoire du vêtement offre des champs de recherche très vastes et plus dynamiques que de simples catalogues. L'anthropologie nous inspire un regard sur les identités, les gestes du corps, les pratiques normées et les transgressions vestimentaires dans des espaces et des temps donnés.

Ces champs de recherche permettent d'imaginer et de restituer les apparences des gens de pouvoir. Quels sont ces modes et ces codes dans l'Antiquité ? Quelles sont ces couleurs qui symbolisent le pouvoir ? D'origine animale ou végétale, avons-nous percé tous les secrets de fabrication des couleurs ? Les stylistes contemporains sont-ils influencés par la mode antique ?

**Aude Poinot**

*Directrice de MuséeAl*



Mode et vêtements  
du pouvoir  
à Rome



**En 1957**, Roland Barthes écrit : « Ce qui doit intéresser le chercheur, historien ou sociologue, ce n'est pas le passage de la protection à la parure (passage illusoire), mais la tendance de toute couverture corporelle à s'insérer dans un système formel organisé, normatif, consacré par la société. Les premiers soldats romains qui ont jeté sur leurs épaules une couverture de laine pour se protéger de la pluie accomplissaient un acte de pure protection ; mais sitôt que matière, forme et usage ont été, non pas embellis mais simplement réglementés par un groupe social défini (...), la pièce a accédé au système, le vêtement est devenu costume (pénule), sans que l'on puisse retrouver dans ce passage trace d'une finalité esthétique. » Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 3 (1957), 433-434.

La pénule (*paenula*) est une cape lourde en laine, souvent accompagnée d'une capuche, qui peut être effectivement portée par les militaires, mais encore par les travailleurs des champs, hommes comme femmes. Son aspect pratique fait qu'elle est privilégiée à d'autres manteaux pour le voyage. Elle couvre la tunique, mais jamais la toge. Toutefois le général en chef ou l'empereur (*imperator*) porte un autre manteau (ou cape) désigné sous le nom de *paludamentum*. Il s'agit d'un manteau de couleur pourpre qui se repère de loin sur le champ de bataille. Le *paludamentum* est généralement fixé par une fibule ronde sur l'épaule droite au-dessus de la cuirasse ornée de ptéryges qui couvre elle-même une tunique s'arrêtant au-dessus des genoux. Mais sur les statues honorifiques érigées, au lieu d'être attaché, il est souvent drapé autour des hanches, d'un bras, voire d'une épaule, comme sur la statue de Trajan conservée au musée du Louvre (fig. 1). Perdre le *paludamentum* pour un *imperator*, c'est être dénudé (*nudus*) et vaincu. C'est pourquoi César aurait nagé avec celui-ci entre les dents lors d'une attaque d'un pont à Alexandrie (Suétone, *Vies des douze Césars*, *César*, LXIV).

Ainsi les vêtements romains devenus costumes obéissent à des codes et répondent à des normes qui, bien sûr, peuvent être transgressées de manière volontaire ou non. Ils induisent une gestuelle, des postures et attitudes différentes. La difficulté pour le chercheur contemporain est de repérer et de comprendre ceux-ci à partir de sources antiques variées : les sources écrites (littéraires et épigraphiques), les documents iconographiques (statues, reliefs, fresques, mosaïques, etc.) et les *realia* (fragments de tissus, chaussures, etc.) trouvés dans les fouilles archéologiques. Par exemple, il n'est pas du tout évident de faire coïncider un mot latin correspondant à un vêtement spécifique avec sa représentation statuaire. Tout essai de restitution vestimentaire est en partie illusoire car il repose le plus souvent sur l'agencement des habits figurant sur les images. Or, si ces images sont élaborées à partir de la réalité, elles n'en représentent pas moins une mode idéalisée, donc déjà interprétée. Par exemple, le drapé « mouillé » près du corps, typique de la statuaire grecque antique et repris par les Romains, laisse deviner des courbes féminines parfaites et harmonieuses, symboles d'un corps de déesse, mais nullement le reflet de la réalité. Ainsi, la scène de banquet romain sur l'autel funéraire de Q. Socconius Felix juxtapose un citoyen romain en tunique, toge et son épouse représentée en Vénus avec une robe dont la « transparence » laisse apparaître les seins et le ventre (fig. 2). L'exposition propose la représentation de certains vêtements de pouvoir conçus et fabriqués à partir du croisement des sources antiques à notre dis-



Fig. 1  
**Trajan debout, cuirassé**  
Après 108 ap J.-C., ancienne collection Borghèse.  
MA1150. Localisation : Paris, musée du Louvre.  
Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

position et de l'interprétation des étudiants de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre. Les quelques lignes qui suivent sont le fruit d'une recherche menée dans une perspective anthropologique.

### L'habitus vestimentaire : une marque identitaire, sociale et culturelle

A Rome, il existe un code vestimentaire très précis sur ce que chacun, suivant son statut social, peut et doit porter dans un espace et un temps donnés. A l'époque impériale, les modes sont lancées bien souvent par l'empereur et sa famille et se diffusent dans le monde romain. Par exemple, l'empereur Caracalla (211-217) impose au peuple et aux soldats le port d'une tunique extérieure (ou manteau) à longues manches d'origine gauloise mais qu'il fait allonger ; celle-ci lui a donné son surnom.

#### La dignitas de la gens togata ou les togati

« Voici les Romains, maîtres de l'univers, le peuple en toge ! » s'écriait Auguste de manière ironique en voyant des Romains au forum dont la toge était couverte par de longs manteaux sombres synonymes de deuil ou de pauvreté (Suetone, *Vies des douze Césars, Auguste*, XL, 8). Auguste ordonne alors que la toge soit exhibée dans les espaces publics de la ville (forum, basilique pour les procès, théâtres, etc.) et que cette mesure soit contrôlée par les édiles. La toge devait être aussi portée par les élites dans leurs *domus* (maisons de ville) pour recevoir leurs clients lors de la *salutatio*, rituel du matin. C'est un habit ethnique qui permet d'identifier le citoyen romain.

La toge est également un marqueur d'âge et de sexe. Les enfants de citoyens romains, garçons et filles, portent la toge prétexte (*toga praetexta*) ornée d'une bande de laine pourpre tissée au bord. Les garçons portent la *bullae* autour du cou, les filles le plus souvent la lunule, les deux étant des pendentifs ou amulettes, protégeant des mauvais esprits et maladies. A partir d'un certain âge qui coïncide avec la coupe de la première barbe et le dépôt de la *bullae* auprès des lares domestiques, généralement entre 14 et 17 ans, les garçons quittent la toge prétexte pour prendre la toge virile de couleur écrue naturelle (*toga virilis* appelée également *toga pura* ou *libera*) tandis que les filles, une fois mariées, portent la *stola*. Les femmes ne portent pas la toge, sauf à l'époque archaïque (VIII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) ou si elles sont des prostituées.

La toge est un vêtement de dessus. La forme du tissu était au moins arrondie ou en ellipse sur une partie. La manière de draper sa toge correspond à des normes et des modes évoluant avec le temps et dépendant de la longueur du tissu. A la toge étroite (*toga exigua*) plus ou moins longue de la république, se substitua rapidement vers la fin de la république et sous l'Empire une toge longue plus ample aux nombreux plis épais. A la fin de l'Empire, le *sinus* et l'*umbo* furent noués différemment ou disparurent au profit d'un effet de diagonale tel un ceinturon ou baudrier (*balteus*).

La variété des textiles, des ornements et des couleurs permet de différencier les divers types de tuniques et de toges à porter de manière appropriée, selon le

Fig. 2  
**Autel funéraire**  
de Q. Socconius Felix, Rome, fin 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.



Fig. 3  
**Laraire du «bar-restaurant»** de Lucius Vetudius Placidus,  
Pompéi (I, 8, 8).  
Photo : V. Huet

statut social (appartenance à l'ordre sénatorial, équestre ou simple citoyen) et les occasions. Les toges d'hiver sont faites de laine alors que l'été on utilise des étoffes plus légères. Le sénateur se repère par le laticlave, une tunique avec de larges bandes pourpres. S'il exerce une magistrature curule (préteur, consul) ou s'il sacrifie aux divinités, il porte la toge prétexte avec la bande pourpre, comme on le voit sur des peintures pompéiennes ornant les laraires, autels domestiques. Par exemple, sur le laraire du « bar-restaurant » de Lucius Vetudius Placidus à Pompéi (l, 8, 8), (fig. 3), le *genius* (l'essence divine) du *pater familias* en toge prétexte donne l'exemple la patère à la main, entre les deux dieux lares vêtus eux d'une tunique à bandes pourpres, eux-mêmes encadrés de deux divinités, à gauche Mercure, à droite Dionysos. A partir d'Auguste, les fils de sénateurs ayant pris la toge virile ont le droit de porter le laticlave, ce qui montre la création d'un ordre pour lequel, outre la fortune, l'hérédité est privilégiée. Le chevalier porte une tunique angusticlave, ornée de bandes pourpres étroites sur laquelle est drapée la toge virile. Sous la République, lors des élections, les candidats qui prétendent à une fonction politique revêtent la toge blanche et pure (*toga candida* blanchie à la craie ou teintée). Après des victoires guerrières, le triomphateur prend le temps de son triomphe, la *toga picta*, une toge pourpre brodée ou tissée d'or gardée par Jupiter Capitolin qui va de pair avec la *tunica palmata*. Elle devient à partir de Gordien I (vers 230) avec la *trabea* (toge pourpre) l'apanage des empereurs. Lors de funérailles et pendant la période de deuil, la norme pour les citoyens est de porter la toge sombre (*toga atra* ou *pulla* ou encore *sordida*), ce qui les différencie du défunt qui exhibe sa plus belle tenue, celle qui correspond aux honneurs les plus importants et à la charge la plus haute qu'il a reçus de son vivant ; à la toge sombre, sont associés la barbe non rasée et les cheveux non coupés.

#### Le pudor et la modestia de la matrone (femme du citoyen) romaine

La fille du citoyen romain quitte la toge prétexte le jour de son mariage. Nous connaissons la tenue de la mariée pour le rite le plus prestigieux (le *conubium* par *confarreatio*) qui était réservé à l'élite patricienne (aristocratique) : celle-ci est composée d'une tunique droite (*tunica recta*) cintrée par une ceinture de laine avec un nœud d'Hercule, d'un voile couleur de flamme (*flammeum*) dissimulant en partie le visage et enveloppant le corps, de pantoufles couleur safran (*lutei socci*) ; la coiffure en six tresses (*seni crines*) correspond à celle des Vestales et était ornée d'une couronne de fleurs.

Une fois mariée, la jeune fille est appelée matrone. Elle porte une *tunica* plus longue que celle des hommes, pouvant être nouée à la taille sur laquelle elle enfle la *stola*, un vêtement long avec une encolure en V, avec très souvent des bretelles sur les épaules, toujours noué à la taille ou sous la poitrine. La *stola* est à l'origine la robe de la femme du patricien, mais elle est devenue l'habit de toute femme de citoyen romain avec Auguste. Au III<sup>ème</sup> siècle, la *stola* semble en partie abandonnée au profit de la *dalmatica*, une tunique avec ou sans manches.

La *stola* est garante de la respectabilité de la matrone et de ses vertus, tout comme le voile, le *ricinium*, qui lui couvre la tête et les épaules, remplacé à la fin de la République par la *palla*, un tissu rectangulaire plus grand qui peut être drapé de différentes façons, parfois à la manière d'une toge. Une statue trouvée sur l'île du Tibre à Rome et conservée au Musée national archéologique de Naples montre parfaitement les diverses couches d'habits qui ne laissent apparaître que le visage, le cou, et une partie de la chevelure de la matrone ; un pied dépasse toutefois, et les mains devaient également être visibles. Horace,

Fig. 4

#### Fresque d'Herculanum

Peinture du 3<sup>ème</sup>-2<sup>ème</sup> siècles av. J.-C. provenant d'Herculanum.  
Musée national, Naples, Italie.

