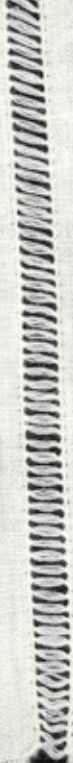
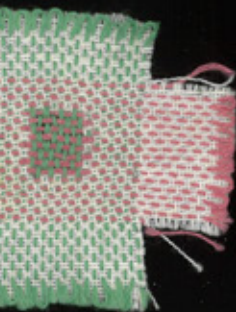


*La Réparation textile, d'un Geste Utilitaire  
à une Pratique Esthétique et Engagée*

*Félicie Marchal*

Jours rivoires

Jours rivoires





Low Jagot

*Introduction*

06

*Glaudine Marchal*

010

(I)

*La transmission des pratiques  
de Réparation textile*

019

Chapitre 1. *Stats des Lieux des Techniques  
de Réparation*

024

Chapitre 2. *Apprendre à Broder et Réparer :  
transmission des Savoirs Textiles*

032

*Dominique Boukris*

051

(II)

*De la grille au Renouveau;  
Structures textiles  
et Réinvention des savoir-faire*

063

Chapitre 1. *Structure et Rythme visuel: Grille textile  
comme base technique et Graphique*

068

Chapitre 2. *Rupture, saut Générationnel et Réactivation  
des techniques de réparation*

076

*Valentine Favre*

101

(III)

*Rapiécage, Militantisme  
et empowerment : Quand  
Réparer devient un Acte Politique*

112

Chapitre 1. *Réparer face à la Crise Environnementale :  
un Acte Militant*

118

Chapitre 2. *La Réparation Textile comme Outil  
d'Empowerment Féminin*

124

*Lou Lamenoise*

148

*Conclusion*

160

*Bibliographie*

164

*Remerciements & Colophon*

170

Il existe de nombreux termes pour désigner notre objet d'étude. Selon la technique, l'époque historique et l'aire culturelle, on lui attribue des noms différents : raccommodage, rapiéçage, reprise, *visible mending*, *upcycling*, *Kantha*, *Boro*, *Sashiko*... Nous privilégierons l'expression réparation textile car elle constitue, selon moi, la formulation la plus englobante. Elle permet d'accueillir à la fois les gestes des routines domestiques ancestrales et les réinventions esthétiques contemporaines. Une première question s'impose alors : que désigne précisément la réparation textile ? Il s'agit d'un ensemble de pratiques techniques (reprise au fil, rapiéçage, pose de pièces, renforcement par broderie, etc) visant à prolonger la vie d'un vêtement. Ces gestes sont parfois hérités d'une tradition domestique

où la réparation devait s'effacer derrière le vêtement. À l'opposé, certaines approches contemporaines mettent volontairement en avant la réparation, qui devient alors un motif décoratif assumé. Il existe diverses pratiques liées à l'entretien, la réparation et la transformation des textiles. Certaines relèvent strictement de la réparation (raccourcissement, reprise, rapiéçage). D'autres renvoient à des traditions culturelles (*Kantha*, *Boro*) ou à des techniques de broderie devenues réparatoires (*Sashiko*). Enfin, des mouvements contemporains (*visible mending*) et des démarches de transformation créative (*upcycling*) viennent enrichir ce paysage. Longtemps considérée comme une activité secondaire, la réparation constitue comme le rappelle Richard Sennett, « un aspect négligé, mal compris mais essentiel de l'artisanat technique<sup>1</sup> ». Reléguée au rang de geste mineur dans un monde dominé par la production industrielle, elle a été progressivement dévalorisée au profit de la logique du remplacement. Si j'ai choisi de consacrer ce mémoire à la réparation textile, c'est aussi parce que ce sujet s'inscrit dans une histoire personnelle. Depuis l'enfance, j'ai vu ma grand-mère reprendre les vêtements de toute la famille. Ces gestes ont façonné mon rapport au vêtement : un objet qui vit, qui s'abîme, qui se transmet. Elle s'est prolongée dans mes pratiques personnelles : consommatrice de seconde main depuis mon adolescence, j'ai toujours fréquenté les friperies comme des lieux où la réparation est souvent indispensable pour redonner sens et usage à de jolies pièces abîmées. Cette mémoire intime du textile a nourri mon appétence pour les matières et les techniques, et m'a progressivement conduite à interroger la valeur

1 → Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2010, p. 199.

symbolique de la réparation. À cette dimension affective s'ajoute un constat plus large : nous faisons face à une urgence écologique qui bouleverse profondément les manières de produire et de consommer. Plusieurs voix dans le champ du design appellent à un repositionnement critique. Le manifeste *First Things First* écrit par Ken Garland défend la nécessité d'un « renversement des priorités » et rappelle que « des crises environnementales, sociales et culturelles sans précédent requièrent toute notre attention.<sup>2</sup> ». De même, la revue *Graphisme en France – Futur souhaitable* souligne l'importance d'une prise de conscience socio-écologique<sup>3</sup> et invite les designers à repenser leur responsabilité face aux effets du productivisme. Dans ce contexte, la réparation textile apparaît comme une pratique en résonance avec les enjeux actuels de durabilité, de frugalité et de transformation sociale.

2→ Garland, Ken, et al. *First Things First* 2000. London : Phaidon Press, 2000.

3→ *Centre national des arts plastiques. Graphisme en France : Futur souhaitable*. Paris : Pyramyd, 2020, p. 9.

En analysant la réparation textile, l'objectif de ce travail est double : d'une part, il s'agit de montrer comment ces gestes constituent des savoir-faire techniques ; d'autre part, cette exploration vise à montrer comment ils jouent un rôle politique, comme actes d'*empowerment* féminin et comme formes d'expression plastique. Ce mémoire interroge la transformation des pratiques de réparation textile : comment des gestes longtemps considérés comme utilitaires, appartenant à la sphère domestique, se réinventent-ils aujourd'hui en un langage à la fois esthétique, social et politique. L'étude s'inscrit dans un cadre pluridisciplinaire associant histoire des techniques et anthropologie textile aux théories du design durable. La méthodologie combine une recherche documentaire

approfondie et une enquête de terrain nourrie par plusieurs entretiens déterminants. Parmi eux, celui réalisé avec Dominique Boukris ; historienne de formation et aujourd'hui présidente de l'association *SHE France*, engagée dans la valorisation du *Kantha* et dans l'accompagnement de sa réémergence récente, a joué un rôle essentiel pour comprendre les enjeux culturels, sociaux et contemporains de cette pratique.

La première partie explore la transmission des savoir-faire de réparation textile que nous allons étudier, comme le *Boro* japonais, le *Sashiko* ou le *Kantha* indien. L'analyse s'appuie à la fois sur une vaste recherche documentaire et sur une méthodologie qualitative fondée sur des entretiens, dont celui notamment avec Dominique Boukris pour le *Kantha*. Cette partie s'organise autour de deux axes : comprendre l'origine et la fonction de ces techniques dans leurs contextes culturels respectifs, puis analyser les modalités de leur transmission. La deuxième partie examine comment ces gestes, longtemps essentiels, ont été marginalisés par l'industrialisation et la production de masse. Elle étudie la réinvention contemporaine des techniques de réparation, en mettant l'accent sur la structure textile et la réinvention des savoir-faire. La troisième partie aborde la dimension politique et émancipatrice de la réparation. Réparer apparaît comme une forme de résistance silencieuse, un acte qui redonne de la valeur aux savoir-faire ordinaires.



Témoignage de Claudine Marchal, ma grand-mère et son rapport à la réparation.

Pour comprendre les origines et les moyens de transmission des gestes textiles, j'ai choisi de revenir au parcours de ma grand-mère, Claudine Marchal, dont la vie est étroitement liée à la réparation. Ma grand-mère a grandi à la ferme, à Fouilloy. La réparation y était une habitude, un geste évident, jamais théorisé, mais toujours présent. Elle a appris à coudre à la fois à l'école et à la maison, où elle pratiquait avec sa sœur. Pour elle, réparer n'a jamais été un acte exceptionnel, c'était pratique. Devenue femme au foyer, ma grand-mère a continué à réparer les vêtements de toute la famille. Ce geste a accompagné toute sa vie, et encore aujourd'hui, nous lui confions nos pièces abîmées. Son témoignage m'a aidé à comprendre comment la réparation textile, longtemps perçue comme un geste utilitaire, peut éclairer des enjeux esthétiques et sociaux plus larges. Cet entretien constitue ainsi le point de départ de ma réflexion.

Moi : Comment tu as appris à coudre et à repriser ? Est-ce que c'était à l'école ou à la maison ? C'était ta mère qui t'avait appris ou pas ?

Claudine : Non, pas spécialement. À l'école, toutes les semaines, on avait couture, donc on faisait un peu de tout. Des petites choses, de la couture à la main ; on ne faisait pas des vêtements, ni tout ça. Et puis après, comme ma sœur aimait bien la couture aussi, on a acheté une machine à coudre et on bricolait à la maison. On a appris toutes seules. Et du coup, tout le monde apprenait à coudre. À l'époque, dans les familles comme la nôtre, on se débrouillait beaucoup par soi-même, surtout à la ferme.

Moi : Les garçons aussi, les filles uniquement ?

Claudine : Non, pas les garçons, seulement les filles. Aucun garçon ne savait coudre. Et puis on n'était pas à l'école avec les garçons. On était séparés, de toute façon. À l'époque, les filles d'un côté, les garçons de l'autre. C'était vraiment une éducation très traditionnelle.

Moi : Est-ce que tu aimais bien ça ou c'était plutôt une obligation au départ ?

Claudine : Non, j'ai toujours aimé. Je t'avais déjà montré des petites choses qu'on faisait. On apprenait à réparer, à faire des ourlets, des jours. C'était un petit plaisir, un moment calme.

Moi : Est-ce que tu te souviens d'un vêtement que tu as réparé et gardé très longtemps ?



on ne rapiécait pas n'importe comment. On n'allait pas mettre une autre couleur ou une pièce qui n'était pas en rapport avec le tissu, comme on peut le faire maintenant. À l'époque, ça ne se faisait pas. La discrétion, c'était la règle, il fallait que ça se voie le moins possible.

Moi : Est-ce que tu avais des techniques différentes selon l'endroit à réparer ? Par exemple, pour un genou, tu utilisais quoi ?

Claudine : À l'époque, je ne réparais pas vraiment les genoux. Avant, pour l'été, on coupait le pantalon pour en faire un short : c'était plus facile que de réparer un genou. Réparer un genou, c'est compliqué parce que ça plie tout le temps. Ça peut recraquer rapidement : ça ne dure pas longtemps. Après, on a mis des patchs en cuir. C'était plus tard, pas dans ma jeunesse. On essayait plutôt de faire une belle reprise. On réparait ce qui était réparable et portable. Si c'était trop abîmé, on abandonnait. On avait l'esprit pratique : on transformait plutôt que de s'acharner.

Moi : Est-ce que tu dirais que tu as arrêté de réparer avec le temps ? Tu le faisais plus avant ou autant maintenant ?

Claudine : Quelque chose que j'aime bien, je vais toujours essayer de trouver une solution pour sauver le vêtement. Je vais tenter de faire quelque chose. Je vais essayer de garder ce que j'aime beaucoup. C'est resté une habitude toute ma vie.

Moi : Est-ce que tu as appris à tes enfants à réparer, à coudre ?

Claudine : Pas vraiment. Ils ont fait un peu de couture à l'école, mais pas beaucoup. Et puis bien souvent, les générations suivantes continuent... en apportant les vêtements.

Moi : C'est vrai : quand ils ont des trous, ils te les apportent. Est-ce que tu te rends compte que les gens achètent plus qu'avant ? Ils consomment plus de vêtements et réparent moins ?

Claudine : Oh oui. Je ne pense pas qu'il y ait encore grand monde qui raccommode et qui répare. C'est pourtant très important. Je pense toujours aux fermetures éclair : un vêtement, tu n'en fais rien si la fermeture est cassée ou coincée. Ce n'est pas le truc le plus rigolo à faire. Ce n'est pas ce que j'aime le plus, mais je le fais parce que je suis obligée. Un vêtement qui te plaît, tu ne vas pas le jeter pour une fermeture éclair coincée. C'est devenu rare de voir quelqu'un la changer soi-même.

Moi : Et c'est long à faire, une fermeture éclair ?

Claudine : Il faut bien préparer le travail, parce que sinon le tissu glisse et la fermeture n'est pas bien posée. Il faut bien la bâtir. Je bâtis bien de chaque côté et ensuite, je rapproche les deux bords. Je fais une sorte de surjet pour bien maintenir les bords. Puis je pique à la machine et j'enlève tout. De toute façon, le tissu ne dérape pas, il ne glisse pas sur le pied-de-biche de la machine. En fait, ce qui est long, c'est la préparation. Mais la préparation, c'est le plus important. Si tu veux aller vite, ton travail ne sera pas bien fait. Bâtir, c'est faire de gros points pour tout maintenir. Si tu prends juste les deux bords et que tu piques directement, ça

va partir de travers. Le travail ne sera pas net. C'est presque un travail de précision, comme un petit artisanat.

Moi : Oui, tu as raison. Et du coup, réparer, c'est un geste féminin ?