Photo : Getty images

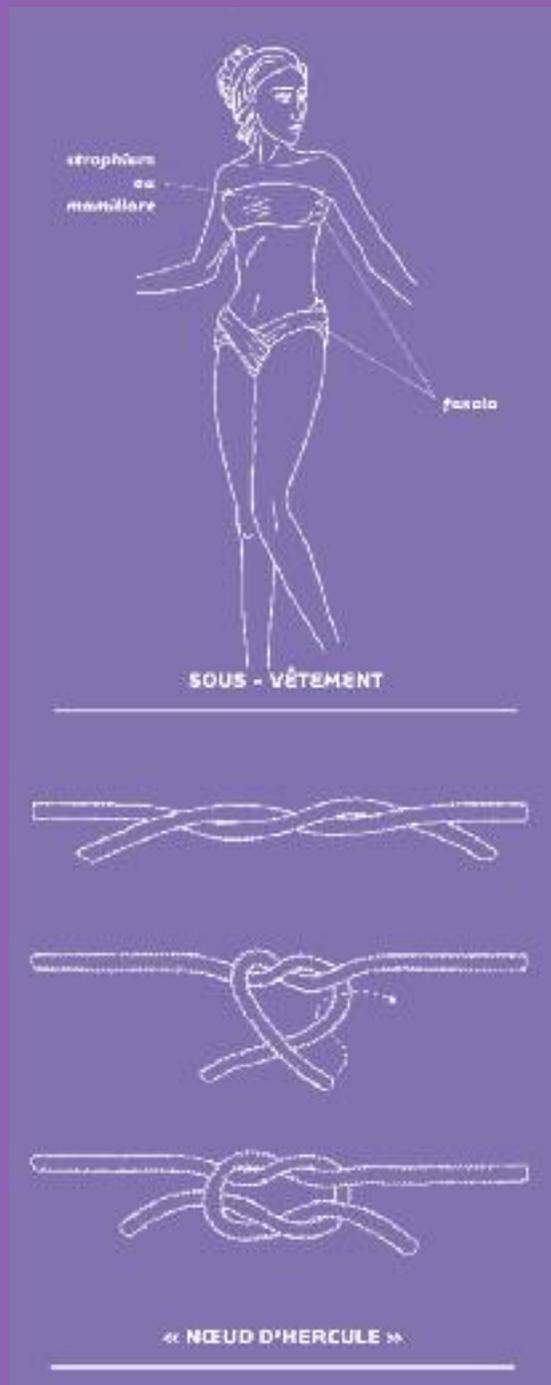


Fig. 5

#### Mosaïque de Piazza Armerina

4<sup>ème</sup> siècle ap. J.-C., surnommée « Filles en bikini », Sicile, Italie.

Photo : Getty images



Dessins : Atelier Tilde, Mathilde Bardel (assistée de Guillaume Cousin)

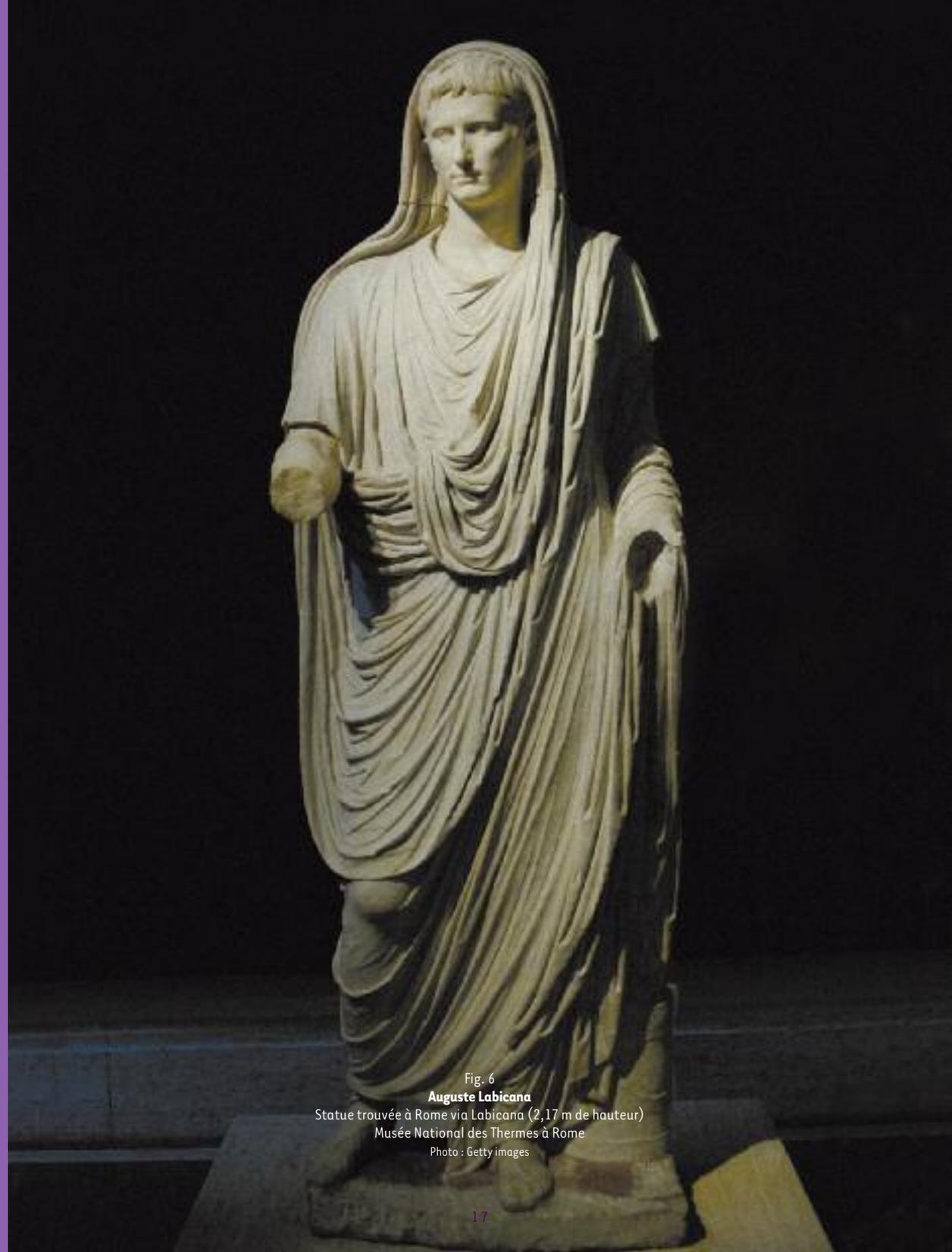


Fig. 6  
**Auguste Labicana**  
Statue trouvée à Rome via Labicana (2,17 m de hauteur)  
Musée National des Thermes à Rome  
Photo : Getty images

dans une satire, se plaint de l'inaccessibilité de la matrone qui est cachée aux regards : « Or, d'une matrone, tout ce qu'on peut voir, c'est son visage ; le reste (...), elle le cache sous un vêtement tombant jusqu'à terre. Si tu vises ce qui est interdit, ce qu'entoure un retranchement (car c'est là ce qui te fait perdre la tête), alors tu auras devant toi une foule d'obstacles : des gardiens, une litière, des coiffeurs, des parasites femelles, une stola (stola) tombant jusqu'aux talons, un manteau (palla) drapé par-dessus, quantité de choses empêchant que l'objet ne t'apparaisse au naturel. » (Horace, *Satires* (I, 2.94-100), traduction de F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 2002).

Ceci contraste en partie avec une fresque d'Herculanum conservée au Musée national archéologique de Naples (fig. 4) qui montre quatre femmes dans un intérieur avec l'une d'entre elles (une servante ?) qui s'occupe de la coiffure d'une plus jeune femme. En effet, malgré les superpositions de vêtements, le rendu des étoffes plus ou moins légères aux couleurs pastel harmonieuses joue avec des ouvertures, des glissements et des transparences, laissant apparaître des morceaux de corps à la blancheur de la peau parfaite. La femme assise et les deux jeunes femmes ont à la fois tous les habits respectables de la matrone et tous les attributs de Vénus. Par leurs gestes et leurs parures, elles expriment leur pouvoir de séduction qui va de pair avec leur *venustas* (beauté).

On pense que les femmes portaient des sous-vêtements, un bandeau couvrant et soutenant leur poitrine (*strophium* ou *mamillare*) et une sorte de culotte. On en a une idée par les images de femmes athlètes telles les jeunes filles aux « bikinis » sur une mosaïque de la villa de Piazza Armerina (fig. 5). Il est évident que les femmes respectables ne se montraient pas dans une telle tenue.

#### A chaque vêtement, ses chaussures

Les chaussures participent également de l'habitus vestimentaire antique, car à chaque tenue correspond un type précis de chaussures, celles qu'on porte à l'extérieur, dans la cité, en voyage, en campagne militaire, celles qu'on porte à l'intérieur. Différents matériaux les constituent : le cuir et le bois sont préférés à l'extérieur, le tissu à l'intérieur ; divers ornements y sont ajoutés.

Ainsi les *calcei* vont de pair avec la toge : ce sont des chaussures fermées d'extérieur révélant le statut social. Le sénateur patricien est chaussé du *calceus patricius* ou *mulleus*, une chaussure de couleur pourpre avec une languette de cuir ornée d'une boucle en ivoire et maintenue sur les mollets par quatre liens de cuir noir. Les autres sénateurs portent le même type de chaussure mais de couleur noire avec seulement deux liens (*calceus senatorius*). Le citoyen équestre est chaussé de *calcei* simplifiés. Les *calcei* sont également des chaussures de femme qui sont portées avec la *stola*.

Les chaussures militaires les plus courantes, souvent dénommées par les modernes « bottines », sont les *caligae* ; leur semelle cloutée empêchait de glisser. Le surnom de l'empereur Caligula (littéralement petite *caliga*) lui a été donné en référence à sa jeunesse passée dans les camps militaires auprès de son père Germanicus.

Mais il existe bien d'autres chaussures, telles diverses sandales à semelles plus ou moins hautes, des cothurnes, des chaussons ou chaussures en tissu. Certaines ont une valeur ethnique : les *crepidae* et les *soleae* (divers type de sandales) sont associées, pour les Romains, aux Grecs et ne peuvent donc être portées dans les lieux publics ; elles sont réservées à l'espace de loisir privé

(l'*otium*). Les cothurnes comme les *socci* relèvent de divers genres théâtraux, les premiers à haute semelle ou hauts talons se portent pour la tragédie, les seconds à semelle plate ou petits talons pour la comédie. Dans la vie quotidienne, les *socci* sont avant tout des chaussures de femme portées à l'intérieur.

Une des difficultés des recherches modernes est d'appliquer le bon terme à la bonne chaussure, que ce soit sur des *realia* (on a trouvé des chaussures dans des milieux humides, la tourbe comme en Grande-Bretagne ou en Allemagne, ou dans des milieux très secs comme en Égypte ; ou encore des éléments de chaussures comme des perles, des éléments en nacre dans des tombes), ou sur des images (statuaire, reliefs, peinture, mosaïque, etc.). En effet, le vocabulaire usuel des archéologues et historiens d'art ne correspond pas toujours à celui des auteurs antiques. Et les termes employés par ces derniers ne désignaient pas obligatoirement les mêmes chaussures suivant les époques et les contextes.

De plus, pour apprécier la mode du pouvoir, il ne suffit pas de tenir compte du type et de la forme des chaussures, il faut apprécier aussi la qualité du cuir, les teintures et couleurs apposées (telles la pourpre et l'or), les bijoux et perles, les ornements. Ceci apparaît nettement dans la liste de l'édit de Dioclétien de 301 ap. J. -C. qui appose des prix différents aux chaussures suivant leurs couleurs.

## Les gestes, le vêtement ou costume en action

Les vêtements induisent des gestes et des attitudes. Ainsi les mouvements et les gestes sont limités quand on porte la toge si l'on veut rester digne et ne pas s'empêtrer dans les plis du drapé soigneusement agencés par les esclaves. Trébucher sur sa toge, comme Caligula quand il quitte l'amphithéâtre, est une preuve de son indignité (Suétone, *Vies des douze Césars*, *Caligula*, XXXV, 7).

A chaque espace et suivant les mouvements qu'on avait à accomplir, correspondait donc une tenue. Pour sacrifier selon le rite romain, le sacrifiant hisse un pan de sa toge sur sa tête afin de former un voile pour ne pas être perturbé par des bruits extérieurs. La statue d'Auguste trouvée à Rome sur la via Labicana et conservée au musée national romain (Palazzo Massimo fig. 6) en est un parfait exemple : Auguste doit porter ici la toge prétexte, et les bandes pourpres devaient être peintes sur la sculpture. En voyage ou quand on était militaire, le citoyen portait le plus souvent une tunique serrée à la taille avec un manteau ou une cape. Dans les lieux et temps d'*otium* (loisirs), tels les gymnases ou pour des banquets, le Romain pouvait s'habiller par exemple en « Grec » en portant le *pallium* et des sandales. Il fallait savoir se déchausser dans certains espaces, comme celui des banquets : être invité chez un ami à dîner nécessitait d'échanger ses chaussures contre des chaussons à l'arrivée dans une maison, puis à se déchausser pour dîner allongé, ce que l'on peut voir sur des fresques et des reliefs.

Il existe tout un ensemble de jeux possibles avec les vêtements qui rendent des actes plus manifestes. Des traités tels ceux de Cicéron et Quintilien, ou encore *La rhétorique* de *Herennius*, préconisent aux orateurs dans les procès certains gestes liés à des effets de toge pour susciter des réactions précises chez les juges et le public, comme la compassion ou encore l'effroi. Découvrir sa poitrine dans une assemblée pour montrer ses cicatrices de guerre est un poncif

utilisé par beaucoup d'hommes politiques : c'est se présenter en suppliant, tout en rappelant sa bravoure au combat. Le geste est souvent prémédité puisqu'il implique que la tunique ne soit pas portée sous la toge. Par exemple, Auguste, quand il refuse la dictature proposée par le peuple, s'agenouille tout en rejetant la toge de ses épaules et en montrant sa poitrine découverte ; il force ainsi le peuple à revenir sur sa proposition ; mais ce dernier en même temps reconnaît la supériorité de l'avis d'Auguste, conforme au *mos maiorum* (la coutume des ancêtres). Une variante consiste pour les hommes politiques à déchirer en public leurs habits. Par contre, être dépouillé de sa toge au forum par ses adversaires, comme Caton en 59 av. J.-C., c'est être privé de parole devant le peuple ; l'acte est violent car son costume de citoyen lui est enlevé. Les vêtements « en action » peuvent avoir un rôle de protection. Ainsi César fut sauvé par quelques-uns de ses amis en se cachant sous leurs toges, après sa prise de position concernant le sort des conjurés réunis autour de Catilina en 63 avant J.-C. Mais lors de son assassinat par des sénateurs le 15 mars 44 avant J.-C., sa toge ne lui servit à rien ; par contre celle-ci déchirée par les coups de glaive et ensanglantée fut exhibée par Marc Antoine au moment de l'éloge qu'il prononça lors des funérailles de César, ce qui lui permit d'exalter et embraser le peuple afin de le faire poursuivre les meurtriers, les Césaricides.

Les habits « en action » peuvent révéler également un signe inscrit par les divinités : Auguste, lors de la cérémonie de sa prise de toge virile, eut son laticlave qui se détacha de sa tunique ; ceci fut interprété comme le signe que les sénateurs lui seraient un jour soumis ; c'est donc le présage de son futur statut d'empereur. Lors de sa visite au temple de Vesta à Rome, au moment de se lever, Néron est retenu par un pan de sa toge (la *lacinia*) et ne voit plus rien en raison d'une brume : la combinaison des deux signes néfastes le décide à ne pas se rendre à Alexandrie, voyage prévu pour le jour même.

Les vêtements jouent un rôle important dans les dons du pouvoir : ils sont offerts au prince et à sa famille ; l'empereur fait également de nombreux dons de vêtements et parures. On en a beaucoup de témoignages, notamment par l'épigraphie.

## Les pratiques normées et les transgressions

De nombreuses lois ont tenté de contrôler le code vestimentaire et le luxe, notamment ceux des femmes. Par exemple, la loi Oppia de 215 av. J.-C. édictée lors de la seconde guerre punique limitait le port de vêtements de diverses couleurs par les matrones, des bijoux à une demie-once d'or et l'usage de chars, ceci par souci d'économie et pour garantir les bonnes mœurs ancestrales. La guerre finie, les femmes manifestèrent en public pour obtenir son abrogation, au grand dam de Caton l'Ancien qui s'exprima violemment pour son maintien, comme nous le rapporte Tite-Live (*Histoire romaine*, XXXIV, 1-7).

Les empereurs ont aussi établi des restrictions sur le port de certains vêtements, généralement en édictant des lois somptuaires. Il faut distinguer celles qui souhaitent restaurer le *mos maiorum* (coutume des ancêtres) de celles qui relèvent d'un comportement « tyrannique », démesuré d'un empereur. Ainsi Auguste reste fidèle aux principes des *mores*, même s'il innove. Il essaie entre autres de restaurer l'ancienne coutume de porter des vêtements fabriqués par sa femme et ses filles. C'est pourquoi il fait enseigner à sa fille et ses petites-filles le travail de la laine. Par contre, la loi somptuaire, par exemple, de Néron trahit son comportement excessif. Ainsi Néron fit interdire l'usage des teintes violettes et pourpres aux citoyens romains et à leurs femmes, afin de se les

réserver. Suétone (*Néron*, XXXII, 5) nous rapporte à ce propos l'anecdote suivante : alors qu'il chantait, il aperçoit parmi les spectateurs une matrone vêtue de pourpre ; aussitôt il la signale aux agents du fisc qui la dépouille et de sa robe et de ses biens.

Toute transgression aux normes, qu'elle soit volontaire ou non, était une inconvenance et avait des conséquences. Ainsi pour un homme, ne pas ceinturer sa tunique, adopter de longues manches, des franges, porter des étoffes trop luxueuses et trop chatoyantes étaient des signes de *mollitia*, d'efféminement et de disponibilité sexuelle, en bref d'orientalisme ; ce n'était pas digne d'un homme politique, voire d'un citoyen. César était connu pour être très attentif à sa tenue ; en portant une tunique à franges aux manches allant jusqu'aux mains, une ceinture lâche et en faisant traîner la *lacinia* de sa toge tout en marchant de manière « molle », il revendiquait une disponibilité sexuelle et un efféminement. Le paroxysme de la tenue inconvenante est atteint par Caligula d'après Suétone (*Caligula*, LII) : « Ses vêtements, sa chaussure et sa tenue en général ne furent jamais dignes d'un Romain, ni d'un citoyen, ni même de son sexe, ni, pour tout dire, d'un être humain. Souvent il parut en public avec des manteaux brodés, couverts de pierres précieuses, une tunique à manches et des bracelets ; de temps à autre, vêtu de soie, avec une robe bordée d'or ; ayant aux pieds tantôt des sandales ou des cothurnes, tantôt des bottines de courrier, ou parfois des brodequins de femme ; très souvent on le vit avec une barbe dorée, tenant en main les attributs des dieux, le foudre, le trident ou le caducée, et même costumé en Vénus » (traduction H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1967). Caligula revendique la somptuosité des étoffes, le clinquant et l'inapproprié ; sa tenue relève plus du déguisement et du travestissement que de la dignité d'un Romain ; il frise le sacrilège en imitant mal des divinités, Jupiter, Neptune, Mercure, Vénus. On sait par ailleurs qu'il avait une double garde-robe, l'une pour lui, la seconde pour sa statue qui portait chaque jour le même habit que lui. Néron n'est guère mieux, toujours à en croire Suétone. Sa volonté de ressembler à Apollon le fait imiter les statues de la divinité et exhiber des tenues d'intérieur en public, à l'extérieur. Enfin parmi ses excès, Néron est connu pour ne jamais avoir porté deux fois le même habit.

Certaines inconvenances vestimentaires étaient dictées par les empereurs, bien sûr, par ceux qu'on construit comme des « mauvais » empereurs. Ainsi, Caligula déploie sa cruauté et son mépris envers les sénateurs en les faisant courir en toge ; on imagine aisément le débraillé de la toge...

Les travestissements sont bien sûr condamnables. Le plus connu est le déguisement de Clodius en femme pour pénétrer dans la maison de César lors des rites à *Bonadea* qui y étaient célébrés et excluaient la présence de tout homme et de tout animal mâle ; son intention était de séduire la femme de César. Cicéron essaie, en vain, de le faire condamner, notamment pour sacrilège. L'histoire est complexe car elle oppose deux camps politiques. La conséquence ici est que César répudie sa femme. Mais la plupart du temps, les travestissements ont des conséquences graves, car cela correspond à une altération de l'identité civique, que ce soit pour les hommes ou pour les femmes. Par exemple, Sénèque le Rhéteur (*Controverses, excerpta*, V, 6) rapporte le procès fait par un jeune homme contre les ravisseurs qui l'avaient enlevé alors qu'il s'était exhibé en femme en public ; ils sont condamnés, mais lui est interdit d'assemblée car il est déshonoré.

Valérie Huet, professeur en histoire ancienne à l'Université de Bretagne occidentale  
CRBC EA 4451-UMS 3554



**L'empereur général en chef**

Cuirasse et manteau rouge sombre

En campagne militaire, le général en chef ou l'empereur se repère de loin par le *paludamentum*, un manteau (ou sorte de cape) pourpre au-dessus de la cuirasse qui couvre elle-même une tunique s'arrêtant au-dessus des genoux. Perdre le *paludamentum*, c'est être dénudé (nœuds) et vaincu. C'est pourquoi César aurait nagé avec celui-ci entre les dents lors d'une attaque d'un pont à Alexandrie. L'empereur porte ici des *caligae*, les chaussures militaires les plus courantes.

Le surnom de l'empereur Caligula (littéralement petite *caliga*) lui a été donné en référence à sa jeunesse passée dans les camps militaires auprès de son père Germanicus.

Manteau « Paludamentum » en sergé de laine et cachemire pourpre rouge. Cuirasse : reproduction en résine Lambrequins de cuir.

Casque et lance « Pilum » : reproductions en élastomère. Chaussures de cuir et de feutre de laine pourpre rouge, patines or.

Couronne de lauriers en latex doré à la feuille. Patines or à la feuille et ornements en latex doré sur la cuirasse, les lambrequins, le casque et les chaussures.

Teintures en « fausse pourpre » rouge : combinaison de pastel, de cochenille et de garance du teinturier.

Conception et réalisation : Marion Sola. Patines, ornements et moulage couronne : Magdalena Calloc'h, Ludivine Roux, Cécile Laborda.

Moulages cuirasse, casque, pilum : Michel Feaudière. Lambrequins : Margaux Haffner et Marion Sola.





**La femme du citoyen**

Tunique verte-bleue à rayures rouges, manteau violet

Le costume a été fabriqué à partir de deux sources antiques : un portrait funéraire d'Arsinoé (14-37 ap. J. -C.) conservé au musée égyptien du Caire et un fragment de tunique (125-140 ap. J. -C.) découvert dans le dépotioir de Didymoi, petite forteresse romaine du désert oriental d'Égypte. (D. Cardon, Le monde des teintures naturelles, Belin 2014).

La tunique est verte avec deux *clavi* (bandes) couleur pourpre. Elle semble très à la mode parmi les femmes de l'élite romaine d'Égypte. Sur les épaules, la matrone porte la *palla*.