Claudine : Oh oui. Il y a des hommes qui savent très bien coudre, mais c'est plus rare. Réparer encore plus. Papy, lui, ne sait pas coudre, mais il avait déjà réparé ses chaussettes à l'armée. Un trou sous le pied : il avait rapproché les deux bords. Après, il a attrapé une ampoule et il a compris ce que c'était, un travail bien fait. Si tu rapproches juste les deux bords, ça fait un gros bourrelet. Et à l'armée, tu marches, tu marches, tu marches... ce n'était pas agréable (rires). Je sais qu'il me l'a raconté plusieurs fois. Les réparations bâclées, ça ne pardonne pas.

Moi : Pendant la guerre, comme le textile était bloqué et qu'il n'y avait plus d'importation, les gens réparaient beaucoup plus que maintenant, non ?

x  
x  
x  
x  
x  
x  
x

Claudine : Oui. Autrefois, les grandes familles arrangeaient les vêtements pour les plus jeunes au lieu d'en acheter. C'était fréquent. Il y avait des couturières dans les villages ou les villes, où les gens apportaient leurs vêtements pour qu'elles les arrangent. Les gens réparaient aussi leurs draps. Le milieu s'usait, mais pas les extrémités. On inversait les parties et on faisait un surjet. Mais pour ça, il fallait une machine à coudre. À l'époque, on faisait beaucoup ça. Les draps étaient un peu clairs au milieu, et les deux extrémités pas abîmées du tout. On optimisait tout ce qu'on pouvait, par nécessité.

Moi : Oui, je comprends. J'avais lu que les bas des femmes, c'était le truc le plus compliqué à trouver. Du coup, elles devaient réparer leurs bas, et quand elles n'en avaient plus du tout, elles peignaient leurs jambes tellement c'était compliqué d'en trouver.

Claudine : Ah oui, pour les bas, il y avait des... comment on disait ? Des remailleuses ? Je ne sais plus. Elles reprenaient la fibre. C'était un vrai travail : elles remaillaient les bas. Je ne sais plus exactement comment elles faisaient. Ça n'existe plus. Elles attrapaient le fil, elles le retricotaient comme il faut, maille après maille, avec une toute petite aiguille. Il fallait avoir de bons yeux et beaucoup de patience. Certaines travaillaient même avec de petites machines, mais souvent c'était entièrement fait à la main. À l'époque, les bas, surtout en nylon ou en soie, ça coûtait cher, alors on ne les jetait pas comme aujourd'hui. On les faisait réparer.

Moi : Et du coup, comme ta mère avait connu la guerre, elle a peut-être fait ça ?

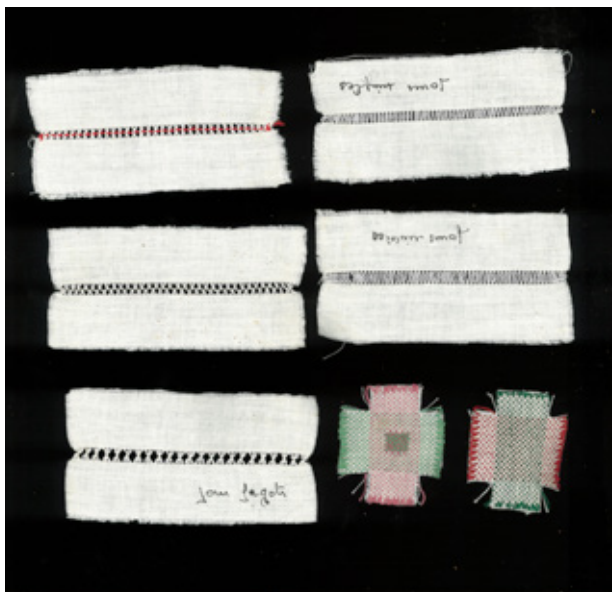
Claudine : C'est possible, mais je crois qu'elle donnait à quelqu'un. Il y avait une bonne couturière dans le village. Elle lui donnait les grosses réparations. On n'avait pas de machine à coudre. Les gros travaux allaient chez la couturière.

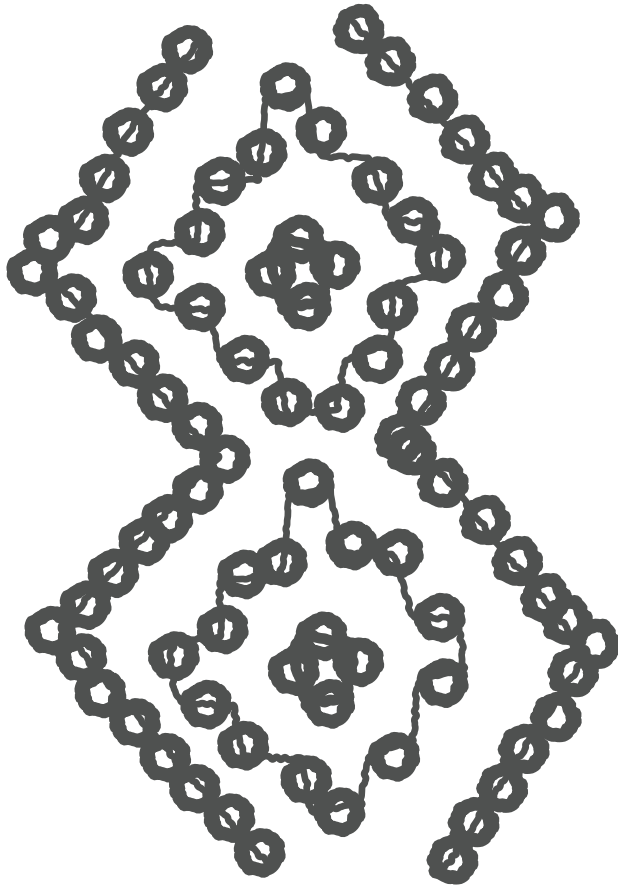
Moi : Et si tu compares ta jeunesse à maintenant, est-ce que tu trouves dommage que beaucoup aient perdu ce savoir-faire ?

Claudine : Quelque part, oui. Pour certaines choses, c'est très utile. Si tu dois porter ton pantalon chez une couturière pour remplacer

la fermeture, ça a un coût. C'est cher. Alors que si tu sais faire toi-même, même sans machine, c'est presque indispensable. Pour des petites choses, une couture qui file... Tu n'as pas besoin de jeter le vêtement. La machine à coudre, c'est une révolution : le travail est propre et régulier. Un bon point régulier, c'est plus compliqué à faire à la main. Aujourd'hui, beaucoup préfèrent racheter plutôt que réparer, et c'est un changement énorme.

Moi : C'est vrai. Merci beaucoup Mamie.

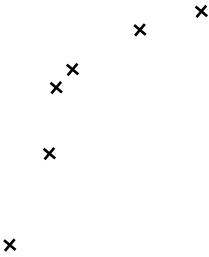




Traduction graphique d'une technique  
de broderie *Boro* issus de la fig. 08, 2025.

(I)

La transmission des *pratiques*  
de Réparation textile



Ma réflexion pour cette première partie a été guidée par une double démarche. D'une part, faire état de certaines techniques du raccommodage que nous étudierons ici, et d'autre part, analyser les modes de transmission de ces savoirs. Ce mémoire s'attache à confronter plusieurs traditions textiles distinctes : l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, le Bengale avec le *Kantha*, et le Japon avec la technique *Boro* et *Shashiko*. Ces exemples ne visent pas à opposer des cultures, mais à comprendre comment, dans des contextes différents, un même geste, raccommoder, peut se transformer en langage. En effet, ces différents contextes permettent d'envisager comment un geste, d'abord contraint par la pénurie, devient progressivement une pratique porteuse d'engagement. Pour cela, je me suis appuyée sur des sources variées, les manuels pédagogiques et ouvrages

x  
 x  
 x  
 x  
 x

de référence du XIX<sup>e</sup> siècle comme celui de Thérèse de Dillmont, 1886 et de Madame Cocheris, 1877 qui montrent la manière dont la réparation était enseignée et les études ethnographiques qui permettent de situer ces pratiques dans des contextes culturels plus larges, du Bengale au Japon. Ces recherches m'ont conduite à identifier des constantes et des différences. D'abord la structuration des gestes, la codification genrée des techniques, et l'importance de la transmission familiale ou institutionnelle. Cette approche m'a permis de comprendre que la réparation textile n'est pas un simple geste utilitaire, mais un véritable savoir-faire, inscrit dans des systèmes de valeurs. La première partie de ce mémoire se propose donc de rendre compte de cette richesse. Elle explore plusieurs techniques de réparation, les contextes historiques et culturels dans lesquels elles se sont développées, ainsi que leurs modes de transmission. L'objectif est de montrer que la réparation textile n'est pas seulement domestique, c'est un geste investi, qui constitue un patrimoine.

4→ Musée de la Résistance et de la Déportation de Lyon. « *Cartes de vêtements et coupons d'achat.* » Consulté le 10 septembre 2025.  
<https://www.chrd.lyon.fr>



{fig.01}

Pour mieux comprendre la notion de nécessité des pratiques de raccommodage, intéressons-nous à une période de l'histoire d'autant plus parlante qu'elle est proche de nous : celle de l'Occupation allemande. Contrairement à d'autres époques plus lointaines, l'Occupation allemande est suffisamment proche de nous pour que ses réalités résonnent encore : beaucoup de grands-parents ont connu les vêtements retournés, les chaussettes reprises à l'infini. Durant cette période, la France connaît une pénurie de textiles<sup>4</sup>, avec l'obligation

5→ Archives nationales.  
« Seconde Guerre mondiale. Rationnement : instructions (1941-1946), registre des bons d'achat de vêtements et d'articles textiles. » Fonds des Archives départementales de l'Ardèche.

d'utiliser des coupons d'achat (fig. 1) dès 1941. Mon intérêt pour cette période découle de ce lien avec mes grands-parents, qui me racontent une époque où la notion de préserver les biens est centrale. L'Occupation allemande engendre une pression économique importante sur la France : interdiction de commercer avec le monde, pénurie de matières premières, marché noir, prélèvements allemands<sup>5</sup> etc. La ligne de démarcation entraîne des difficultés d'approvisionnement d'une région à l'autre et les matières les plus chères comme le cuir et la laine sont expédiées vers l'Allemagne. De plus, des dizaines de milliers d'employés dans les usines de textile et de confection ne sont pas remplacés. Les Français ont un quota de trente tickets avec lesquels ils peinent à subvenir à leurs besoins. Pour permettre d'assurer la vie quotidienne, les Français tentent alors de faire du neuf avec du vieux en réparant leurs vêtements.



## Chapitre 1. *Stats des Lieux des Techniques de Réparation*

Afin d'appréhender au mieux la réinterprétation de ces techniques de réparation textile, intéressons-nous à l'histoire de certaines techniques de répartitions. Pour comprendre comment la réparation textile s'est progressivement constituée comme un geste domestique codifié, il est intéressant de revenir à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, moment où ce geste devient un véritable objet d'enseignement. *L'Encyclopédie des ouvrages de dames* de Thérèse de Dillmont (1886) en offre un témoignage : elle fixe les règles du raccommodage, tout en révélant les valeurs sociales l'accompagnent<sup>6</sup>. Thérèse de Dillmont écrit un manuel rassemblant une impressionnante somme de connaissances et d'exemples de broderie. Tout un chapitre est consacré à la réparation textile.

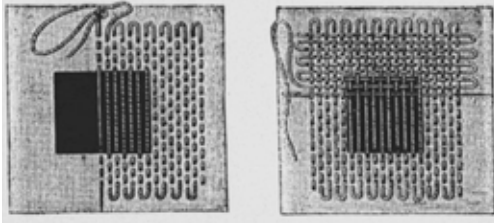
*L'Encyclopédie des ouvrages de dames* est une référence incontournable de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en matière de couture, broderie, tricot et autres arts textiles. Dans *L'Encyclopédie*, Thérèse de Dillmont souligne que « le raccommodage des robes et de la lingerie est un travail ingrat, mais cependant très nécessaire et dont la connaissance devrait être étrangère à aucune main de femme ». Selon elle, le raccommodage est une compétence indispensable, assignée aux femmes surtout dans la sphère familiale. C'est une obligation sociale et domestique inscrite dans l'éducation féminine de son époque, le XIX<sup>e</sup> siècle. Aussitôt, le texte établit le cadre normatif de la réparation<sup>7</sup>. Thérèse de Dillmont valorise le raccommodage en insistant sur la valeur du geste. Elle

6→ Thérèse de Dillmont, *Encyclopédie des ouvrages de dames*, Paris, Librairie DMC, 1886.

x  
x  
x  
x  
x  
x

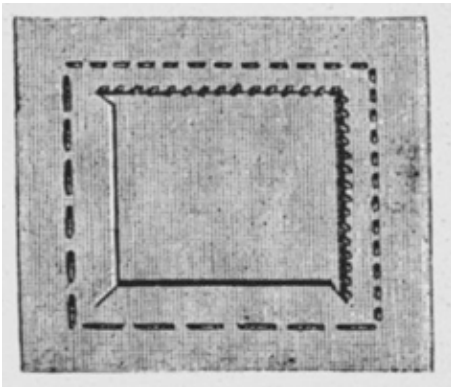
7→ Resnick, Elizabeth. *Women Graphic Designers : Rebalancing the Canon*. Traduit par Derek Byrne. Consulté sur « Regarder par la fenêtre ».