Tunique « stola » longue en sergé de laine fine teintée en bleu-vert (teinture réalisée à l'époque au coquillage à pourpre), application de bandes pourpres de laine. Manteau « palla » de couleur pourpre cramoisi avec application de bandes pourpre sombre  
Sandales de cuir. Teinture bleu-vert foncé : combinaison d'indigo et d'extrait de chêne.  
Conception et réalisation : Prêle Barthod



**Le citoyen sénatorial**  
Toge écrue à bandes

Le sénateur se repère par le laticlave, une tunique avec de larges bandes pourpres. S'il exerce une magistrature curule (préteur, consul) ou s'il sacrifie aux divinités, il porte la toge prétexte (*toga praetexta*) ornée d'une bande de laine pourpre tissée au bord. S'il est patricien (aristocrate), il est chaussé du *calceus patricius* ou *mulleus*, une chaussure de couleur pourpre avec une languette de cuir ornée d'une boucle en ivoire et maintenue sur les mollets par quatre liens de cuir noir. Les autres sénateurs portaient le même type de chaussure mais de couleur noire avec seulement deux liens (*calceus senatorius*).

Tunique en toile de laine écrue, applications de bandes de laine pourpre foncée.  
Ceinture en toile de coton écrue. Toge drapée en étamine de laine écrue, bordée d'une bande appliquée de toile de laine pourpre foncée.  
Chaussures lacées « *calcei* » en cuir brun. Teinture en « fausse pourpre » violet foncé : combinaison de pastel et de cochenille.  
Conception et réalisation : Anais Clarté.







**La mariée**

Tunique de soie écrue et manteau jaune d'or

On connaît la tenue de la mariée selon le rite par *confarreatio*, le mariage aristocratique réservé aux patriciens : elle est composée d'une tunique droite (*tunica recta*) cintrée par une ceinture de laine avec un nœud d'Hercule, nœud symbolique que le mari dénouait lors des noces, d'un voile couleur de flamme (*flammeum*) dissimulant en partie le visage et enveloppant le corps, de pantoufles couleur safran (*lutei socci*) ; la coiffure en six tresses (*seni crines*) correspond à celle des Vestales et était ornée d'une couronne de fleurs.

Il s'agit d'une interprétation très libre du costume de la mariée.

Voile "Flammeum" en voile de laine. Tunique plissée à la main en soie artisanale Allais.  
Ceinture au nœud d'Hercule en étamine de laine. Sandales en cuir naturel  
Couronne et bijoux. Teinture en « faux safran » à base de curcuma.

Conception et réalisation : Margaux Haffner. Plissage : Margaux Haffner et Jim Allais







**Le citoyen équestre**  
Toge écrue

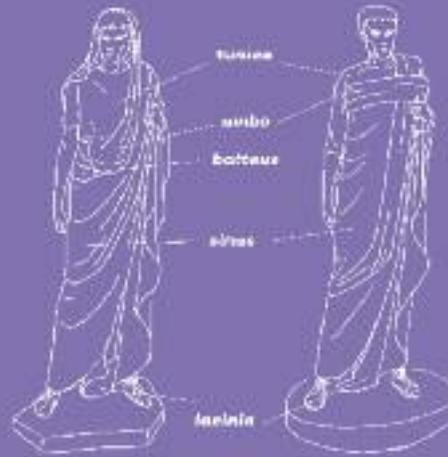
Le chevalier porte une tunique angusticlave, ornée de bandes pourpres étroites sur laquelle est drapée la toge virile de couleur écrue naturelle (*toga uirilis* appelée également *toga pura* ou *libera*). Il est chaussé de *calcei* simplifiés. Il s'agit d'une interprétation libre du costume du citoyen équestre. La toga devrait être longue et ample.

Tunique de mérilin écri (chaîne lin / trame laine) à bordures frangées de laine.  
Applications de motifs de laine et soie (encolure et bas de manches) et de bandes pourpres de laine sergée.  
Toga drapée en étamine de laine gaufrée. Chaussures en cuir « calcei ».  
Teintures en « fausse pourpre » violet clair : pastel et cochenille.  
Conception et réalisation : Jim Allais





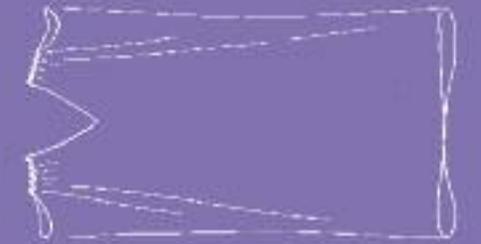
COMMENT METTRE UNE TOGE



DIFFÉRENTES FAÇONS DE PORTER LA TOGE

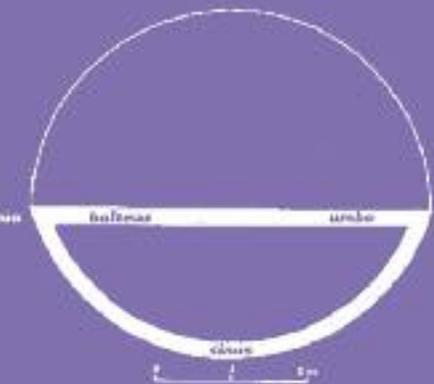
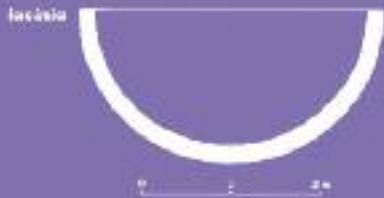


LE VÊTEMENT FÉMININ

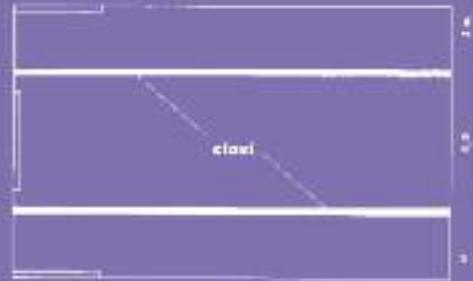


LA STOLA

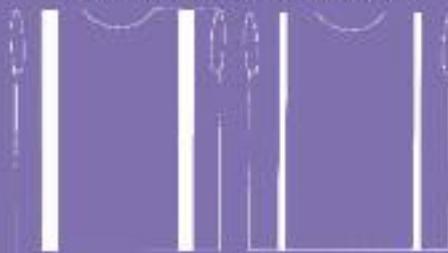
fibula  
ou broches  
ou cousus



LA TOGE



bandes verticales pourpres larges ou étroites  
tunica faticlavia - tunica angusticlavia



LA TUNIQUE



calcei des chevaliers    calcei des sénateurs    calcei des sénateurs patriciens



calceus



caligae  
chaussures masculines militaires

LES CHAUSSURES

masculines et féminines pour l'extérieur



caligae

calsa

LES CHAUSSURES



La pourpre :  
violet, bleu ou rouge ?

**Dans l'Antiquité**, le pouvoir s'exprime plus dans la couleur que par la forme du vêtement. Luxueuse et prestigieuse, la couleur pourpre est l'apanage des gens de pouvoir. La civilisation romaine est l'une des civilisations du monde antique qui a le plus cherché à développer l'opulence des symboles de pouvoir. C'est dans le monde romain que le prestige de la couleur pourpre atteint son apogée. Cependant, aucune teinture n'a été à la fois aussi célèbre et aussi mal connue que la pourpre.

#### **Les teintures naturelles gardent leur part de mystère**

La teinture avec les colorants issus d'organismes vivants – animal et végétal – est complexe à élaborer. Les molécules colorantes n'ont qu'une faible affinité chimique avec les fibres textiles. Il faut employer des substances pour les fixer (mordants, adjuvants). Le processus de fixation des colorants naturels sur les fibres demeure empirique et garde une part de mystère : une chance pour les chercheurs... et pour les artistes !

#### **La couleur du pouvoir dans l'Antiquité, la pourpre : violet, bleu ou rouge ?**

Bien que Pline l'Ancien parle de « *folie de la pourpre* », aucun auteur de l'Antiquité n'a donné de description suffisamment précise des ingrédients ni des techniques mises en œuvre pour obtenir cette couleur, et l'on commence seulement à mieux cerner l'étendue de la gamme des tonalités englobées sous le terme de pourpre.

En croisant les sources – écrits, vestiges archéologiques, résultats d'analyses de colorants et expérimentations – la couleur pourpre dans l'Antiquité se révèle comme une teinture d'un violet variant du violet-rouge au bleu-violet obtenue à partir de la glande de coquillages marins : les murex.

La pourpre sera remplacée à la fin de l'Antiquité par le rouge écarlate (ou rouge vermillon), obtenu avec des insectes. Ce rouge gardera le nom de pourpre, d'où les confusions entre le violet et le rouge lorsque l'on parle de pourpre.

#### **La valeur symbolique des teintures animales**

Le règne animal compte peu d'espèces utilisées pour la teinture : une quinzaine de mollusques à pourpre et une dizaine d'insectes à teintures rouges. Au contraire, le règne végétal, comporte des centaines de plantes utilisées pour la teinture.

La rareté de ces teintures animales leur a conféré un prestige insensé. Des hommes sont morts pour avoir osé porter de la pourpre réservée aux empereurs de Rome puis de Byzance.

La beauté et la solidité des teintures violettes et rouges produites par ces animaux ne justifient pas à elles seules un tel engouement. La valeur symbolique contribue à la fascination pour ces teintures animales : la pourpre et le rouge écarlate sont obtenus au prix du sacrifice de millions d'animaux, la pourpre surgit de changements de couleurs « magiques », par l'exposition à la lumière, et la couleur rouge des insectes est assimilée au sang et donc à la vie.

Ces teintures animales sont chimiquement très proches des teintures végétales comme l'indigo et la garance. Cependant, les teintures végétales n'ont jamais atteint le prix et la gloire des teintures animales. La plante appelée garance sera très utilisée pour fabriquer de la « fausse pourpre ». Les traces de polychromie, retrouvées dans les plis du manteau de la statue retrouvée à Alba-la-Romaine, sont à base de garance ?

#### **A l'origine, une légende**

La légende associe dès l'origine le nom de la ville de Tyr (Liban d'aujourd'hui) à la teinture en pourpre. En se promenant sur la plage avec son chien, Melqart, dieu phénicien de la fertilité et de la mer, s'aperçoit que la gueule de l'animal était devenue pourpre après avoir croqué dans un coquillage. Le Dieu aurait alors teint une tunique en pourpre pour la nymphe Tyros.

#### **L'Empire Perse : la pourpre, symbole officiel de la royauté**

Dès le 17<sup>ème</sup> siècle avant J.-C., les teintureriers de Crète et de Phénicie constituent le berceau de la pourpre. Les rois perses élèvent la pourpre au rang de symbole officiel de la royauté.

Ce symbole de puissance s'étend aux cités grecques. Cependant, entre 490 et 420 avant J.-C., le sentiment nationaliste anti-perses entraîne le bannissement de l'usage de la pourpre à Athènes et dans les autres états grecs.

Plus tard, au 4<sup>ème</sup> siècle avant J.-C., Alexandre le Grand adoptera les insignes perses du pouvoir : tunique pourpre barrée d'une bande blanche, la chlamyde (manteau) entièrement pourpre et le diadème.

#### **L'Empire romain : César donne le ton, apogée d'une couleur de distinction**

La dictature de Jules César marque deux tournants dans l'histoire de la pourpre. Il décide de teindre ses vêtements en pourpre comme marque officielle de son pouvoir. Ce choix est mal vu car il évoque les costumes des monarques orientaux. Il décide par ailleurs de réserver certaines qualités de pourpre à des catégories de citoyens lors de diverses cérémonies.

Après César, des législations limitent l'usage des pourpres les plus recherchées au symbole exclusif du pouvoir impérial. Les textes anciens mentionnent que les étoffes de pourpre se vendaient à leur poids d'or à certaines époques. Néron, empereur de Rome, ordonna des lois pour se réserver le port de certaines nuances de cette couleur. En 40 après J.-C., Caligula fit assassiner le roi de Maurétanie, Ptolémée, parce qu'il avait attiré tous les regards avec son manteau pourpre.

#### **Une économie florissante**

La pêche des coquillages à pourpre, les murex, constitue durant l'Antiquité une activité d'une telle importance économique qu'elle ne manque pas d'attirer la convoitise des gouvernements. Au Bas Empire romain, la pêche devient un monopole d'Etat. Les pêcheurs de murex sont intégrés à des corporations, collegia, aux règles très contraignantes. Un pêcheur de pourpre ne peut changer de condition qu'en faisant l'abandon de ses biens et en présentant un remplaçant.