8→ Thérèse de Dillmont, *Encyclopédie des ouvrages de dames*, Paris, Librairie DMC, 1886. p.17



{fig.02 et 03}

9→ *Ibid*, p.17



{fig.04}

fait une comparaison avec la confection d'ouvrages neufs : « il n'y a pas moins de mérite à réparer des dommages causés par l'usure ou par un accident, qu'à confectionner d'une façon irréprochable des ouvrages neufs.<sup>8</sup> ».

La réparation est ici placée au même niveau que la confection d'un vêtement neuf, un travail davantage créatif. Thérèse de Dillmont fait comprendre que le raccommodage n'est pas une activité secondaire, mais un savoir-faire qui demande une grande précision. Elle distingue

par la suite deux formes de raccommodage : la reprise et le rapiécage. La reprise (fig. 2 et 3) tout d'abord, qui consiste à remplacer les fils affaiblis ou cassés « alors que l'étoffe voisine est encore en bon état<sup>9</sup> ». L'intérêt est la discrétion, il est alors recommandé d'utiliser les fils issus du même tissu ou, à défaut, un fil assorti. Le rapiècement (fig. 4), quant à lui, est utilisé

lorsque la partie usée est trop endommagée pour être reprise. On y remplace alors la zone abîmée par un morceau de tissu neuf, choisi avec soin pour s'accorder au vêtement. Cette double distinction répond à la logique encyclopédique, celle de classer, hiérarchiser et codifier les gestes domestiques. La réparation textile est présentée ici comme une pratique technique exigeante qui doit respecter des critères tels que la discrétion et

l'harmonie des matières. Dans des contextes marqués par la rareté des biens, la réparation s'inscrit dans une logique de préservation.



{fig.05}

Traditionnellement, ces pratiques de réparation étaient assurées majoritairement par des femmes. Leur apprentissage s'effectuait dans un cadre familial dans un souci de transmission, ou plus rarement, scolaire. Dans diverses cultures, on a développé des techniques précises afin de prolonger la vie des vêtements abîmés. Face à l'usure, le geste de raccommodage permet de

retarder le remplacement.

Élargissons désormais notre regard à d'autres territoires, afin de montrer que le soin apporté au vêtement n'est pas propre à une culture, mais constitue un geste universel. Parmi les techniques de réparation textile observées à travers le monde, les *Kanths* du Bengale constituent un exemple significatif de recyclage domestique. La technique *Kantha* (fig. 5) traditionnelle originaire du Bengale, mêle broderie, assemblage et parfois réparation. Elle est pratiquée exclusivement par les femmes. La technique est une tradition inscrite au patrimoine culturel immatériel de l'humanité<sup>10</sup>. La technique du *Kantha* est l'une des plus anciennes formes de broderie de l'Inde<sup>11</sup>. Celle-ci remonte à l'époque pré-védique (vers 1500 avant J.-C.). À l'origine, les femmes du Bangladesh et du Bengale superposent plusieurs couches de vieux saris, dhotis ou lungis (vêtements traditionnels portés par les femmes et les hommes du Bengale). La technique est basée ainsi sur le recyclage de plusieurs couches de tissu cousues

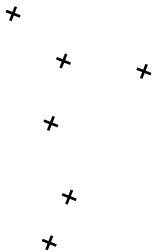
10→ UNESCO, 2003, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Le patrimoine culturel immatériel désigne les traditions, savoir-faire et pratiques culturelles reconnues comme devant être protégées et transmises aux générations futures.

11→ Gozard Marie, « *Le Kantha, quésaco ? La créatrice, Marie Gozard vous explique tout sur cette technique ancestrale* », Storiaticpic, 17 janvier 2024

12→ Philadelphia Museum of Art. *Roots and Threads: The Tree of Life Motif in Kantha Embroidery*. 2025, Oak Lores



{fig. 06}



ensemble avec des points complexes comme le point de course. Le point de course<sup>12</sup> (*running stitch*), un point simple qui permet de créer des motifs narratifs, floraux ou géométriques. Les artisanes superposent plusieurs couches de tissu (cinq à sept) et les relient par des points réguliers. Le résultat est à la fois fonctionnel et esthétique. La superposition et la couture prolongent la durée de vie des tis-

sus. Exportés en Europe par la route de la soie, ils prennent le nom de *Quilts*. Ces *Quilts* sont strictement réalisés à partir de vêtements usés et brodés avec des fils récupérés. Le terme “*quilting*” désigne le processus qui consiste à coudre ces trois couches de tissu ensemble. Les tissus sont matelassés et brodés pour faire un ensemble harmonieux, mêlant motifs géomé-

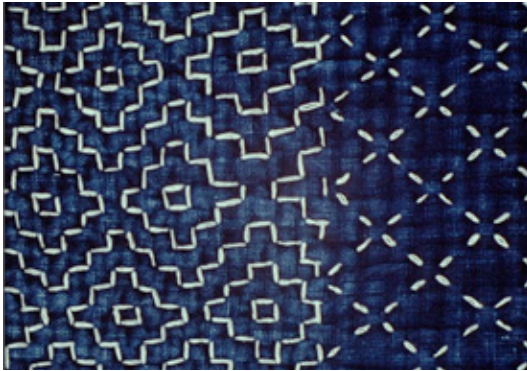
triques, floraux ou narratifs, ce qui rend chaque pièce unique. Peu à peu, les broderies évoluent et deviennent plus sophistiquées, exécutées sur des matières comme le coton ou la soie. Les ouvrages étaient traditionnellement offerts lors d'évènements familiaux tels que les mariages ou les naissances. Les *Kanths* sont souvent faits pour envelopper les nouveau-nés, utilisés comme couettes légères, ou encore comme couvertures (fig. 6) pour protéger les objets.

Le livre *Kantha: The Embroidered Quilts of Bengal*<sup>13</sup>, dirigé par Darielle Mason, est une étude approfondie publiée hors d'Asie du Sud sur les *Kanths*. L'ouvrage s'appuie sur deux collections majeures : celle de l'historienne de l'art indien Stella Kramrisch et celle de Jill et Sheldon Bonovitz, toutes deux conservées au

13→ Mason Darielle (dir.), *Kantha: The Embroidered Quilts of Bengal*, New Haven, Yale University Press, 2010.



{fig.07}



{fig.08}

14→ Leren Li, *Reviving boro: The Transcultural Reconstruction of Japanese Patchwork* (Doctoral thesis, Royal College of Art/Victoria and Albert Museum, June 2020).

15→ Kate Irvin, *"The Creative Destruction of Brokenness: Japanese boro, Repair, and Fashion Futures,"* RISD Museum, Providence, RI, USA.

Philadelphia Museum of Art. Les femmes bengalaises superposent plusieurs couches de vieux saris, dhotis ou lungis, qu'elles assemblent à l'aide de simples points de course. Ce procédé permettait de fabriquer des objets du quotidien comme des couvertures, des coussins, des tapis de couchage. L'analyse du *Kantha* dans le contexte plus large des

pratiques de réparation textile permet donc de mettre en lumière une écologie du soin.

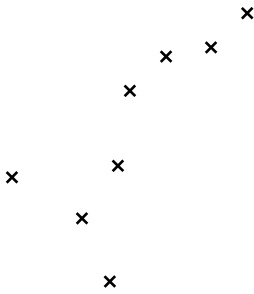
Cette pratique s'inscrit dans une logique de survie matérielle, bien avant que les préoccupations écologiques ne deviennent dominantes dans les discours contemporains.

Après avoir découvert les *Kanthas* du Bengale, tournons-nous maintenant vers le Japon, où la réparation textile prend d'autres formes.

Au Japon, il existe diverses

techniques de renforcement des vêtements : les principales sont le *Boro* (fig. 7) et le *Sashiko* (fig. 8). Le terme *Boro* signifie "lambeau" ou "chiffon" en japonais<sup>14</sup>. La technique *Boro* consistait à superposer des morceaux de tissus usagés, généralement du coton ou du chanvre indigo, et à les fixer à l'aide de coutures visibles, par le biais du *Sashiko*<sup>15</sup>. Ces techniques s'inscrivent dans la philosophie de *Mottainai*. Ce terme est utilisé depuis l'époque Edo (1603–1868) pour inciter à la modération et au respect des

ressources naturelles et matérielles. C'est une philosophie qui prône le respect de toutes choses, de la nourriture aux objets du quotidien, en passant par l'énergie et le temps. Le mot "*mottainai*" a des racines anciennes dans le bouddhisme japonais, il peut être traduit littéralement par "quel gâchis". Enseigné dès le plus jeune âge, il façonne ainsi de nombreux aspects de la société japonaise. Le *sashiko* signifie en japonais « petites piqûres ». C'est une technique de broderie apparue au Japon durant la période *Edo*. Elle se caractérise par des points blancs réguliers, qui accompagnent et structurent le *Boro*. Cette technique utilise un point répétitif pour créer des motifs géométriques. Les points blancs hiérarchisent les tissus indigo, les motifs traditionnels incluent des vagues, des étoiles et des formes florales stylisées. Les motifs *Sashiko* sont généralement symétriques et répétitifs, ce qui donne une impression de précision. Cette méthode permettait d'améliorer la résistance des tissus et leur isolation thermique. Le *Boro* naît dans les régions rurales du Japon où, par manque de moyens, les familles réparaient leurs vêtements et textiles de maison avec des morceaux de tissu. Autrefois au Japon, les ressources étaient restreintes, chaque objet et chaque ressource étaient précieux. Durant cette époque, le coton était une matière noble et coûteuse. Dans ces milieux ruraux, l'accès aux tissus coûteux comme la soie était limité voire inexistant. Les familles paysannes, soumises à des climats rigoureux et à une usure accélérée des vêtements de travail, développent donc des stratégies d'entretien extrêmement résilientes. La technique était utilisée et portée par les paysans, marchands ou artisans, entre le XVII<sup>e</sup> et



le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Ces pièces, témoins de la pauvreté rurale, étaient perçues comme honteuses dans le Japon d'après-guerre. Le terme *Boro* désigne à la fois des textiles réparés à l'extrême et la pratique elle-même du rapiéçage successif. L'ensemble de ces techniques créait délibérément un contraste entre le tissu d'origine et les patches ajoutés, mettant en valeur le processus de réparation. Les patches sont généralement irréguliers et assemblés régulièrement, ce qui donne un aspect d'imperfection. Chaque pièce de *Boro* est ainsi le résultat de couches de réparations successives, effectuées au fil des générations. Le vêtement devient porteur de mémoire et de gestes<sup>16</sup>. Cette continuité du raccommodage est d'autant plus significative qu'elle traduit une conception du tissu comme ressource précieuse. Les réparations accumulées sont composées de traces d'usage, de soins portés et de générations. Le vêtement réparé n'est pas un objet figé mais un support changeant, qui raconte une histoire familiale de résilience.

16→ Journal du Japon « *L'esprit recyclage, tellement japonais !* », 10 octobre 2019, consulté le 20 septembre 2025



## Chapitre 2. Apprendre à Broder et Réparer : transmission des Savoirs Textiles

La notion de transmission des savoir-faire textiles est centrale à l'histoire de la couture et du raccommodage. Elle implique l'acquisition de gestes techniques, mais aussi une mise en pratique encadrée, ainsi qu'une dimension sociale et culturelle. Étudier cette transmission permet de comprendre comment les compétences étaient partagées et ainsi conservées. En effet, comme l'illustre l'article de Flavia Carraro<sup>17</sup> sur l'apprentissage du tissage, le geste textile se « fait corps » : il mobilise un apprentissage long, des répétitions, une alternance entre théorie et pratique, et s'inscrit dans une communauté de savoirs où l'élève progresse progressivement. Dans les ateliers professionnels, les écoles de couture ou les communautés traditionnelles, elle était relayée, transmise par le biais de l'expérience. L'observation joue également un rôle clé

dans la formation des nouvelles générations<sup>18</sup>. Réparer n'était pas seulement un geste pratique : c'était une nécessité économique dans un contexte où le gaspillage était impensable. Appris à l'école ou transmis au sein des familles, la réparation s'inscrivait dans une époque où les textiles constituaient des biens précieux qu'il fallait entretenir. Réparer un vêtement porte du sens, conserve la mémoire des usages et véhicule

17→Flavia Carraro, « Apprendre le tissage, faire corps avec le métier », *Techniques & Culture*, no 76, 2021, p. 126-129

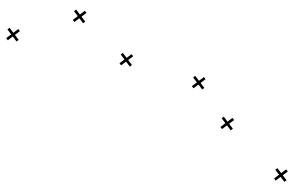
18→Calenda. « *Les pratiques esthétiques : apprentissage, transmission, socialité* ». Consulté à l'adresse : <https://calenda.org/1001415>.



{fig.09}



{fig. 10 &amp; 11}



des valeurs. La réparation textile se révèle ainsi sociale, elle constitue un vecteur de transmission culturelle. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, des concours (fig. 9) étaient organisés pour les apprenties couturières, permettant de valoriser leur maîtrise des techniques textiles. Ces compétitions incitaient les jeunes filles à perfectionner des savoir-faire tels que l'assemblage, la coupe ou la broderie, contribuant ainsi à la transmission et la préservation des gestes techniques (fig. 10 et 11).