#### **Vraie et fausse pourpre : monopole impérial et démocratisation**

L'engouement de la pourpre atteint son point culminant au 2<sup>ème</sup> siècle après J.-C. : elle se vend à tous les prix et touche toutes les classes sociales. La mode de la pourpre se généralise donc dans tout l'Empire romain pour finalement toucher toutes les classes sociales.

Le perfectionnement des techniques de teintures explique ce phénomène : la pourpre pouvait être réalisée avec les coquillages mais aussi être imitée en utilisant des plantes, spécialité des Egyptiens et des Gaulois.

Le développement d'une industrie de la vraie et de la fausse pourpre entraîne

une démocratisation de son usage. C'est pourquoi, à partir du 3<sup>ème</sup> siècle après J.-C., Dioclétien prend des mesures pour réserver l'usage des tons de pourpre les plus prestigieux strictement au pouvoir impérial : gamme des violet-rouge et violet-bleu. Ces qualités sont classées : « sacer murex », pourpre sacrée, et « divina purpura », pourpre divine », nom donné à tout vêtement ayant été porté par l'Empereur. La production des teintureriers de pourpre de Tyr (Liban actuel) devient monopole impérial et est uniquement réservée à la cour. Les pourpres décrétées « impériales » rentrent dans la catégorie des « vêtements interdits et non autorisés ».

Les recherches en biologie, en chimie et en archéologie ont permis de montrer que la teinture en violet avec des coquillages est un phénomène culturel mondial : cette teinture est connue aussi des Indiens d'Amérique du sud et centrale dès l'époque pré-colombienne (1000 av J.-C.) et des civilisations anciennes d'Asie.

#### Déclin d'une industrie d'Etat

L'industrie de la pourpre organisée par l'Etat se désorganise suite aux troubles civils précédant la chute de l'Empire romain d'Occident en 476. Néanmoins, de gros amas de coquilles, trouvés à Athènes, témoignent des corporations de pêcheurs toujours en place aux 10<sup>ème</sup> et 11<sup>ème</sup> siècles.

La dernière grande production de vraie pourpre s'arrête en 1453, date à laquelle les Turcs prennent Constantinople. Cette période marque aussi la fin du Moyen Age et le début de la renaissance, l'invention de l'imprimerie et la découverte de l'Amérique.

En 1464, le pape Paul II autorise le remplacement de la vraie pourpre par la teinture écarlate tirée de l'insecte kermès. A partir de cette date, les vêtements de cardinaux ne seront plus « rouge sang coagulé » mais « rouge vermillon ».

#### Les autres utilisations de la pourpre

La pourpre est utilisée comme pigment pour la peinture. Pline et Vitruve considéraient cette couleur comme la plus éclatante. Aujourd'hui encore la pourpre demeure source d'inspiration pour les artistes contemporains.

Dans l'Antiquité, le colorant entrainé dans la composition de cosmétiques : fards à joues et pourpres à lèvres, mentionné par les auteurs comiques.

Le coquillage faisait partie aussi, comme aujourd'hui, de la gastronomie méditerranéenne. Pour extraire le mollusque de sa coquille, les Romains utilisaient des piques-cuillers.

**Dominique Cardon**, directrice de recherche émérite CNRS, CIHAM/UMR 5648, Lyon, spécialiste en histoire et archéologie du textile et de la teinture

## Mais qui sont donc ces mollusques ? Carnivores, charognards, voire cannibales

Les mollusques se nourrissent de vers, de petits crustacés ou d'autres mollusques. La glande extraite du mollusque permet d'obtenir la couleur pourpre. Pline signale qu'il faut les ramasser de la fin de l'automne à la fin de l'hiver, en dehors de cette période, la glande perd une grande partie de son pouvoir colorant (période de reproduction).

Mais pour le murex, à quoi sert cette glande ? Elle joue un rôle dans la reproduction et dans la survie de l'animal : fécondation, protection antimicrobienne des œufs, maturation chimique des masses d'œufs, écran olfactif permettant de décourager les autres prédateurs, défenses immunitaires.

## Les trois mollusques à pourpre des civilisations antiques de la méditerranée

- La star du violet rouge et source principale de la « pourpre de Tyr » : le Rocher épineux ou droite épine (*Bolinus brandaris*).

Les archéo-zoologues indiquent que c'est ce murex qui fournit les témoignages les plus anciens et les plus spectaculaires par son industrie (restes de coquilles très importants).

- La star du violet très foncé presque noir et la clé de la pourpre bleue : le Poivre ou murex tronqué (*Hexaplex trunculus*). Il est abondant dans l'étang de Thau près de Sète et est vendu en Tunisie sous le nom de bigorneaux. Les teinturiers de l'Antiquité connaissaient la différence entre le violet-bleu obtenu avec ce murex et le violet rouge obtenu avec le murex *Bolinus Brandaris*.

Le Poivre peut être alternativement mâle ou femelle ou femelle à pénis ! On pensait que sous sa forme mâle, le coquillage développait plus d'indigotine (bleu). Cependant, des observations faites aujourd'hui ont montré l'inverse : certaines femelles développent un pénis tout en continuant à pondre des œufs. Ces expériences distinguent les mâles, les femelles et les femelles pseudo-hermaphrodites à pénis, mais ne démontrent pas de corrélation entre la couleur et le sexe de l'animal. Les recherches doivent se poursuivre pour évaluer l'importance des facteurs liés au sexe, à l'habitat et à la nourriture.

Ce murex pourrait aussi avoir d'importantes applications médicales : il peut inhiber certains enzymes responsables de dysfonctionnements et le développement de certains cancers et maladies neuro-dégénératives. Le coquillage produit ces substances en trop faibles quantités mais offre un terrain de recherche pour la synthèse de molécules capables de lutter contre ces maladies.

- La pourpre à bouche de sang (*Stramonita haemastoma*) est assez commune en Méditerranée, sur les côtes atlantiques orientales (vers le sud jusqu'à Dakar) et occidentales (de la Floride à l'Uruguay), et sur les côtes du Pacifique oriental. Pline l'appelle buccin et en donne une description vague. Il n'est pas recommandé seul car il produit une pourpre qui passe. Pline a peut-être confondu ce murex avec le *trunculus*.

Son histoire se confond avec celle de la pourpre de Tyr et du Rocher épineux. Le Bouche de sang apparaît néanmoins plus rarement dans les tas de coquilles retrouvées. Cette pourpre est la plus abondante sur les côtes occidentales de l'Afrique. Une industrie a prospéré jusqu'au 5<sup>ème</sup> siècle après J.-C.. Pline raconte que le roi Juba II de Maurétanie avait établi des teintureriers de pourpre dans les îles Purpuraires, d'où l'on s'embarquait pour les Canaries. Cette pourpre avait un tel éclat qu'elle attira d'après Suétone, la jalousie de l'empereur Caligula envers le fils de Juba II, Ptolémée, qu'il fit assassiner. Encore aujourd'hui, les Marocains apprécient la bouche de sang comme fruit de mer.



Coquillage et pigment pourpre, prêt I. Boesken Kanold.

L'insecte « *Kermes vermilio* »  
Femelle adulte et larves néonates  
Photo : P. Starosta



La plante « *garance* »  
Photo © H. Zell - Wikipedia



**Peter Paul Rubens**  
*La découverte de la pourpre*, vers 1636  
Huile sur bois (28,4 cm x 32,6 cm, Inv. CM 3)  
conservée au musée Bonnat-Helleu de Bayonne



**Coquillages Murex**  
collections MuséAl

(Inv. 2006.4.386 retrouvé sur le site de Saint-Martin en 1986,  
J.-C. Béal / Inv. 2006.4.479 retrouvé sur le site de Saint-Pierre en 1976,  
M. Leglay, R. Lauxerois, S. Tourrenc)



Centres d'exploitation de la pourpre dans le monde antique,  
d'après les textes et l'archéologie

Alba-la-Romaine

- mentionné seulement par les textes
- connu seulement par les découvertes archéologiques
- ⊙ attesté par les textes et l'archéologie



**L'empereur byzantin**

Manteau violet bleu sombre, tunique brodée or et coiffe ornée de pierres et de perles

Tunique brodée à manches longues en toile de laine écru. Manteau damassé gaufré de coton et soie, patines à la poudre d'or orné d'un tablion à motifs de griffons imprimés à la technique « des indiennes », patines et applications de pierres. Épaulettes de velours de soie brodées d'un griffon Fibule. Sandales en cuir pourpre orné de pierres. Coiffe de feutre pâtinée or et applications de perles et de pierres.

Teinture en « fausse pourpre » bleutée sombre à base de cochenille, garance et bois de campêche. Teinture de l'épaulette et du tablion rouge à la garance du teinturier, impressions de mordants et rongeurs au pochoir.  
Conception et réalisation : Louise Vallet. Broderies : Pauline Haffner. Impression : Cécile Laborda

*Broderies de la tunique.* Bas de manche : pose de tresse de lin maintenu par un point droit de fil de coton gris et soutenu par un point riche, zigzag, au fil d'or. Flèches réalisées grâce à un point de boulogne de mouliné or et argent et de fil de coton gris. Bas de tunique : pose de tresse de lin maintenu par un point droit de fil de coton gris et soutenu par un point riche, zigzag, au fil d'or. Flèches réalisées grâce à un point de boulogne de mouliné or et argent et de fil de coton gris Tours réalisées par un point de grille au fil d'or et maintenu au fil à gant beige. Conception : Sandrine Rozier, Louise Vallet, Judith Bourdin et Pauline Wicker. Référente broderie : Judith Bourdin. Réalisation : Pauline Wicker avec l'aide de Léa Emmonet

*Épaulette.* Pose de mouliné or et argent au point de boulogne avec du fil d'or, Point de chaînette, point droit au fil d'or, Pose de chaîne or. Pose de perles de rock ille or. Pose de perles plates de 6mm bronze. Pose de rondelles 9mm bronze.  
Conception : Sandrine Rozier, Cécile Laborda, Ludivine Roux et Magdaléna Callocho.  
Montage du métier : Antoine Ferron. Réalisation : Pauline Wicker





**Le cardinal**  
Soutane rouge

La dernière production de vraie pourpre s'arrête en 1453, date à laquelle les Turcs prennent Constantinople. En 1464, le pape Paul II autorise le remplacement de la vraie pourpre par la teinture écarlate tirée de l'insecte kermès : les vêtements de cardinaux ne seront plus « rouge sang coagulé » mais « rouge vermillon ».

À Rome, la couleur rouge est celle des généraux, des patriciens et des empereurs romains.

La plupart des vêtements liturgiques chrétiens tirent leur origine du Bas Empire romain.

Dans les textes sacrés des Chrétiens, des Egyptiens, des Hébreux et des Arabes, cette couleur a toujours été associée au feu et à l'amour divin, et a symbolisé la divinité et le culte.

Lors des cérémonies, le clergé revêt une aube (tunique) blanche qui correspond à la tunique à longs pans que portaient les Romains qui occupaient une charge publique. L'étole qui se porte autour pour les diacres rappelle la bande pourpre bordant la toge « prétexte » des consuls de Rome, signe de leur autorité.

La soutane (vêtement porté sur la tunique) est noire pour les prêtres, violette pour les évêques, rouge du sang des martyrs pour les cardinaux et blanche pour le Pape et les chanoines réguliers. Ainsi, l'insigne distinctif des cardinaux est la couleur rouge, couleur du sénat romain, rappelant le sang versé par le Christ.

Il existe quantité de variantes très codifiées selon les situations (ville, chœur, chapelle papale, ...) et les titres ecclésiastiques.





**Le juge**

Robe velours rouge, cravate blanche, fourrure noir et blanc

Les robes actuelles des magistrats, composées à l'origine d'une soutane - robe noire qui ressemble à l'habit du clerc - et du manteau - robe rouge d'origine royale - maintenant réunis en un seul costume, notamment pour le Premier Président et le Procureur Général, constituent une ancienne tradition qui date du 18<sup>ème</sup> siècle.