Cette valorisation des compétences à travers des concours s'inscrit dans une tradition plus large d'apprentissage. Les maîtres transmettaient aux jeunes générations

les gestes indispensables à la couture. L'étude des modalités de transmission des techniques de réparation textile constitue un axe essentiel dans la compréhension de notre problématique. En effet, la manière dont le geste de la réparation se transmet révèle la place que nos sociétés accordent au soin des objets et à la durabilité.

Analyser ces transmissions,

qu'elles soient domestiques, professionnelles ou institutionnelles, permet de montrer que la réparation ne relève pas seulement d'une nécessité matérielle. Elle porte en elle un ensemble de valeurs transmises entre générations, où la réparation devient un vecteur de

continuité culturelle. Ainsi, replacer la réparation textile dans le champ de l'apprentissage et de la transmission intergénérationnelle nous aide à comprendre comment ce savoir-faire a pu s'effacer avec l'arrivée de la fast fashion. Ce chapitre met donc en lumière le rôle fondamental de la transmission des pratiques de raccommodage, éclairant les enjeux culturels et mémoriels au cœur de notre recherche.

Pre-*Pre*renons l'œuvre de Frédérique El Amrani qu'elle a écrit dans le cadre de son DEA (diplôme d'études approfondies), *Femmes entre elles*, un atelier de couture situé à Doué-la-Fontaine durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cet atelier constitue un véritable foyer d'apprentissage, où les ouvrières, appelées « élèves », sont formées par Camille Sauzeau, figure centrale de l'atelier. Cette organisation combine des aspects domestiques, scolaires et professionnels en une transmission des savoirs hiérarchisée. Les apprentis respectaient avec enthousiasme Madame Sauzeau « Autant les jeunes ouvrières ne tarissaient pas d'éloges sur leur commune patronne, pour laquelle, adolescentes enthousiastes, avides d'admiration, elles éprouvaient une véritable vénération, autant elles tenaient des propos généralement peu amènes sur les clientes<sup>19</sup>. ». Elle était décrite comme maîtresse d'apprentissage et cheffe d'entreprise qui payait et évaluait ses ouvrières. Ces dernières y recevaient des enseignements techniques tel que la couture et les finitions. Madame Sauzeau tenait à transmettre également une formation comportementale, relative aux attentes de la société de l'époque. L'atelier fonctionnait sous forme de hiérarchie, les tâches étaient attribuées en fonction de

19→Frédérique El Amrani, « *Femmes entre elles. Un atelier de couture à Doué-la-Fontaine durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle* », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 111, no 2, 2004, p. 177

l'âge, de l'expérience et des compétences. La progression dans la maîtrise du métier était récompensée par davantage de responsabilités et une meilleure rémunération. Cette mobilité interne illustre la dimension compétitive de l'atelier, les femmes avaient ainsi la possibilité de développer au mieux leur savoir-faire. Par ailleurs, Sauzeau choisit de situer son atelier au rez-de-chaussée de la maison familiale, pour créer un lien étroit entre vie domestique et vie professionnelle. Ainsi la couture et la réparation de vêtements s'inscrivaient dans le quotidien et dans un contexte encadré. Cette étude met en lumière un modèle concret de transmission intergénérationnelle du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le souligne Frédérique El Amrani, « plus que d'un lieu de travail, avec ses horaires et ses exigences de production, nos interlocutrices ont évoqué l'atelier comme un foyer d'apprentissage et de formation, une véritable école, et souvent ont usé de métaphores scolaires et pédagogiques pour décrire et qualifier les liens qui les unissaient à leur patronne<sup>20</sup> ». Cette description montre que l'atelier ne se limitait pas à la production textile, il constituait un espace social où les femmes étaient insérées dans un cadre relationnel, reflétant les attentes de la société de l'époque. Ainsi, l'apprentissage ne se résumait pas à la transmission d'un savoir-faire artisanal classique. Il était totalement inclus dans le tissu social, mêlant formation, discipline et socialisation féminine.

20→Ibid, p. 177

x  
 x            x            x  
 x            x  
 x

Cette approche hiérarchisée trouve un prolongement dans les manuels scolaires du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle, qui codifiaient les techniques à enseigner aux jeunes filles.

Parmi eux, le manuel *Pédagogie des travaux à l'aiguille à l'usage des écoles de filles* de Mme Cocheris constitue un exemple différent et surtout significatif. Il illustre la manière dont les institutions éducatives structuraient l'apprentissage de la couture et de la broderie dans un recueil. Contrairement à l'atelier de Frédérique El Amrani au XX<sup>e</sup> siècle, où la transmission s'organise dans une structure professionnelle, le manuel normatif de Mme Cocheris codifie l'enseignement de la couture à l'école pour former les jeunes filles à la discipline domestique. Cet ouvrage, publié à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, constitue un témoignage précieux sur la place de la couture et des travaux d'aiguille dans l'éducation des jeunes filles. Rédigé en 1877 par Mme Cocheris, qui est décrite comme « membre des commissions d'organisation et d'examen de la coupe et de l'assemblage<sup>21</sup> », il se présente comme un manuel pédagogique qui uniformise les enseignements de la couture. L'ouvrage fait le tour des méthodes traditionnelles de réparation textile en Europe. En effet, il est précédé d'une étude comparative sur l'enseignement de la couture en Angleterre, Allemagne, Suisse, Italie et Belgique. Ce détour montre l'importance que l'Europe donne à la couture dans l'éducation féminine. Il souligne également l'ambition réformatrice de l'auteure : il ne s'agit pas seulement de répéter des techniques, mais bien d'adapter et d'améliorer les méthodes françaises en s'inspirant de modèles étrangers. L'ouvrage démarre sur un court paragraphe destiné à la fille de l'autrice : « Ma bien chère fille. C'est en pensant à toi que j'ai écrit ce livre sur la couture, je te le dédie en te rappelant ce vieux proverbe anglais qui renferme plus d'un enseignement : Un point

21→ Mme Cocheris, *"Pédagogie des travaux à l'aiguille à l'usage des écoles de filles"*, précédée d'une étude sur l'enseignement de la couture en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, en Italie et en Belgique, et suivie d'un questionnaire et d'une histoire de la machine à coudre", Paris, Librairie classique Eugène Belin, 1877, p. 2



{fig.12}

fait à temps en vaut dix. Mille tendresses de ta mère. Paris. 30 janvier 1882. » Ce proverbe anglais souligne la valeur de la prévoyance, de la minutie, des qualités associées à la bonne ménagère. Il contient un message de vertu domestique, de discipline en lien avec le rôle traditionnel de la femme au foyer. Le manuel fournit

une méthode progressive, adaptée à l'âge et au niveau des élèves. Les exercices débutent par des points simples et s'achèment vers des réalisations plus complexes (ourlets, reprises, broderies), ce qui permet un apprentissage par étapes. Comme dans l'atelier de Camille Sauzeau évoqué plus haut, les travaux d'aiguille ne se résument pas à un apprentissage technique. L'apprentissage comporte également une dimension morale et comportementale. La couture est perçue comme une activité associée aux vertus féminines dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 10). Madame Cocheris évoque l'institution d'un diplôme de capacité<sup>22</sup> (Certificat d'aptitude à l'enseignement de la couture, de la coupe et de l'assemblage).<sup>23</sup> La reconnaissance officielle de ce diplôme vient donc consolider l'idée que la maîtrise des travaux d'aiguille est un savoir-faire domestique, mais aussi une obligation institutionnelle pour les enseignantes. L'enseignement de la couture à l'école n'est pas un simple apprentissage technique, mais bien un outil de normalisation sociale des femmes.

22→ Ibid, p. 14

23→ *Circulaire contenant une instruction spéciale sur l'application de programmes d'enseignement dans les écoles normales primaires.* Cette circulaire a paru dans le Journal général de l'instruction publique (19 novembre 1881) et dans tous les autres journaux scolaires.

*L*analyse des journaux intimes de Jane Aubaile, adolescente durant l'Occupation et

24→Maude Bass -Krueger  
et Sophie Kurkdjian,  
*La mode en temps de pénurie  
(1944-1951). Les journaux intimes  
d'une adolescente, Jane Aubaile*,  
Modes pratiques  
[En ligne], no 2, 2017

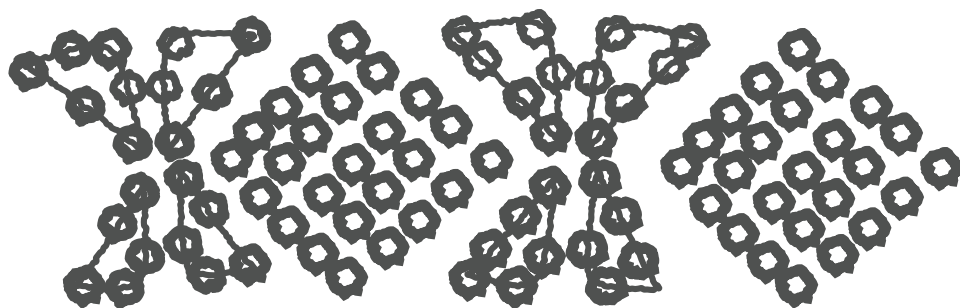
l'immédiat après-guerre, constitue un exemple intéressant. Jane Aubaile <sup>24</sup> a écrit 27 volumes de journaux intimes pendant l'Occupation et quelques années après la Libération, où elle raconte « sa » guerre. Ses écrits mettent en lumière un mode de transmission discret des gestes de réparation textile en période de guerre. Dans un contexte de pénurie généralisée, la couture, le raccommodage et la transformation des vêtements deviennent des savoir-faire essentiels pour assurer le quotidien. Les auteurs Bass-Krueger et Kurkdjian montrent dans un entretien avec l'adolescente comment ce savoir se transmet au sein du foyer, la mère de Jane, à travers ses choix de draps, de tissus de récupération, de coupe et d'assemblage, incarne une tutelle silencieuse qui imprime à l'adolescente les gestes de débrouille. Cette transmission informelle relève d'un véritable système pédagogique. Jane Aubaile apprend à tracer un patron, à adapter un tissu, à choisir la couleur parmi le peu de choix qu'elle avait. L'apprentissage se fait par observation et imitation, dans un dispositif familial qui lie intimement mère et fille. Les récits de l'adolescente montrent que la transmission des techniques de réparation textile ne dépend pas uniquement de manuels ou de formations professionnelles : elle se déploie dans le quotidien, dans un rapport sensible à la matière, au corps et au temps <sup>25</sup>. L'entretien met en évidence le rôle actif des mères dans la conservation et la réparation du vêtement, participant ainsi à la continuité d'un héritage matériel souvent invisibilisé. Enfin, en montrant que le raccommodage réémerge en période de contraintes économiques, cette source éclaire notre problématique contemporaine. Dès lors,

25→Ibid, p. 10

x            x  
              x  
x            x            x  
                              x  
                                  x  
                                      x

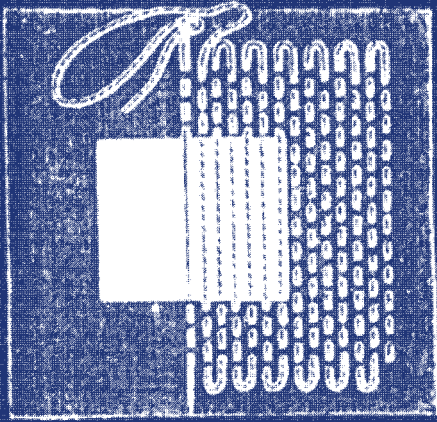
ce cas d'étude contribue à notre recherche en illustrant comment le choix de réparer plutôt que remplacer s'appuie sur un savoir-faire transmis dans des contextes contraints.

Si ces gestes ont longtemps été transmis dans le cadre domestique ou communautaire, leur place évolue profondément au fil du XX<sup>e</sup> siècle. L'industrialisation modifie la manière dont on entretient et répare les textiles. Comprendre cette transformation permet d'éclairer la disparition progressive (puis la revalorisation) de la réparation textile dans les pratiques contemporaines.