Sous l'ancien régime, le roi portait ce costume au moment de son sacre, lorsqu'il entrait dans une ville et à son enterrement. Il donnait des costumes semblables aux magistrats des parlements.

Cette coutume matérialisait le principe selon lequel la justice est l'attribut essentiel des souverains. Le roi délègue aux magistrats le soin de rendre la justice, aussi ces derniers devaient porter les mêmes habits que lui. Aujourd'hui le costume judiciaire ne symbolise plus l'appartenance des magistrats à la justice royale. La robe est un symbole d'uniformité, d'égalité entre les trois magistrats qui composent le tribunal et de rappel à ceux-ci des devoirs de leurs charges. Symbole, la robe est signe d'intemporalité, d'universalité. La permanence du costume judiciaire représente la permanence de l'institution judiciaire et sa capacité à maintenir ses rites.



A la recherche  
d'un juste équilibre



**Les bijoux** sont portés aussi bien par les vivants que par les morts, davantage par les femmes que par les hommes. Certains peuvent avoir au départ un caractère utilitaire, telles les fibules qui servent à attacher les vêtements, les épingles à cheveux à tenir les chignons élaborés des matrones, des bagues à marquer son sceau. D'autres sont des marques de citoyenneté et ont un but protecteur, telle la *bulla* (pendentif amulette) portée par les enfants. L'anneau d'or est le signe de reconnaissance des chevaliers. Toutefois le port excessif de bijoux par les hommes est souvent un signe d'orientalisme et d'effémination (*mollitia*). Le juste équilibre dans les parures est ce qui doit être recherché pour montrer ses bonnes mœurs et les vertus attendues d'un bon citoyen, d'une matrone exemplaire ou encore d'un bon empereur.

Tout comme les vêtements, les parures du corps révèlent donc le statut ethnique, politique, économique, social et culturel de l'individu. Elles répondent à des normes et sont régulièrement contrôlées par des lois somptuaires, comme la loi Oppia de 215 av. J.-C. qui restreint le poids d'or que peut porter une matrone à une demie-once. Mais parfois ces lois sont jugées excessives telle celle édictée par César qui limite le port des vêtements de pourpre, des perles et l'usage des litières à certaines personnes, certains âges et certains jours.

Selon Suétone, érudit romain du 1<sup>er</sup>-2<sup>ème</sup> siècle ap. J.-C., le même César apprécia particulièrement l'honneur qu'il reçut du Sénat et du peuple de porter en toute occasion une couronne de laurier, ce qui lui permettait de cacher en partie son crâne chauve. Les parures peuvent donc être accordées en remerciement d'actes politiques et militaires. Des dons comprenant bijoux et vêtements sont également faits aux hommes politiques importants et notamment aux divers membres de la famille de l'empereur.

A la période impériale, certains types de bijoux (diadèmes et couronnes, camées) sont accaparés et associés à l'empereur, l'impératrice et leur *domus*. La fin de l'Antiquité est marquée par une prolifération de bijoux de plus en plus lourds et précieux exhibés à la cour impériale.

L'impératrice Livie épouse Auguste en 39 av. J.-C.. Elle porte une coiffure dite à nodule : un renflement de cheveux surplombe le front. Les cheveux sont divisés en deux parties latérales et une partie centrale qui sert à former le nodule sur le front. Les deux parties de cheveux sur les côtés sont ondulés au-dessus des tempes et tirés en arrière de la nuque pour former un chignon.

**Valérie Huet**, professeur en histoire ancienne à l'Université de Bretagne occidentale  
CRBC EA 4451-UMS 3554

### Des coiffures... qui en disent long

L'attention portée aux coiffures est très importante, notamment pour les élites qui souhaitent montrer leur allégeance à l'empereur en suivant la mode qu'il lance avec sa femme l'impératrice. Ces coiffures aident les chercheurs à dater les œuvres d'art, tout comme l'aspect imberbe des citoyens romains jusqu'à Hadrien et l'évolution des barbes à partir d'Hadrien.

L'époque impériale fait naître de nombreux modèles de coiffures complexes et sophistiqués, nécessitant le travail de plusieurs servantes. Les frisures, les bouclettes, d'abord arrangées sur les tempes et le front, se multiplient sur le sommet de la tête. Sur la nuque, les cheveux s'enroulent en chignons ou for-

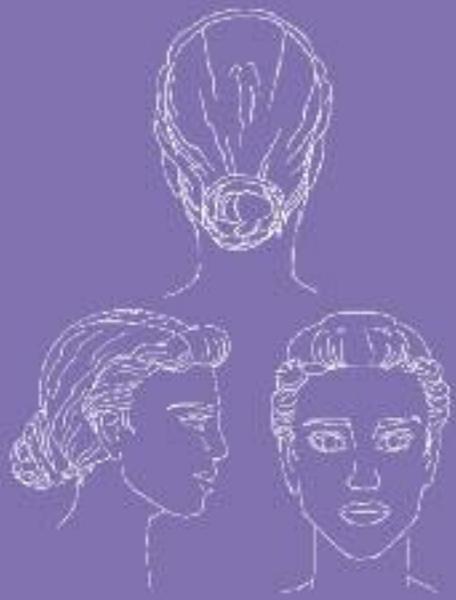
ment des tresses qui encerclent la tête de plusieurs étages. L'emploi de postiches et de perruques est répandu pour créer ces volumes. Les coiffures se maintiennent grâce à de longues épingles d'os, d'ivoire, ou de métal. Parfois, elles sont enfermées dans des résilles (*reticula*) de fil ou de soie, ornées de rubans blancs ou pourpre, de chaînettes d'or chargées de perles ou de petits animaux pendants. La *vitta*, bandelette pourpre enserrant la tête, est réservée aux matrones, et interdite aux femmes de mœurs légères.

La fin du 2<sup>ème</sup> siècle ap. J.-C. est marquée par des coiffures plus simples. A l'époque de l'empereur Commode (180-192 ap. J.-C.), les cheveux de devant sont torsadés, passent sur les oreilles et aboutissent à la nuque. L'arrière de la tête est occupé par un postiche.

Au début du 3<sup>ème</sup> siècle, du temps de Septime Sévère (193-211 ap. J.-C.), les cheveux sont ondulés en rouleaux horizontaux et en masse compacte ressemblant à un casque. Les coiffures compliquées demeurent néanmoins à la mode.



Reproduction de bijoux



COIFFURE « A NODULES »



COIFFURE



COIFFURE « NID D'ABEILLES OU RUCHE »



COIFFURE « COQUILLE »



ci-dessus

**Portrait de Trajan**

Marbre, 2<sup>ème</sup> ap. J.-C. ou portrait posthume, villa romaine de Chiragan, Martres-Tolosane (Haute-Garonne). Découvert brisé vers 1830, les restaurateurs du 19<sup>ème</sup> siècle ont retaillé le marbre pour mieux fixer des « prothèses » aujourd'hui disparues. Le double menton ainsi que les longs replis de la peau sur les joues traduit l'avancement en âge de l'empereur. Les mèches des tempes se terminent par de longs favoris, celles de l'arrière sont ramenées vers le sommet de l'oreille. La frange frontale devait être formée de longues mèches lisses peignées vers la gauche, ce qui donne un aspect de « casque ».

Prêt musée Saint-Raymond, musée des antiques de Toulouse  
(inv. Ra 58 c (1) - 30104)

ci-contre

**Portrait d'Agrippine la Jeune**

Marbre, Entre 49 et 54 ap. J.-C., portrait découvert à Nègrepelisse (Tarn-et-Garonne) en remploi dans les fondations d'un mur. Le nez a disparu et les lèvres sont endommagées. Les yeux lisses sont tournés vers le haut, la petite bouche charnue est quelque peu dédaigneuse. La coiffure est organisée de part et d'autre d'une raie médiane. Des mèches bouclées creusées au trépan sont placées vers l'avant et vers les tempes. Un catogan plat et des torsades de cheveux descendent le long du cou, du type « anglaises ». Cette coiffure renvoie à la mode capillaire du milieu du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., sous les règnes de Claude et de Caligula.

Arrière petite-fille de l'empereur Auguste, quatrième épouse de Claude (empereur 41 à 54 ap. J.-C.), mère de Néron (empereur de 54 à 68 ap. J.-C.).

Agrippine la Jeune favorisera l'accès au trône de son fils Néron, né d'un mariage antérieur, au détriment de Britannicus, fils de Claude et Messaline, et qui sera empoisonné en 55.

Néron écarta sa mère, Agrippine la Jeune, du pouvoir et la fit tuer en 59.

Prêt musée Saint-Raymond, musée des antiques de Toulouse (inv. 87.1.1)





**Anneau à tête de serpent**

Bronze, Époque romaine, provenance inconnue. Les anneaux à tête de serpent sont apparus en Grèce au cours du 6<sup>ème</sup> siècle av. J.-C.. La figure du serpent est présente dans toutes les civilisations antiques. (inv. 75.12.11)



**Fibule cruciforme**

Bronze, 3<sup>ème</sup>-4<sup>ème</sup> ap. J.-C., provenance inconnue (inv. 75.1.1)



**Fibule cruciforme**

Bronze, 4<sup>ème</sup> ap. J.-C., provenance inconnue (inv. 75.1.3)



**Fibule à charnière**

Bronze, 1<sup>er</sup> av. – 1<sup>er</sup> ap. J.-C., provenance inconnue (inv. 75.1.53)



**Bracelet**

Bronze, 270-275 ap. J.-C., collecte Montfort, trouvé dans le trésor de Donzacq avec la boucle d'oreille. Ces découvertes montrent que cette forme de parure féminine régionale était portée en paire, sans doute un bracelet à chaque poignet. (inv. 2000.8.72)



**Fibule à ressort**

Bronze, La Tène finale III, provenance inconnue Prêt musée Saint-Raymond, musée des antiques de Toulouse (inv. 75.1.49)



**Bague**

Bronze, Époque romaine, provenance inconnue (inv. 75.12.1)



**Bague**

Époque romaine, provenance inconnue (inv. 75.12.5)



**Bague**

Bronze, Époque romaine, provenance inconnue. Inscription AMOR renvoyant à un contexte amoureux, affectueux (inv. 75.1.53)



**Épingle à cheveux**

Os et or, Époque romaine, provenance inconnue (inv. 75.5.31)



**Épingle à cheveux à tête zoomorphe**

Bronze, Époque romaine (inv. 74.5)



**Bracelet**

Bronze, -30 – 300 ap. J.-C., provenance inconnue (inv. 75.12.16)



**Boucle d'oreille**

Argent, Perles rondes côtelées et lisses et deux pendentifs 250-275, environs de Langres, Type de l'extrême Sud-Ouest de la Gaule, rapporté en Germanie par les Alamans dans les années 270/280 (inv. 75.12.14)



**Bracelet**

Bronze, Époque romaine, provenance inconnue  
Simple fil torsadé, de section ronde ou carrée.  
Le système de fermeture composé d'enroulements coulissants permet de régler le diamètre de la parure (inv. 2008.8.73)



**Collier**

Jais ou lignite, Perles rondes côtelées et lisses et deux pendentifs  
Époque romaine, trouvé dans un tombeau près d'Apt (Vaucluse)  
(inv. 2000.73.1)



**Collier**

Pâte de verre, 300-400 ap. J.-C., Arles (Bouches-du-Rhône)  
(inv. 28994)

Pour tous les bijoux :  
**prêt musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse**



Reproduction de bijoux



Parures de la mariée



L'héritage antique,  
l'art du pli et du drapé dans  
la mode des 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles



## Madeleine Vionnet (1876-1975)

Madeleine Vionnet, grande couturière française, a eu une influence majeure sur la mode du 20<sup>ème</sup> siècle. Elle invente la coupe en biais et du drapé ; elle crée des robes du soir qui moulent le corps et mettent en valeur ses formes. La Maison de couture Vionnet est fondée à Paris en 1912, puis ouvre une succursale à New York en 1924. Azzedine Alaïa a dit de Madeleine Vionnet qu'elle «incarnait déjà la modernité en son temps. Elle a eu des coups de génie : son esprit de la coupe, ses drapés, la souplesse et le tombé de ses robes ont influencé beaucoup de créateurs d'aujourd'hui. Ses vêtements les plus simples obéissent à une construction très savante. Lingère de formation, elle est la première qui ait dessiné des robes lingerie, très près du corps. »

## Madame Grès (1903-1993)

« Je voulais être sculpteur. Pour moi, c'est la même chose de travailler le tissu ou la pierre ». Madame Grès parcourt le monde antique pour créer ses modèles inspirés de la statuaire hellénistique.

En 1933, les modèles de la future Madame Grès – de son vrai nom Germaine Krebs – sont déjà connus sous le nom de la maison de couture Alix. En 1942, Germaine Krebs ouvre sa maison de couture au nom de Grès qu'elle dirigera jusqu'en 1988. Elle imagine des vêtements sans coutures et crée des lignes et des volumes hors du temps, purs, minimalistes, transformant le corps de la femme en déesse. Robes asymétriques, drapées à l'antique, madame Grès ne se soumet pas aux tendances qui marquent les collections d'une saison, elle préfère « sculpter » des pièces uniques. L'apparente simplicité de son art dissimule toujours l'extrême complexité de son savoir-faire. Ces robes sculpturales traversent le temps depuis les années 30 jusque dans les années 80. Madame Grès demeure au-delà des modes.

## Marie Labarelle ...

... a lancé sa marque de vêtements féminins en 2005. Elle habille des femmes célèbres ou anonymes dans son atelier-boutique parisien « La Ruche », qu'elles soient artistes comme la chanteuse Camille ou passantes. Au cours de ses voyages, elle part à la recherche de tissus singuliers qu'elle ennoblit elle-même, en utilisant des teintures naturelles non polluantes réalisées à base de plantes. Sa quête de la couleur et de ses modulations chromatiques passent par un minutieux travail de teinture. Elle développe ses techniques et ses connaissances auprès d'artisans en France ou en Asie. Attirée par les pratiques de teinture et de tissage séculaires, Marie Labarelle s'affranchit des frontières géographiques ou temporelles tout en ancrant son expérience autour du corps et du lieu environnant qu'il habite.

En 2009, le Centre Culturel Français en Indonésie a invité Marie Labarelle pour enseigner et présenter son travail de styliste. La rencontre avec les artisans locaux et la découverte de la technique du batik – classée au Patrimoine Mondial de l'UNESCO – ont profondément enrichi son approche des textiles. Son amour du tissu et l'immense attention qu'elle lui prodigue l'ont conduite à inventer un répertoire de formes vestimentaires "zéro déchet" nécessitant un

minimum de coupes et ne produisant aucune chute. Sa formation d'architecte nourrit l'invention de ses propres règles de coupe. Grâce à des drapés, des plis et des coutures tournantes, elle compose un savant jeu géométrique pour accueillir le corps féminin.

## Du fil de soie au fil synthétique, l'élastique à la mode

L'histoire de l'entreprise Payen rappelle l'importance et les enjeux du textile dans le département de l'Ardèche dont la renommée s'est établie dès le 19<sup>ème</sup> siècle.

François Payen vit à Paris sous Louis XV, il pratique le commerce des soies jusque vers 1750. Son fils Jean, établi à Lyon en 1782, négocie avec la Russie et l'Espagne. Plus tard, ses deux fils, Louis et Charles, créent en 1839 la société Payen avec une antenne en Amérique spécialisée dans la fabrication du fil de soie.

Plus tard, les deux frères établissent un comptoir d'achat de soies pour palier le problème d'approvisionnement en matière première. La pébrine (maladie du vers à soie) sinistre en effet les magnaneries ardéchoises. Spécialisée dans la fabrication et la vente de la soie et des étoffes de soie, la société Payen s'étend en Italie puis en Espagne. En 1893, elle achète une filature installée aux Vans. La société se développe et s'associe à d'autres sites de production : à Chomérac, à Saint-Fortunat, à Bourg-de-Péage, au Teil.

Après-Guerre, la filature de la soie est abandonnée au profit du moulinage des fils synthétiques. En 1965, Pierre Payen met au point un fil révolutionnaire : le Pagastic®. Ses propriétés d'élasticité et de robustesse offrent de nombreuses applications et donnent au groupe une dimension internationale. Avec le Pagastic®, la gomme cède sa place à l'élasthanne dans sa composition des fils guipés. La marque d'élasthanne la plus connue est Lycra®.

Aujourd'hui les innovations continuent dans le domaine des tissus techniques et du luxe, pour des applications en lingerie, balnéaire, sport et médical. En 2012, le département de l'Ardèche représentait 12% des effectifs et 8% des entreprises textiles de la région Rhône-Alpes. Toujours dirigé par la famille Payen, le groupe consolide son positionnement de leader européen en solutions élastiques : du siège de voiture au tiroir de sous-vêtements, des chaussures au contenu du sac de sport, du dressing à l'armoire à pharmacie...



Bobines de fils élastiques



**Robe de Madeleine Vionnet (1876-1975),**  
couturière française, Paris, vers 1935.  
Photo : 22-15 Studio Lipnitzki, Roger Viollet



**Robe de Madeleine Vionnet (1876-1975),**  
couturière française, Paris, septembre 1935.  
Photo : 3155-15 Studio Lipnitzki, Roger Viollet



**Robe Grès** (Germaine Krebs (1903-1993) dite Alix puis Madame Grès)  
Paris 1980. Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris.  
Photo : 53340-1 Jean-Pierre Couderc, Roger-Viollet



**Madame Grès** (1903-1993)  
Robe du soir jersey de soie ivoire brodé de tubes et de strass. 1976.  
Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris.  
Photo : 55318-8 Stéphane Piera ; Galliera, Roger Viollet



**Madame Grès (1903-1993).**  
Robe longue bordeaux, vers 1947.  
Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris.  
Photo : 52550-5 Stéphane Piera ; Galliera, Roger Viollet



**Madame Grès (1903-1993).**  
Robe du soir en jersey de soie crème et gris pâle, fond de jupe en crêpe  
de soie blanc, griffe : Grès - 1, rue de la Paix - Paris (vue de face), vers 1955.  
Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris.  
Photo : 26001-1 Ph. Ladet et Cl. Pignol ; Galliera, Roger Viollet



**La robe « haute couture »**  
Jean-Paul Gaultier Femme, Paris  
Robe dos nu, en crêpe de viscose et soie





**La robe « contemporaine »**  
Rick Owens, Paris  
Robe longue et drapée de jersey de viscose,  
couleur sable



**Robe Méharée, Marie Labarelle**  
Etoffe fabriquée en Indonésie: batik sur soie tissée à la main.  
Teinture : maclura et indigo. Robe cousue en France.  
Photo : Armelle Bouret



**Veste Soleil, Marie Labarelle**  
Etoffe fabriquée en Corée: soie. Teinture réalisée en France avec Marjory Salles :  
indigo et noix de galle.  
Photo : Armelle Bouret



**Manteau Mérapi, Marie Labarelle**

Ettoffe tissée en Italie: sergé de laine. Teinture réalisée en France avec Marjory Salles : gambier, laque, et pâte pigmentaire Michel Garcia « orange de thym ».

Photo : Armelle Bouret



**Salomé , Marie Labarelle**  
Etoffe tissée en France par Zoé Montagu :  
crin de cheval gris et coton.  
Vêtement cousu en France.  
Photo : Armelle Bouret



**Les princesses**

Costume de la danseuse et chorégraphe Elsa Wolliaison

Spectacle de Odile Azagury. TAP de Poitiers, Scène Nationale, 2008.

Robe longue en voile de laine tissé et teint par le centre Avani (Uttaranchal/Inde) : ornée de fibres de « cana flécha » tressées artisanalement. Teinture rouge sombre en écheveaux avant tissage : garance indienne et eupetorium  
Conception et réalisation : Sandrine Rozier





Une artiste invitée :  
Inge Boesken Kanold,  
artiste peintre

**Pendant l'Antiquité** la pourpre est la plus belle, la plus stable et la plus précieuse des couleurs. Pline l'Ancien (1<sup>er</sup> s. après J.-C.), genre grand reporter à l'époque, a décrit ce qu'il a vu et observé sans toujours comprendre le processus de teinture à la pourpre. Les interprétations et les traductions de ses livres ont souvent mené vers des fausses routes, empêchant ainsi la bonne reconstruction de ces recettes anciennes. Puis, la pourpre tombe dans l'oubli. Aujourd'hui, quelques individus et chercheurs se penchent sur ce phénomène scientifique si particulier de métamorphose de la couleur au moment de sa préparation ! Inge Boesken Kanold, artiste peintre, fait partie de ces passionnés de la pourpre.

*« C'est en 1979, lors d'un séjour au Liban, pays natal de la Pourpre de Tyr, que j'ai fait la connaissance de cette couleur. J'ai essayé d'en tirer le pigment sec, mais j'ai échoué. Alors je me suis servie directement de la matière organique pour peindre les premières "aquarelles d'eau de mer". Fin 2005, après vingt-six ans d'attente et grâce au conseil d'un ami chimiste, Rolf Haubrichs, je suis arrivée à réinventer le purpurissum des anciens, le pigment pourpre pour la peinture. »*

### La teinture en pourpre : recette de Pline

Après avoir cassé la coquille du coquillage, la glande se retrouve au contact de l'oxygène et de la lumière : elle développe une couleur verte, et sous l'action du soleil, la couleur violette se développe en même temps que se libèrent des composés sulfurés très nauséabonds. La puanteur dans les quartiers des teinturiers de Tyr est signalée par Pline et Strabon.

L'élaboration de la pourpre diffère selon l'espèce de mollusque, selon leur sexe, leur environnement et selon les apports d'oxygène et de lumière en cours de teinture : plusieurs types de réactions peuvent avoir lieu dans le bain de teinture.

Vitruve et surtout Pline ont livré des informations techniques sur la méthode de teinture en pourpre dans l'Antiquité autour du bassin méditerranéen. Néanmoins, ces indications doivent être interprétées.

D'après Vitruve, le suc de la glande était pilé avec du miel. D'après Pline, les coquillages de petites dimensions étaient simplement broyés, les débris de coquilles étant évacués pendant la préparation du bain de teinture. Pour les plus gros, on cassait la coquille à l'endroit où l'on devait extraire la glande. De nombreux bancs de coquilles retrouvés au bord de la Méditerranée présentent des cassures similaires.

La recette de Pline est plus complexe : la glande des grands coquillages macérait pendant trois jours avec 1 ou 2% de sel, puis on rajoutait de l'eau de mer que l'on mettait à chauffer dans un chaudron de plomb (plutôt d'étain *plumbum* album plomb blanc) pendant dix jours à la chaleur indirecte. Selon les versions arrivées jusqu'à nous, les proportions diffèrent. Ensuite, le bain était filtré et on y plongeait le textile à teindre, chauffé pendant cinq heures. Un second bain de teinture permettait de donner à la couleur un ton « saturé ». Pline ne parle pas de la lumière. La cuve de pourpre de l'Antiquité garde encore une partie de ses secrets.



## La redécouverte de la couleur pourpre

Inge Boesken Kanold est artiste peintre avec un intérêt particulier pour la pourpre des anciens : une couleur rare, elle fut presque oubliée. Inge Boesken Kanold commence ses recherches en 1979 au Liban où elle travaille avec des scientifiques de l'Université Américaine de Beyrouth sur la fabrication de la pourpre à partir d'un escargot de mer, un murex nommé *Hexaplex trunculus*. Les recherches pour retrouver le pigment pourpre n'aboutissent pas, mais depuis, le sujet ne la quittera plus.

En 1982, elle s'installe à Lacoste en Provence. Les marchés du pays lui fournissent les coquillages dont elle a besoin. Ensuite, la couleur même devient sujet de l'œuvre. Toute matière touchant à la pourpre sert à l'inspiration. Les textes anciens, les expériences des scientifiques, la pratique de la teinture avec des recettes oubliées, jusqu'à reproduire des parchemins pourpres dont la fabrication n'est plus du tout chose fréquente, tout cela pour retrouver l'image de cette couleur mythique qui est la pourpre des anciens.