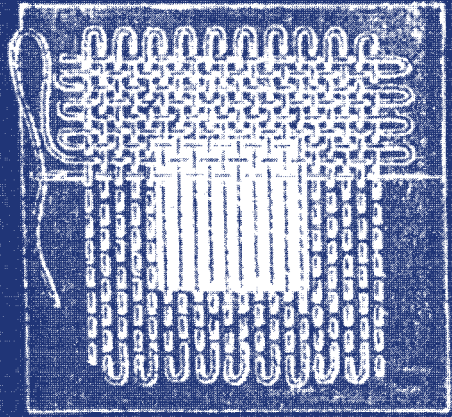




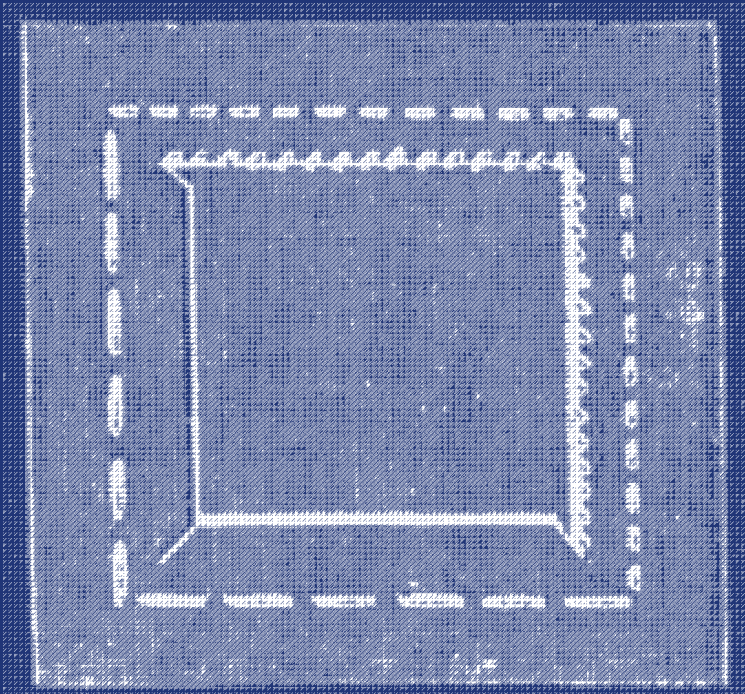
{fig. 1}: Cartes et tickets de rationnement français - © Matthieu Mugneret



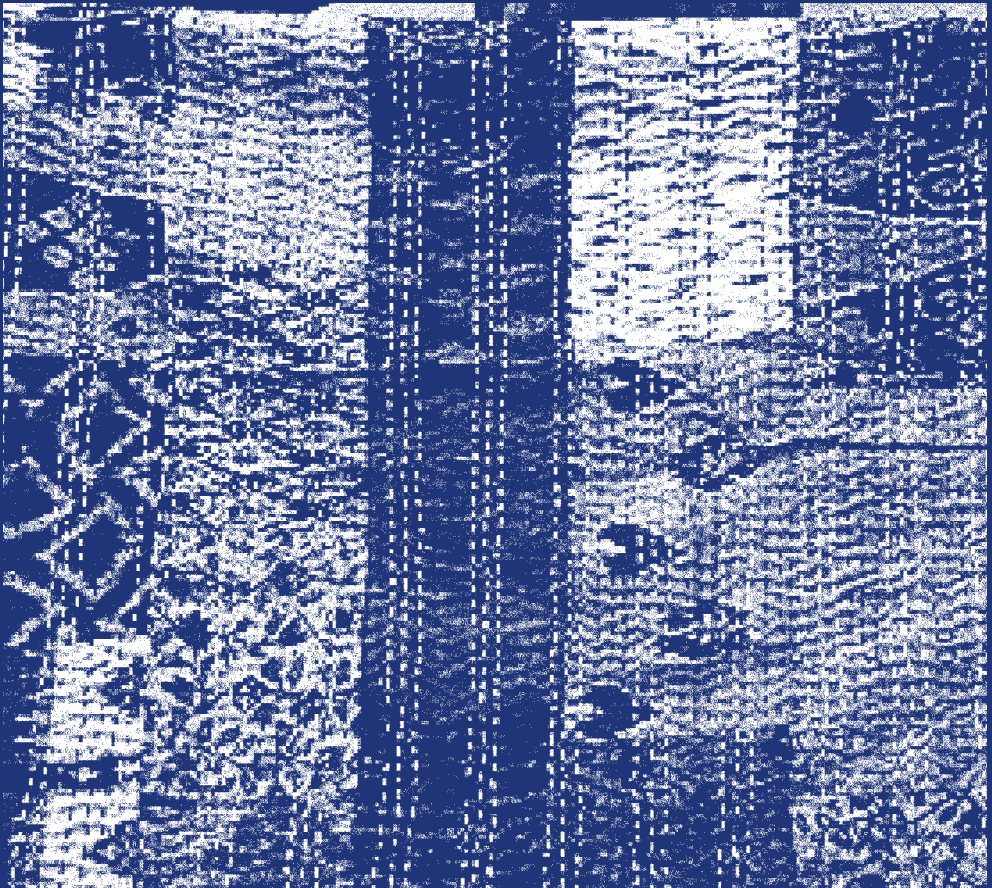
{fig. 2}: reprise de toile, pose des  
fils de chaines, Thérèse de Dillmont,  
Encyclopédie des ouvrages de dames



{fig. 3}: reprise de toile, pose des  
fils de trames, Thérèse de Dillmont,  
Encyclopédie des ouvrages de dames



{fig. 4}: Rapiècement pièce posée avec couture rabattue - pièce posée avec un  
surjet



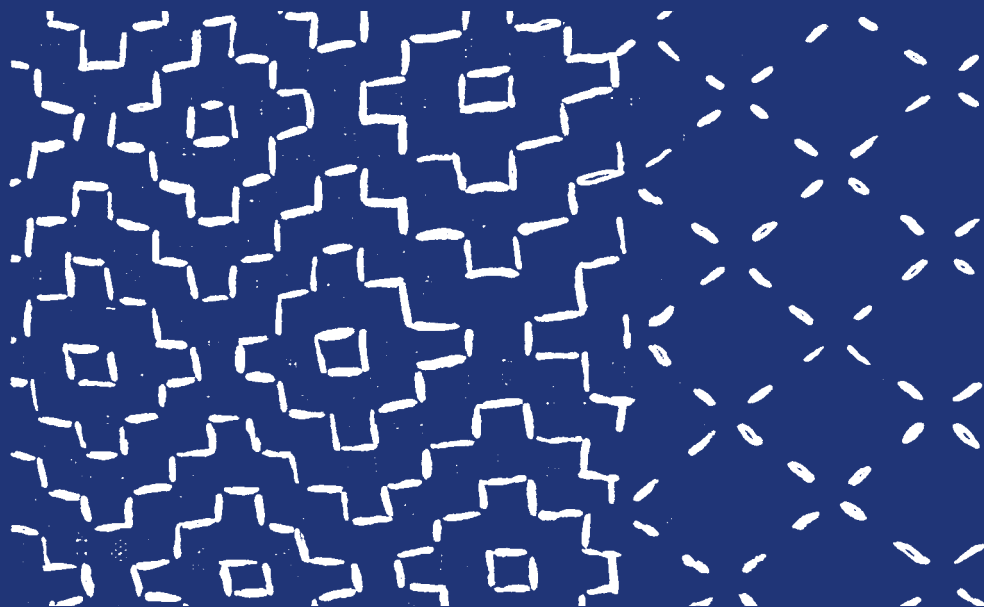
{fig. 5}: Textiles Couvre-lit *Kantha* en patchwork matelassé



{fig. 6} : Photo de la fondation SHE, où le savoir-faire des brodeuses est valorisé dans le monde entier. [P. Artesani]



{fig. 7}: Traditional *Boro* kimono | Image via Gerrie Congdon



{fig. 8}: Technique du sashiko - Atelier Omori





{fig. 9, 10 et 11}: Concours des apprenties [de la couture parisienne], 21 sept. 1927. Photographie. sur verre. Gallica (BnF).



{fig.12} :Atelier de couture du XIXème siècle Rue des Archives , Photographie anonyme, Romorantin



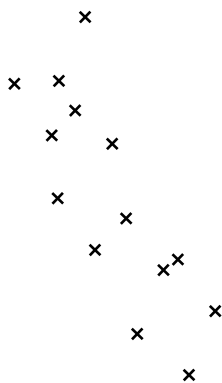


Cet entretien avec Dominique Boukris, présidente de *SHE France*, constitue une étape essentielle pour comprendre les questionnements soulevés dans mon mémoire. *SHE France* est une association engagée dans la promotion et la transmission du *Kantha*, un art textile traditionnel du Bengale. Par son engagement depuis plus de vingt ans auprès des brodeuses du Bengale, elle apporte un regard précieux sur le *Kantha* en tant qu'expression culturelle, pratique artisanale et vecteur d'émancipation. Son témoignage permet de saisir, de l'intérieur, les enjeux sociaux, économiques et symboliques liés à cet art textile, et éclaire de manière concrète les dynamiques que j'analyse dans mon travail.

Moi: Bonjour Dominique, merci beaucoup de me recevoir. Je voudrais d'abord savoir le cheminement de votre parcours. Comment et quand avez-vous rencontré le *Kantha* pour la première fois ?

Dominique: Je suis historienne de formation. J'ai fait du business à Londres. Et je suis tombée dans le *Kantha* grâce cause à l'Inde. Sans avoir a priori, une appétence particulière pour la broderie, ni pour le vêtement, ni rien de tout ça. Mais c'est une vraie amitié et même plus que ça, pour l'Inde, pour ce pays, pour sa culture, pour ses gens surtout. Ça m'a amenée depuis quelques décennies, on va dire 30 ans, à aller chaque année faire un voyage en Inde. Donc, voilà, on faisait des road trips, sous la tente, entre autres et on terminait toujours, après ces deux semaines, à se poser dans un endroit spécifique de l'Inde, qui n'était jamais le même. Et une année, donc en 2004, on décide de s'arrêter à Calcutta. On est là, on découvre cette ville, au cours de cette découverte, comme toujours, on lit la presse locale. Ça fait partie de la découverte du lieu. Dans la presse locale, un jour je vois un article parlant de *Kantha*. Je ne sais pas ce que c'est alors je demande à un ami bengali qui habite à Calcutta.

Je comprends que c'est du textile, mais je ne comprends pas pourquoi c'est si important. Il me dit : « tu sais, le *Kantha*, c'est vraiment une expression culturelle spécifique de l'Inde, c'est de la récupération textile. Si tu veux savoir quelque chose, va voir une femme qui s'appelle Shamlu Dudeja. ». Je prends l'adresse, je téléphone, et j'arrive avec mon ami. Et là, je me trouve face à une femme extrêmement belle,



qui a une allure aristocratique, portant un sari entièrement brodé noir et blanc. Vraiment, c'est quelque chose qui me stupéfie. La beauté de cette femme, la beauté de ce *sari*, elle nous montre des *Kanthas*. Elle m'explique qu'en fait, effectivement, il s'agit d'une technique de récupération des textiles usagés, mais qui en fait a disparu. Cette technique consistait à récupérer les vieux saris de coton (c'est un art paysan, c'est un art des villages). Les paysannes portaient des saris en coton blanc, les nids avec juste une petite bordure de quatre fils de couleur. C'est très simple. Les maris, eux, portaient des dotis qui sont ces pagnes qu'on passe entre les jambes, qui leur donnent l'allure d'une barboteuse. Elle explique qu'elles coupaient des grands morceaux, et elles superposaient plusieurs épaisseurs de ces textiles usagés jusqu'à avoir une certaine épaisseur. Elles les coupaient ensemble pour faire quelque chose d'épais, comme un matelassage, d'une certaine manière, même si on ne mettait rien entre les couches. Les paysannes prélèvent les fils de couleur des saris, et avec ces fils de couleur, elles vont broder sur la surface de ces épaisseurs diverses motifs. Cette broderie va devenir au fil des siècles, de plus en plus sophistiquée, de plus en plus élaborée, même si c'est pratiqué avec un simple point avant. Comme Shamlu Dudeja le disait joliment, c'est le point qu'utilisent les oiseaux pour faire leur nid.

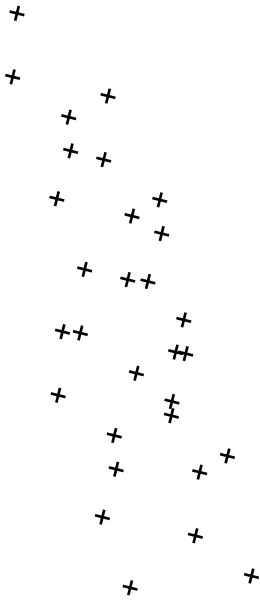
La technique a disparu parce que progressivement s'est répandue la mécanisation des textiles, surtout après l'indépendance de l'Inde. C'est à ce moment-là que Shamlu Dudeja, une mathématicienne qui est dans une fracture de vie colossale, décide de faire de la renaissance

de cet art textile un projet de vie. Donc, elle est allée dans quelques villages pour chercher des femmes qui savaient encore pratiquer, ou qui pratiquaient encore. Elle a trouvé cinq femmes et elle leur a proposé de leur fournir de la soie, des fils, et de les payer pour tout ce qu'elles feraient. Donc, on est en 1996 ou 1997.

Lorsque je la rencontre en 2004, les femmes sont 300. Elles ont ramené du monde tant elles étaient bien payées. Elle a créé une ONG, de manière à utiliser ce vecteur qu'est la renaissance d'un art textile de récupération pour changer le statut et la condition des femmes qui brodent. Et voilà comment je suis tombée dans cette marmite. J'ai acheté trois *Kanthalas*. J'ai été absolument bouleversée par la beauté de ce que je voyais et puis par le projet qu'il y avait derrière. J'ai compris que plus il y aura de femmes qui broderont, et plus il y aura de familles qui auront une vie décente et qui pourront rester dans le village. Ça a bien fonctionné aussi, parce que dans ce milieu rural, qui est quand même très conservateur, les hommes n'ont jamais mis de barrage à l'activité de ces femmes, parce qu'elles travaillent de chez elles. Donc il n'y a pas cette notion, non, les femmes ne vont pas prendre le bus pour aller travailler dans une ville de perdition, non, elles travaillent de chez elles. Ça rassure les maris.

+ Moi : Je vois, c'est super intéressant. Quel est concrètement votre rôle à vous ?