En janvier 2001, elle reconstitue pour la première fois avec John Edmonds et d'autres spécialistes de la pourpre une cuve à l'ancienne avec des escargots de mer frais (*Hexaplex trunculus*) dans les ateliers du « Conservatoire des ocres et de la couleur » à Roussillon en Provence.

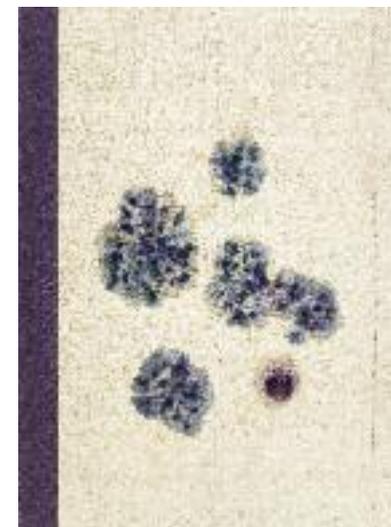
Toujours à la poursuite des recettes anciennes perdues, elle s'aventure lors de la préparation de l'exposition « Peaux de Peinture » au printemps 2001, dans le domaine du parchemin coloré et des manuscrits pourpre. Selon des scientifiques d'aujourd'hui, les enluminures et codices dits pourpre ne sont, dans la grande majorité des cas, que des documents de couleur rouge violet obtenue avec d'autres colorants imitant pour ainsi dire la pourpre des anciens. I.B.K. réussit finalement à teindre et à peindre le parchemin avec la sécrétion de la glande hypobranchiale du *H. trunculus* qui habite toujours, comme autrefois, la Méditerranée.

Depuis ses expériences avec la cuve de fermentation à base de *H. trunculus* frais, I.B.K. cherche un moyen de conserver les mollusques à pourpre pour s'en servir ultérieurement. Ainsi, elle découvre en 2001 qu'elle peut stocker les glandes dans du gros sel sans que la qualité de la cuve en souffre. Ceci est d'une importance majeure pour les historiens car cela expliquerait finalement pourquoi des fabriques de pourpre ont pu exister en Haute-Égypte loin des côtes.

Pour I. B. K. la visite au début de 2005 des peintures murales retrouvées à Akrotiri, Thera, sur l'île de Santorin deviennent le point de départ de nouvelles recherches autour du pigment ancien. Car les analyses avaient montré que certaines peintures portaient des traces de pourpre naturelle. Ainsi, jusqu'à présent, ces œuvres-là sont les plus anciennes preuves d'application de pourpre dans le monde pictural. Les fouilles sur ces lieux avaient même fourni une petite quantité de pigment pourpre qui s'est préservée pendant 3600 ans sous les cendres d'un volcan.

En octobre 2005, vingt-six ans après les premiers essais, elle réussit finalement le pigment pourpre pour peinture. Désormais elle peut l'utiliser avec tout liant maigre que ce soit la gomme arabique, le blanc d'œuf ou même l'acrylique. Cette redécouverte d'un pigment perdu rejoint et confirme les écrits de Pline l'Ancien, parlant d'un purpurissum à base d'une craie.

Les œuvres de Inge Boesken Kanold sont souvent composées par les taches directes des escargots ouverts sur un fond souple, un drap de lin, de chanvre, sur des textiles avec un vécu visible, les traces de vie. Ce n'est plus la couleur de luxe qui est à la rencontre d'un souverain, elle est à la disposition d'un artiste pour créer. Ces taches sauvages – souvent vis-à-vis des bandes pourpre qui rappellent les toges des Romains – témoignent de la différence colorée de chaque mollusque. Au moment de sa mort, il rejète ce précieux liquide, mélangé à l'eau de mer, comme dernier signe sur une toile. Ainsi, la couleur devient visible, est sauvegardée dans « les aquarelles d'eau de mer » comme le peintre Curt Asker les a appelées.





## Bibliographie

Références sur le vêtement

**C. BAROIN**

« Genres et codes vestimentaires à Rome », *Clío. Femmes, Genre, Histoire*, 36, 2012, p. 43-66.

**J.-M. CARRIE** (éd.)

*Tissus et vêtements dans l'Antiquité tardive, antiquité tardive*, 12, 2004, p. 9-252.

**F. CHAUSSON, H. INGLEBERT**

*Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen-Âge*, Paris, Picard, 2003.

**L. CLELAND, M. HARLOW, L. LEWELLYN-JONES** (éd.)

*The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, 2005.

**L. CLELAND, G. DAVIES, L. LEWELLYN-JONES** (éd.)

*Greek and Roman Dress from A to Z*, Londres-New York, Routledge, 2007.

**P. CORDIER**

*Nudités romaines : un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

**J. EDMONDSON, A. KEITH** (éd.)

*Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto-Buffalo-Londres, 2008.

**F. GHERCHANOC, V. HUET**

« Pratiques politiques et culturelles du vêtement : s'habiller et se déshabiller », *Revue historique*, n° 641, janv. 2007, 3-30.

**F. GHERCHANOC, V. HUET** (éd.)

*Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Arles, Errance, 2012.

**F. GHERCHANOC, V. HUET**

« Vêtements et parures du corps dans les mondes anciens : bilan historiographique », dans Florence Gherchanoc (éd.), *L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique*, SOPHAU, *Dialogues d'histoire ancienne*, supplément 14, 2015, 127-149.

**V. HUET**

« Jeux de vêtements chez Suétone dans les Vies des Julio-Claudiens », *Métis*, N.S. 6, 2008, p. 127-158.

**V. HUET, F. GHERCHANOC** (éd.)

*De la théâtralité du corps au corps des dieux dans l'Antiquité*, Brest, CRBC, 2014.

**K. OLSON**

*Dress and the Roman Woman. Self-Presentation and Society*, Abingdon-New York, 2008.

**J. L. SEBESTA, L. BONFANTE** (éd.)

*The World of Roman Costume*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1994.

**M. TELLENBACH, R. SCHULZ, A. WIECZOREK**

*Die Macht der Toga. Dresscode im römischen Weltreich*, Mannheim, Schnell-Steiner, 2013.

**C. VOUT**

*The Myth of the Toga : Understanding the History of Roman Dress*, Greece & Rome 43 — 1996, p. 204-220.



## Bibliographie

Références sur la couleur pourpre

### JT BAKER ET MD SUTHERLAND

*Pigments of marine animals*, Tetrahedron letters 1 : pp. 43-46, 1968.

### AS BALACHOWSKY

*Les kermes (Hom. Coccoidea) des chênes en Europe et dans le bassin méditerranéen*, Proceedings of the 8th International Congress of Entomology, Stockholm, pp. 342-346, 1950.

### R. BEDAUX

*Les plus anciens tissus retrouvés par les archéologues*, in Vallées du Nigers, Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp. 456-463, 1993.

### M. BESNIER

*Pourpre*, in C. Daremberg et e. Saglio (Ed), Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, Paris, Hachette, t. 4 (vol. 1), pp. 769-778, 1877-1919.

### I BOESKEN KANOLD

*The purple fermentation vat : dyeing or painting parchment with Murex trunculus*, Dyes in History and Archeology 20 : pp. 150-154, 2005.

### S. BOUCHILLOUX, S. ET J. ROCHE

*Contribution à l'étude biochimique de la pourpre des Murex*, Bulletin de l'Institut Océanographique de Monaco, 52 (1054) : pp. 1-23, 1955.

### P. BRUNEAU

*Documents sur l'industrie délienne de la pourpre*, Bulletin de Correspondance Hellénique 93 : 759-791, 1969.

### D. CARDON

*Le monde des teintures naturelles*, Belin, 2014.

### D. CARDON

*Sang pour sang : importance symbolique et usage médicinal des insectes tinctoriaux (kermès, cochenilles, laques)*, Savoires 1 : pp. 134-147, 1988.

### D. CARDON

*Histoire scientifique des trois couleurs, in Rouge, bleu, blanc : teintures à Nîmes*, Nîmes, Musée du Vieux Nîmes, pp. 64-65, 1989a.

### D. CARDON

*Les échanges de teintures rouges entre l'Orient et l'Occident jusqu'aux grandes découvertes*, Bulletin du CIETA 67 : pp. 27-35, 1989b.

### D. CARDON

*Mediterranean kermes and kermes dyeing*, Dyes in History and Archeology 7 : pp. 5-8, 1989c.

### D. CARDON

*Chimie empirique et savoir-faire traditionnel indien dans la teinture*, in Berinstain et al, pp. 70-81 et appendice 2, 1994a.

### D. CARDON (ED.)

*Teintures précieuses de la Méditerranée : pourpre, kermes, pastel*, Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, 1999-2000.

### D. CARDON

*Colour purple : from the Atlantic to faraway shores*, Catalogue d'exposition, La Rochelle, Aquarium, in de la Sayette et Cardon, 2011.

### D. CARDON, J. WOUTERS, I. WANDEN BERGHE ET AL

*Aperçus sur l'art de la teinture en Egypte romaine : analyses de colorants des textiles des praesidia du désert Oriental*, Antiquité tardive, 12 : pp. 101-111, 2004b.

### J-Y COCAIGN

*Le pourpre (Nucella lapillus) et son utilisation comme teinture en Armorique*, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest 104 (4) : pp. 7-22, 1997.

### C-J COOKSEY ET R-S SINCLAIR

*Colour variations in Tyrian purple dyeing*, Dyes in History and Archeology 20 : pp. 127-135, 2005.

### E. DERRIEN

*L'odeur de la pourpre*, Bulletin Mensuel de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, 4 : pp. 168-190, 1911.

### J. DOUMET

Etude sur la couleur pourpre ancienne et tentative de reproduction du procédé de teinture de la ville de Tyr décrit par Pline l'Ancien, Beyrouth, édition par l'auteur, 1980.

### J. DOUMET

*De la teinture en pourpre des anciens par l'extraction du produit colorant des murex Phyllonotus trunculus, Phyllonotus brandaris et de la pourpre Thais haemastoma*, in D. Cardon (1999-2000), pp. 46-57, 1999-2000.

### C. DUPONT

*Teinture et exploitation de la pourpre Nucella lapillus le long du littoral atlantique français*, in Daire, M. Y., C. Dupont, A. Baudry et al. (Eds) Actes du Colloque Homer 2011 – Anciens peuplements littoraux et relations homme/milieu sur les côtes de l'Europe atlantique, Oxford, BAR, Archeopress, pp. 459-467, 2013.

### R. HAUBRICHS

*L'étude de la pourpre : histoire d'une couleur, chimie et expérimentation*, Preistoria Alpina 40 (suppl. 1) : pp. 133-160, 2004.

### P.E MACGOVERN ET R.H MICHEL

*Royal purple dye : the chemical reconstruction of the ancient Mediterranean industry*, Accounts of Chemical Research 23 : pp. 152-158, 1990.

### PLINE L'ANCIEN

*Histoire Naturelle, livre IX*, édition, traduction française et commentaires par E. de Saint-Denis, Paris, Collection des Universités de France, Société d'Édition « les Belles Lettres », 1965.

### M. REINHOLD

*History of purple as a Status Symbol in Antiquity*, Latomus Collection, vol. 116, Bruxelles, Latomus, Revue d'Études Latines, 1970.

### C. SCHAEFFER

*Une industrie d'Ugarit, la pourpre*, Annales Archéologiques de Syrie 1 (2) : pp. 188-192, 1951.

**GRAPHIC-DESIGN**  
Christophe Meier\_Graphic-Design

**PHOTOS**  
Philippe Fournier  
(sauf crédit particulier)

**IMPRESSION**  
Imp'Act

**TIRAGE**  
1.000 ex.

06.2017

©  
MuséAI - Musée site antique  
RD 107 Quartier Saint-Pierre -  
F-07400 Alba-la-Romaine



ENSATT



UBO





**Robe Marie Labarelle, Paris 2017**

Robe longue en crêpe de soie satin, teintée artisanalement à l'indigo et à la cochenille.

12 €