Dominique : Et donc, le résultat, c'est qu'aujourd'hui, en effet, moi j'y vais chaque année, je vais dans les villages, moi je n'achète rien. C'est la structure de Shamlu à Calcutta qui gère



les achats, mais elles savent très bien que je fais quelque chose ici à Paris, à l'autre bout du monde, et que ça leur donne du travail. Mais l'autre aspect intéressant, c'est que lorsque je vais dans les villages, c'est le mari qui me sert le thé. Parce qu'il y a eu progressivement la prise de conscience du fait que ce n'était pas pour le village que je venais, ce n'était pas pour lui que je venais, mais je venais pour le travail de ces femmes. Ce n'est pas seulement un aspect financier, si j'y vais, c'est aussi une reconnaissance de leur travail. Alors, il y a l'aspect social, à savoir qu'elles gagnent leur vie dans de bonnes conditions, qu'elles sont dans des conditions de vie matérielles très améliorées par rapport à ce qu'elles avaient eues. Mais il y a aussi l'aspect sociétal. D'abord, elles travaillent à plusieurs dans un même village. Maintenant, il y a plusieurs femmes qui sont devenues brodeuses de *Kantha*. Et donc, comme elles ne brodent que l'après-midi, parce que le matin, c'est les enfants dans la maison, les vaches, les chiens... Tout ce qui fait la vie. L'après-midi, elles prennent du temps pour broder, et elles se réunissent souvent à plusieurs pour le faire. Et ça, c'est un des éléments de l'*empowerment*. C'est-à-dire que, comme elles sont plusieurs, d'abord il y a une connivence, il y a une complicité, il y a une communication qui n'existait pas forcément de la même manière. Mais il n'y a pas que ça. Il y a aussi le fait que ces femmes qui se réunissent, elles sont hindoues et musulmanes. Très souvent, dans les villages, on trouve les deux communautés. Donc, cette complicité-là, c'est important, même si, contrairement à ce qu'on imagine, les relations hindoues et musulmanes dans les villages, ça se passe en général

extrêmement bien. Lors de la fête *Diwali*, qui a lieu en ce moment, les musulmans vont distribuer des douceurs ; au moment de l'Aïd, c'est l'inverse. Mais plus subtilement, ça crée aussi un lien entre les femmes hindoues de castes différentes. C'est un système d'ostracisme, de hiérarchie, qui ne se voit pas, mais qui, en même temps, est extrêmement présent. Une femme hindoue « normale » ne s'assied habituellement pas à côté d'une autre femme hindoue plus pauvre. Or, du fait de cette activité commune, il y a des barrières qui tombent. On commence à se parler, à montrer ce qu'on fait, à se consulter et on finit par échanger.

Et on finit par être assez proches. On ne va pas marier les enfants ensemble, on ne va pas manger ensemble, mais il y a quelque chose qui va rapprocher des femmes qui n'auraient pas eu de raison d'être ensemble. Ça, c'est l'aspect social. L'aspect social et économique, il est assez évident. Elles sont payées. Il y a aussi un aspect que moi j'aime beaucoup, qui est le fait qu'elles m'expliquent que broder est devenu pour elles presque indispensable. Je le vois bien, quand je les observe en train de broder, il y a une espèce de... C'est comme un cheminement intérieur, comme une méditation. Elles sont à l'intérieur de cette activité-là.

Moi : Comment vous, Dominique vous êtes vous inscrite dans ce chemin-là ?

Dominique : Je suis rentrée en France en novembre 2004 avec ces *Kanths*, et plus je les regardais, plus je les trouvais beaux. Je me suis dit, on va essayer de faire quelque chose. J'ai montré ça d'abord à des professionnels,

parce que ce n'est pas mon métier, j'ai pas de formation pour tout. Donc, je voulais être sûre que mon regard, mon jugement sur l'esthétique, sur la beauté soit correct. Sur l'aspect culturel, je n'avais pas de doute, parce qu'il me suffisait de consulter des ouvrages. J'avais suffisamment d'éléments. Sur le plan de la beauté et de l'esthétique, j'ai fait passer un échantillon à des professionnels. Je suis allée voir deux ou trois grandes boutiques à Paris, qui étaient des spécialistes ou de la broderie, ou des arts textiles asiatiques, et chacun m'a confirmé que ce que je montrais était exceptionnel. Donc, j'ai commencé par faire des expositions chez moi, en faisant venir les amis, les familles, les amis de la famille.

Et puis, petit à petit, on a pris de l'importance, mais au départ, on est à l'arrache. Je fais venir des cartons, je les vends, j'envoie l'argent, c'est un peu n'importe quoi. Jusqu'au moment où on nous demande de faire une exposition ici, dans le 9e, pour la mairie de Paris. Là, j'ai compris qu'il fallait créer une association, qu'il fallait avoir une existence juridique. Donc, on a créé une association en 2012, ce qui m'a permis de ne plus être seule, j'ai maintenant, par nécessité et par plaisir, une trésorière, une responsable, une secrétaire, et trois autres personnes.

Moi : Vous n'êtes pas nombreux ?

Dominique : Oui, c'est ça, c'est tout. Mais elles sont aujourd'hui 1 200 femmes à coudre au Bengale. Alors, j'ai fait des expositions à l'Orangerie du Sénat, des expositions à la mairie du 9e, au château de Gordes, dans des endroits où il y a une visibilité. Mais les expos-ventes qui

marchent le mieux, plus que dans n'importe quelle galerie, c'est des expositions chez des particuliers. Parce que les gens qui viennent, que ce soit chez moi ou chez des amis, ils savent pourquoi ils viennent.

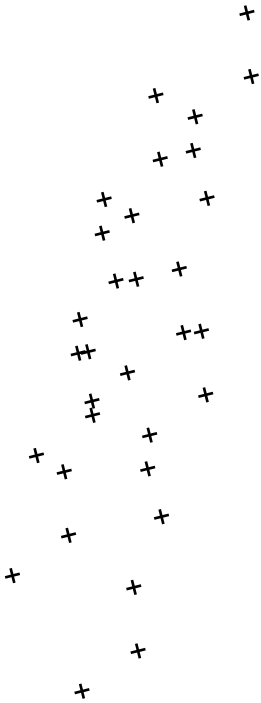
Moi : Merci, j'avais une petite question : quand une œuvre est exposée à l'Orangerie du Sénat, est-ce qu'elle peut quand même être vendue ? Et chez les particuliers, comment cela se passe ?

Dominique : En principe, non, mais oui. J'ai fait ça deux fois. Et le responsable a pris sa retraite, malheureusement, parce que j'obtenais les dates d'exposition que je voulais, enfin, vraiment, je l'avais complètement marabouté. Là, j'ai préparé un dossier qui va partir la semaine prochaine pour exposer en juin. En 2025, on m'aurait proposé le mois d'août, mais moi, juillet-août, ça ne m'intéresse pas. Il n'y a que du tourisme. Moi, ce qui m'intéresse, c'est une visibilité auprès des Parisiens. Parce qu'ils reviendront. Les Américains, ils ne reviendront pas. Donc, je préfère exposer ailleurs, dans un endroit où je vais avoir un public qui reviendra. Et ça me permet de vendre environ 50, 60 000, jusqu'à 80 000 euros par an. Ce qui, en termes de business, n'est rien, mais pour le *Kantha* c'est beaucoup. Ça fait beaucoup de femmes qu'on peut payer, c'est 500-600 *Kanths* qui sont vendus.

Moi : Est-ce qu'il y a aujourd'hui une reconnaissance internationale du *Kantha* ? Est-ce que cela a changé le regard porté sur ces femmes ?

Dominique : Il n'y a pas de reconnaissance internationale. On connaît les *Kanths* un peu en Inde, et encore pas beaucoup, surtout au Bengale. Il n'y a aucun autre pays où quelqu'un fait ce que nous on fait ici. Donc il n'y a pas de promotion du *Kantha*. Donc il peut arriver qu'il y ait des *Kanths* dans deux-trois boutiques, mais ce n'est pas de la promotion du *Kantha*. Nous, ce qu'on fait, c'est vraiment la promotion du *Kantha*. Ce qu'on fait, par exemple, c'est un grand salon textile tous les deux ou trois ans. Mon propos, c'est bien sûr de vendre, mais c'est aussi de donner une visibilité à un art. C'est plus qu'un art, c'est vraiment une expression culturelle très spécifique du Bengale.

Et tu disais tout à l'heure que cela est lié avec *l'empowerment* des femmes. (Nous avons discuté au sujet de mon mémoire avant l'entretien. Le terme *d'empowerment* sera défini plus tard) Le *Kantha*, c'est une histoire de femmes comme toutes les histoires de ravaudage, comme toutes les histoires de récupération. Et c'est transversal. On trouve ça en Afrique, on trouve ça en Asie. C'est non seulement universel, mais c'est presque éternel. Les femmes préhistoriques devaient ravauder des peaux d'ours avec des morceaux d'os. Mais reconnaissance internationale, non. Alors ça, c'est un projet que j'ai eu, à un moment, j'ai travaillé à élaborer un dossier pour faire entrer les *Kantha* au patrimoine immatériel. Alors, c'était plutôt pas mal parti. Mais j'ai arrêté parce que les autorités bangladeshies ont décrété qu'ils n'avaient pas besoin et qu'ils allaient mener le travail de leur côté. Ç'eût été une reconnaissance internationale. Je crois qu'elle ne sert pas grand-chose. Parce qu'entre le patrimoine immatériel de



l'UNESCO, je suis pas sûre que ça fasse une grande différence, concrètement, dans la vie des femmes. Elles n'en sont pas du tout à penser en ces termes.

Il s'est passé une chose très, très, très intéressante et qui m'a bouleversée de manière très positive. Un jeune artiste bengali, qui s'appelle Arinjoy Sen, a fait réaliser, il y a 3 ans, trois

pièces textiles brodées *Kantha*. (fig. 31) Ces pièces ont été exposées à la Biennale de Venise. C'était déjà, tu vois, la Biennale de Venise. Et il se trouve qu'en fin d'année 2024, le MOMA a acheté un triptyque, l'œuvre d'Arinjoy Sen brodée par nos brodeuses, pour ses collections permanentes. Et ce qu'a fait Arinjoy Sen, qui est un garçon remarquable, c'est qu'il a, sur le



{fig.31}

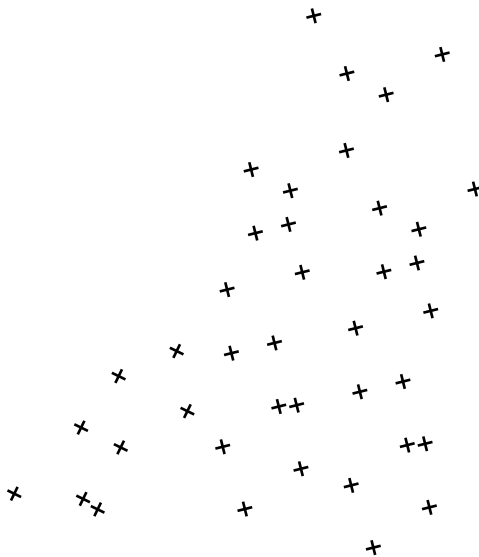
cartel, fait porter non seulement son nom, non seulement le thème du *Kantha*, mais le nom de la structure indienne et le nom des 5 brodeuses qui ont travaillé pour lui.

Moi : Alors, est-ce que quelque part c'est une reconnaissance internationale du *Kantha* ?

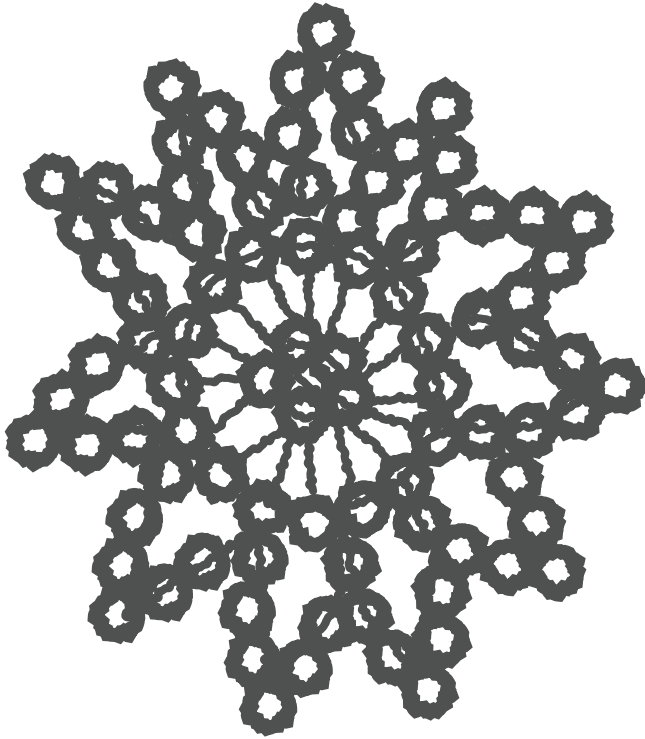
Dominique : Mais c'est en tout cas une visibilité dans un des plus grands musées du monde, avec ce mot de *Kantha*. Et moi, ce qui me touche le plus, c'est le nom des brodeuses. Parce qu'il se trouve que je les connais. Mais je pense qu'elles, elles s'en fichent complètement. Tu vois ce que je veux dire ? Je serai à Calcutta dans 2 semaines, donc je vais leur poser la question.

Moi : Nous, on a ce regard occidental, mais en réalité ça n'a pas d'importance.

Dominique : Oui, et bourgeois. Ce sont des femmes, dans les villages au fond du Bengale.






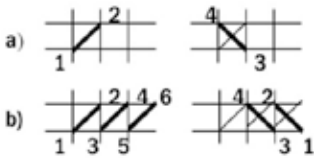
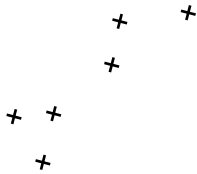


Traduction graphique d'une technique  
de broderie *Kantha* issus de la fig. 20, 2025.

## (II)

De la grille au *R*enouveau ;  
Structures textiles  
et *R*éinvention des *savoir-faire*





{fig.13}

Si la première partie de ce mémoire a montré que les gestes de réparation sont d'abord nés de la nécessité, la seconde partie examine quant à elle la manière dont la grille textile, en tant que structure technique, devient aujourd'hui un principe graphique au cœur des pratiques contemporaines de réparation. Réparer ne consiste pas seulement à remettre à neuf, c'est aussi une structure. Si le textile est fondé sur une certaine matrice, la réparation doit s'adapter à celle-ci. Derrière chaque rapiécage, se cache une organisation rigoureuse de la matière. Qu'il s'agisse d'un point croisé ou d'une reprise au fil, la réparation repose sur un principe fondamental : la grille. Le point croisé (ou point de croix) est une manière de broder en faisant des petites croix avec du fil. (fig 13) On brode sur un tissu qui forme une grille qui

26→Weidmann, Daniel.  
*Technologies des textiles : De la fibre à l'article*. Paris, Dunod, 2009.



{fig.14}

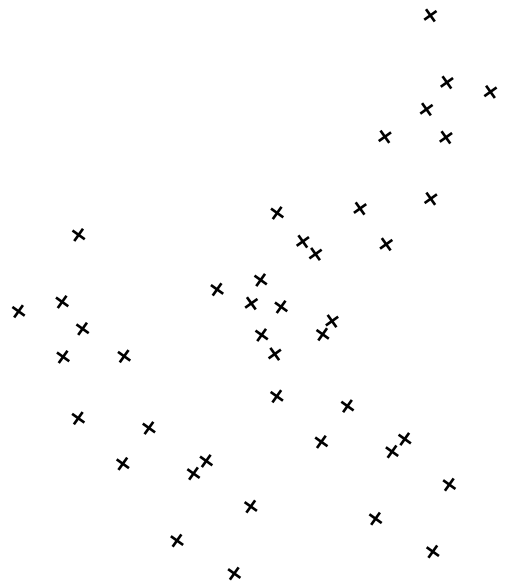
27→ANRT - Association Nationale de la Recherche et de la Technologie.  
 «*Banane Bleue* : Histoires post-industrielles et culture (typo) graphique de l'axe rhénan».

permet de se repérer et savoir où piquer l'aiguille. D'une part, la grille textile est un tissu à trame régulière, formé de mailles espacées, c'est un support à broder. D'autre part, elle constitue la structure du tissu lui-même, elle donne à voir un quadrillage invisible<sup>26</sup>. Dans le textile, technique et esthétique se construisent simultanément. Rozsika Parker montre dans *The Subversive Stitch* (1984) que la broderie « impose un motif sur la surface », organisant un réseau régulier de points et de lignes. Cette structure vient prolonger sur la surface la logique même du tissage. Le geste de réparer ne se contente pas de renforcer : il recompose, produit du rythme et de la texture. Dans les techniques traditionnelles comme le sashiko japonais, le *Kantha* ou les reprisages européens, la grille contraint tout en ouvrant la voie à l'invention. La grille n'est pas uniquement la grille structurelle du tissage (chaîne et trame). Elle apparaît aussi comme une matrice de composition, notamment visible dans le patchwork qui ne tra-

vaille pas la structure interne du tissu mais la construction de la surface par assemblage.

Cette logique de matrice trouve un écho dans le projet *Banane Bleue* de Marie Lécivain, qui explore les écritures matricielles (fig. 14) et l'histoire typographique de l'axe rhénan, des Vosges au Rhin<sup>27</sup>. À l'instar des caractères brodés sur caneva présentés par Thérèse de Dillmont, la grille textile fonctionne comme une structure standardisée à partir de laquelle les formes s'ajustent aux contraintes du support. Elle permet d'organiser et de moduler les motifs tout en révélant la

trame du tissu. Ainsi, la grille constitue à la fois une base technique et une structure graphique. Ce chapitre propose donc d'examiner la grille textile comme fondation à la fois technique et graphique. Comment une intervention destinée à renforcer la matière peut-elle se transformer en composition visuelle ?



## Chapitre 1. Structure et Rythme visuel : Grille textile comme base technique et Graphique



{fig.15}

28→Skwarna, Naomi.  
« Les moyens du bord :  
une renaissance  
du raccomodage  
visible ». SSENSE, 2021.

29→ SustainabilityDirectory.  
« Textile Mending ». Consulté  
le 18 octobre 2025. :  
[https://lifestyle.  
sustainability-directory.  
com/term/textile-mending/](https://lifestyle.sustainability-directory.com/term/textile-mending/)

30→The Good Goods. « *Visible  
mending : la réparation,  
acte de résistance contre  
l'obsolescence programmée* ». 2022. consulté le 18  
octobre 2025 : "Visible  
mending : la réparation,  
acte de résistance  
contre l'obsolescence  
programmée", page 30

Autrefois dissimulées, ces pratiques sont désormais mises en valeur, le visible mending (fig. 15) en est un exemple clair. Le terme *visible mending* ou « réparation visible » a été popularisé en 2010 par l'artisan textile néerlandais Tom van Deijnen<sup>28</sup>. C'est une méthode de réparation textile où la réparation est volontairement

visible, elle devient décorative, transformant l'acte utilitaire de réparation en un langage visuel. La méthode a été propulsée par la pandémie du Covid en 2020, le raccomodage est récemment devenu un loisir, où divers adeptes adoptent des traditions oubliées pour donner une seconde vie aux vêtements. Confinés et confrontés à une forme d'arrêt du monde productif, de nombreuses personnes ont réinvesti le rapport au temps et aux objets. Dans ce contexte, la réparation textile s'est imposée comme un moyen de se réapproprier un quotidien ralenti. La pandémie a agi comme un catalyseur de mémoire technique, où réparer devient à la fois soigner et créer. En parallèle, c'est un mouvement éthique qui valorise la durabilité, faisant de chaque réparation un geste esthétique qui prend de plus en plus conscience de l'impact environnemental de la surconsommation, le *visible mending* s'inscrit dans une véritable démarche écologique.



{fig.16}



{fig.17}

31→Michel Perrin,  
Le chaman et son chant :  
récit et chant chamanique  
des Indiens Kuna du  
Panama, Paris, Éditions  
de la Maison des sciences  
de l'homme, 1992, p.57



{fig.18}

Le *visible mending* transforme la réparation en une construction graphique. La pratique valorise l'imperfection, elle rend les réparations décoratives, plutôt que de les dissimuler<sup>29</sup>. Le mouvement regroupe plusieurs techniques dont chacune se distingue par un principe d'intervention spécifique. Le procédé *under-patch*<sup>30</sup>

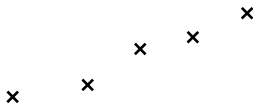
consiste à placer un morceau de tissu sous la zone abîmée d'un vêtement, puis à le fixer par des coutures visibles. (fig. 16 Cette pratique est empruntée au *Boro* avec les coutures *shashiko* que

nous avons vu précédemment. Le *darning* (ou reprise) est un procédé de raccommodage qui consiste à reconstituer la trame et la chaîne d'un tissu en tissant de nouveaux fils dans la zone endommagée (fig. 17). Ici, les fils

sont souvent colorés, pour qu'ils soient mis en valeur. La superposition modulaire du *mola* (fig. 18) est une méthode textile traditionnelle issue de l'artisanat des femmes Guna (ou Kuna) du Panama et de Colombie<sup>31</sup>. Elle consiste à assembler plusieurs couches de tissus colorés puis à les superposer manuellement de manière à créer des motifs. Dans la démarche du visible mending la grille joue

32→Rebecca Stone, *The Art of the Andes : From Chavín to Inca*, London, Thames & Hudson, 2012.

33→Quilting Learning Combo. « *Sashiko Stitching and Visible Mending* ». 23 décembre 2020.



34→Voir l'entretien avec Dominique Boukris en annexe.



{fig.19}

un rôle structurant essentiel.<sup>32</sup> Par exemple, dans la technique *Sashiko*, les motifs géométriques sont réalisés sur une grille régulière, guidant le placement des points et assurant une cohérence visuelle. Cette approche permet de multiplier les motifs tout en maintenant une harmonie esthétique, transformant ainsi chaque geste de raccommodage en une création<sup>33</sup>.

Le *Kantha* du Bengale lui, transforme la grille en un espace d'expression, presque de récit. En effet, le *Kantha* s'est progressivement transformé en une réparation esthétique : les coutures deviennent des motifs, et les surfaces des supports narratifs. Le geste réparateur, loin d'être dissimulé, devient ici un acte visible, totalement valorisé. Les pièces dites *nakshi Kantha*, par exemple, transcendent la simple fonction réparatrice : elles déploient des compositions figuratives riches, où s'entrelacent représentations animales, scènes domestiques, motifs floraux ou symboles religieux. Dans ce cadre, la broderie devient un acte de transmission intergénérationnelle autant qu'une

pratique méditative<sup>34</sup> ou une forme de résistance silencieuse face à l'usure des biens. Pour la technique *Kantha* (fig. 19), il s'agit d'une pratique

de réassemblage. Les paysannes du Bengale superposent plusieurs couches de tissus usés (souvent des saris) qu'elles maintiennent ensemble par un point de couture répétitif, le

35→SHE France. « *Kantha : la broderie vecteur d'émancipation des femmes.* » Paris : SHE France, 2019.

point avant<sup>35</sup>. Ce point dessine sur la surface textile un quadrillage de lignes fines, une grille cousue à la main qui vient consolider le tissu. La grille textile dans la technique *Kantha* n'est pas qu'une contrainte technique, il vient rythmer le tissu, crée un visuel. Chaque point renforce le lien entre les couches de tissus, tout en dessinant une trame visible. On peut dire que le *Kantha* rappelle la grille du tissage, mais au lieu d'être produite par le métier, elle est reconstituée manuellement à la main. Ce

geste devient également porteur de mémoire, les brodeuses y racontent un morceau de leur vie de paysannes du Bengale. Les morceaux de tissus utilisés sont souvent chargés d'une histoire personnelle, ce sont soit des anciens vêtements ou des textiles domestiques. Le tissu devient alors un espace narratif (fig. 20) où les souvenirs se confondent. Dominique Boukris le décrit comme "{...} un art textile, une expression culturelle"<sup>36</sup>. Sur les tissus, on voit apparaître des scènes de la vie quotidienne avec des bovins, des animaux comme des tigres, des éléphants. Ces femmes brodent également des paysans, des objets de la vie



{fig. 20}

36→Interview Dominique Boukris. Julia Peninck YouTube, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=BDt7LnGGRFM>

quotidienne et évidemment de la végétation qui s'entremêle autour de tous ces éléments graphiques. Il y a une part de rêveries dans les tissus que m'a montré Dominique lors de ma rencontre avec elle. Ainsi, sur le plan visuel, la grille du *Kantha* est à la fois rigoureuse dans sa technique mais aussi très libre dans

37→SHE France, *Kantha : la broderie vecteur d'émancipation des femmes*. Paris : SHE France, 2019.

les représentations visuelles<sup>37</sup>. Le travail à la main engendre des lignes jamais parfaitement droites, un rythme irrégulier, parfois interrompu. C'est également ce qui crée la singularité des tissus. La grille, ici, n'est pas un schéma figé mais un rythme vivant, qui raconte une histoire.

+  
+  
+  
+  
+  
+  
+

Si les techniques telles que le *sashiko*, la reprise, le *visible mending*, le *darning* ou encore le *Kantha* interviennent directement au sein de la structure du tissu en réactivant la logique chaîne et de trame, le *patchwork* opère différemment. Plutôt que de travailler la matière elle-même, il assemble des fragments et construit une grille d'organisation en surface. Cette distinction en fait un élargissement du propos. Contrairement aux techniques vu précédemment qui interviennent dans la trame même du tissu pour la renforcer, le *patchwork* procède par rapiécage. Il assemble des morceaux pour recomposer une surface, cette différence technique révèle une autre manière d'activer la grille. Ici, la grille n'est plus seulement la structure du tissu, mais la matrice qui organise l'assemblage des pièces. Le *patchwork* montre ainsi que la grille peut être un principe de réparation structurelle ou un principe de recomposition modulaire. Le mot vient de l'anglais *patch* (pièce, morceau) et *work* (travail), littéralement *travail de pièces*. Des formes de *patchwork* existaient déjà au Moyen-Âge pour des raisons économiques : le tissu était coûteux, si bien que les chutes et vêtements usés étaient systématiquement rapiécés<sup>38</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Angleterre, les femmes de la bourgeoisie pratiquent le *pieced work* (ouvrage de pièces) comme activité domestique<sup>39</sup>. Le

38→Johnson, K. 2021. « *Recycling and up-cycling waste in the late medieval urban economy* ». History of the University of Cambridge Blog, 3 février 2021.

39→Rozsika Parker, *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*, rééd. avec une 10 nouvelle introduction, Londres, I.B. Tauris, 2010.

*patchwork* (fig. 21) prend ensuite une ampleur particulière en Amérique du Nord, avec la colonisation européenne. Il se traduit par une composition de morceaux de tissus carrés répartis sous forme de grilles. L'assemblage de carrés ou de bandes de tissus s'effectue selon une organisation modulaire qui inscrit un quadrillage. Chaque carreau collé ou cousu à un autre contribue à bâtir une structure de surface, comparable à une grille visuelle. L'historienne et chercheuse Janneken Smucker est spécialiste de la dimension visuelle des quilts américains. Le quilt désigne un textile composé de trois

40→ Ibid, p. 71, Consulté le 25 octobre 2024



{fig. 21}

41→ Janneken Smucker, «Des objets paradoxaux : les quilts dans la culture américaine», *Perspective*, no 2 | 2015, p. 155-162, en ligne sur OpenEdition Journals, article mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 22 octobre 2025 : URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6173>

couches superposées (un dessus souvent patchwork, un rembourrage et un dessous) assemblées par un piquage régulier. Le dessus, organisé en blocs géométriques, inscrit le quilt dans une logique de grille et lui donne sa dimension visuelle et modulaire. Ses écrits expliquent la manière dont les quilts, au-delà de leur fonction domestique, expriment des identités culturelles, des histoires collectives et des engagements communautaires<sup>40</sup>. Historiquement, les quilts américains reposent sur le principe de la fragmentation (de morceaux de tissus variés) réordonnée à la manière d'une géométrie modulaire standard<sup>41</sup>. Chaque pièce, souvent de forme carrée ou rectangulaire, est traitée comme une cellule de la grille. On l'assemble dans un agencement régulier ou parfois asymétrique, chaque bloc est relié aux autres par

42→ *Ibid*

des lignes de couture qui organisent l'ensemble comme une structure continue. La structure modulaire, loin d'être un simple fondement utilitaire, agit aussi comme une architecture visuelle. Le quilt devient l'équivalent d'un damier, mais aussi d'un patchwork rythmé par les transitions entre tissus de teintes, motifs et textures<sup>42</sup>. À la manière d'un quadrillage, la grille commande les adjacences, les points de jonction, les jonctions visuelles entre blocs, et organise l'ensemble en motif cohérent. Cette proximité entre patchwork et grille résonne particulièrement avec la thématique de la réparation. Le patchwork, dans sa version la plus simple, peut être perçu comme un acte de remploi : on prend des morceaux divers pour recomposer un support continu. Mais en le faisant selon une grille, on contraint le rapiéçage à un ordonnancement visuel. Le geste ici ne se contente pas de combler : il module, calibre, impose un rythme. Dans cette perspective, le patchwork rejoint les autres pratiques de réparation textile dans leur recours au quadrillage.

En somme, la grille textile relie la technique de réparation et le renouveau graphique. La grille textile est au cœur de la réinvention des pratiques, jouant un rôle technique dans le renforcement et la réparation contemporaine textile. Elle intervient dans la structuration du tissage (chaîne et trame), façonne les motifs du *sashiko*, inspire la typographie et la broderie numérique, et structure les gestes de broderie réparatrice ainsi que le *visible mending*. Ces méthodes récentes inscrivent la réparation dans une dynamique de transmission et d'engagement social<sup>43</sup>. La grille, passée d'une structure utilitaire à une base graphique

43→ Naomi Skwara, « On the Mend : A Visible Mending Renaissance », SSENSE, 18 août 2021, consulté le 20 octobre 2025. <https://www.ssense.com/en-us/editorial/fashion/on-the-mend-a-visible-mending-renaissance>)



## Chapitre 2. Rupture, saut Générationnel et Réactivation des techniques de Réparation

Si la réparation textile fut longtemps un geste quotidien, inscrit dans l'économie domestique, ce savoir-faire a connu un basculement profond avec l'arrivée de l'industrialisation au XIX<sup>e</sup> siècle. L'avènement de la production de masse, a progressivement relégué ces techniques à des pratiques obsolètes. Philippe Gendreau utilise l'expression « mode jetable » qu'il définit comme un modèle économique qui a pour but de « produire des vêtements au plus bas prix possible et réduire au minimum le délai entre leur idéation et leur mise au marché<sup>44</sup> ». Le rapiécage, le reprisage ou le renfort brodé ont disparu de l'usage courant, remplacés par le réflexe de remplacement. Cette disparition résulte d'une interruption de la transmission : les gestes qui se transmettaient de mère en fille, d'atelier en atelier, se sont éteints à mesure que les vêtements perdaient leur valeur. Cette logique industrielle engendre ce que l'on pourrait qualifier d'obsolescence sociale du geste réparateur<sup>45</sup> : plutôt que d'entretenir, on remplace. Simultanément, la valeur du vêtement chute : l'objet ne porte plus la même signification d'objet entretenu, transmis, mais devient simplement jetable. En conséquence, la transmission familiale et professionnelle des savoir-faire de réparation textile est interrompue : les gestes transmis de mère en fille, ou d'atelier en atelier sont abandonnés, ce qui provoque un véritable saut générationnel. Il ne s'agit pas d'un simple déclin progressif, c'est une véritable transition culturelle à un moment où un patrimoine

44→Gendreau, Philippe. *Mode jetable*. Éd. Écosociété, collection Radar, 2025. p.13

45→Direction interministérielle de la transformation publique, *Faciliter la réparation des vêtements : enseignements des sciences comportementales*, Note d'analyse, octobre 2024.

technique est dévalorisé. À la lumière du travail de Pierre Bourdieu, on peut interpréter ce phénomène comme une perte de capital domestique<sup>46</sup>. La perte de capital domestique chez Bourdieu renvoie à un appauvrissement des ressources au sein du foyer nécessaires à la gestion de la vie quotidienne. Les gestes de la réparation et leur transmission devenaient donc invisibles, les savoirs féminins non-reconnus se voyaient relégués hors champ, et l'habitus de la réparation se dissociait du corps social<sup>47</sup>. Chez Bourdieu, l'habitus désigne le fait que l'ensemble des expériences de vie et d'éducation façonnent l'être humain. Ces dispositions orientent les comportements sans passer par la conscience : elles forment une sorte de mémoire pratique du social<sup>48</sup>. L'habitus est une compétence intériorisée par la répétition, issue des conditions d'existence et de la transmission familiale. Appliquée ici aux pratiques de réparation textile, l'habitus de la réparation correspond à une manière incorporée de prendre soin des objets, acquise dans le cadre domestique. Il se manifeste à travers des gestes appris par l'observation et l'imitation (reprisage, rapiécage, couture d'entretien) qui traduisent une relation pratique et symbolique au vêtement. Lorsque ces savoirs cessent d'être transmis, l'habitus perd son ancrage collectif : le corps social ne porte plus ces dispositions, et les pratiques qu'il soutenait deviennent invisibles, dévalorisées ou perçues comme archaïques.

46→Bourdieu, Pierre « *Les trois états du capital culturel* », Actes de la recherche en sciences sociales, 1979

47→*Ibid*

48→Bourdieu, Pierre, « Habitus, code et codification », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 64, no 1, septembre 1986 (numéro thématique « De quel droit? »), p. 40-44

L'étude de l'industrialisation du textile permet de saisir le point de bascule pour comprendre la genèse du saut générationnel qui a profondément transformé les pratiques

49→ *Les réparations, de la préhistoire à nos jours : cultures techniques et savoir-faire*, colloque international, Paris, 17-18 juin 2019, Centre Alexandre-Koyré (EHESS/CNRS/MNHN), en collaboration avec le Conservatoire national des arts et métiers (CNAM) et le musée des Arts et Métiers.

50→ Astrid Castres, *Les pratiques de récupération vestimentaire : fripe, emploi et ravaudage à l'époque moderne*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

51→ *Ibid*, p. 116

de réparation. Ce moment historique constitue un point de bascule majeur<sup>49</sup> dans la relation que les sociétés occidentales entretiennent avec le vêtement. L'industrialisation du textile aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles a profondément transformé la matérialité du vêtement et son rapport avec les sociétés occidentales. Là où, auparavant, le tissu constituait un bien précieux à entretenir, la mécanisation et la baisse des coûts de production ont inauguré une ère du remplacement. Dans Les pratiques de récupération vestimentaire. Fripe, emploi et ravaudage à l'époque moderne, d'Astrid Castres, plusieurs éléments éclairent la problématique de la rupture de la réparation textile. Castres souligne qu'« avant que l'apparition des grands magasins, l'industrialisation de la production d'étoffes et l'essor de la confection ne marquent au XIX<sup>e</sup> siècle l'avènement d'un mode de consommation nouveau<sup>50</sup> ». Cette remarque met en évidence une transition historique : le système de réparation et de réemploi, laisse place à une consommation textile fondée sur la consommation. Ainsi, les générations précédentes, pour lesquelles prolonger la vie d'un vêtement relevait du quotidien, se distinguent des générations suivantes, pour lesquelles la réparation devient marginale et souvent délaissée. Castres insiste également sur la dimension culturelle de ces pratiques : « ce que ces pratiques de récupération et de réparation vestimentaires pouvaient nous apprendre sur le rapport que les femmes et les hommes entretenaient avec les objets textiles »<sup>51</sup> Cette observation montre que la réparation n'était pas seulement un geste de nécessité, mais un investissement sentimental. À l'inverse, dans les sociétés contemporaines,

52→ *Les réparations, de la préhistoire à nos jours : cultures techniques et savoir-faire*, colloque international, Paris, 17-18 juin 2019, Centre Alexandre-Koyré (EHESS/CNRS/MNHN), en collaboration avec le Conservatoire national des arts et métiers (CNAM) et le musée des Arts et Métiers.



{fig.22}

le vêtement a perdu cette charge affective, il est perçu comme un produit à consommer et à remplacer. Enfin, l'autrice met en avant un autre aspect de ce saut générationnel : la réparation, autrefois pratiquée et transmise dans les foyers, est aujourd'hui redécouverte dans un cadre artistique, modifiant ainsi le lien personnel à l'objet. Ce changement marque une rupture culturelle ; le vêtement devient un objet de consommation éphémère. Les gestes autrefois ancrés dans l'habitus domestique sont désormais considérés comme artisanaux, presque artistique face à l'abondance de la production textile. Ce basculement ne réside pas seulement dans la disparition d'une technique, mais dans un changement de paradigme culturel<sup>52</sup>. Du vêtement précieux, porteur de mémoire (fig. 22), on passe au vêtement à consommer, remplaçable.

Cette fracture intergénérationnelle, amorcée avec la modernité industrielle, explique en grande partie la nécessité actuelle de réactiver les savoirs oubliés, réinvestis en geste créatif.



{fig.23}

Ces pratiques ayant sombré réapparaissent peu à peu aujourd'hui sous forme de réinterprétations contemporaines. Les designers, artistes et artisans s'inspirent des techniques ancestrales comme le *Boro* japonais (fig. 23), le patchwork populaire ou les broderies de reprise européennes. Ces artistes s'en emparent pour en proposer des

53→Leren Li, “Reviving boro : The Transcultural Reconstruction of Japanese Patchwork” *Mémoire de master*, (Royal College of Art / Victoria and Albert Museum, Histoire du design, juin 2020). p.18



{fig. 24}

versions conceptuelles. Pour comprendre que ce phénomène de rupture n'est pas propre à l'Occident, le cas du *Boro* japonais est éclairant. Comme en Europe, la modernisation a provoqué une interruption radicale de la transmission. Le *Boro*, autrefois issu de la précarité, devient matière de création dans la mode, le design ou l'art textile. Dans ce mouvement, ces savoir-faire circulent d'un contexte culturel à un autre et deviennent des langages visuels transculturels. Pratique domestique à l'origine, il s'est effacé peu à peu des usages courants au cours du XX<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>. Sa marginalisation

résulte d'une transformation radicale du rapport au vêtement. Avec la modernisation du Japon à l'ère Meiji, puis l'occidentalisation progressive des modes vestimentaires (fig. 24), les vêtements rapiécés étaient associés à la pauvreté. Le *Boro* a cessé d'être transmis dans les foyers et les communautés pay-

sannes, remplacé par des textiles industriels et des vêtements standardisés. L'après-guerre accentue encore ce rejet lorsque la prospérité économique et l'accès élargi au prêt-à-porter ont relégué ces traces matérielles de la précarité à l'invisibilité sociale. Longtemps, il fut perçu au Japon comme le stigmate d'un passé de pauvreté que l'on cherchait à oublier. Cette rupture dans la continuité culturelle n'a pourtant pas marqué la fin de son existence. Depuis les années 2000, on assiste à sa

54→ Ibid, p. 91

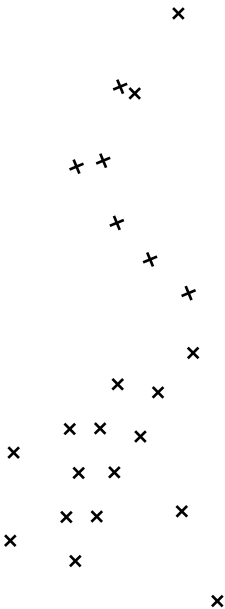


{fig.25 et 26}

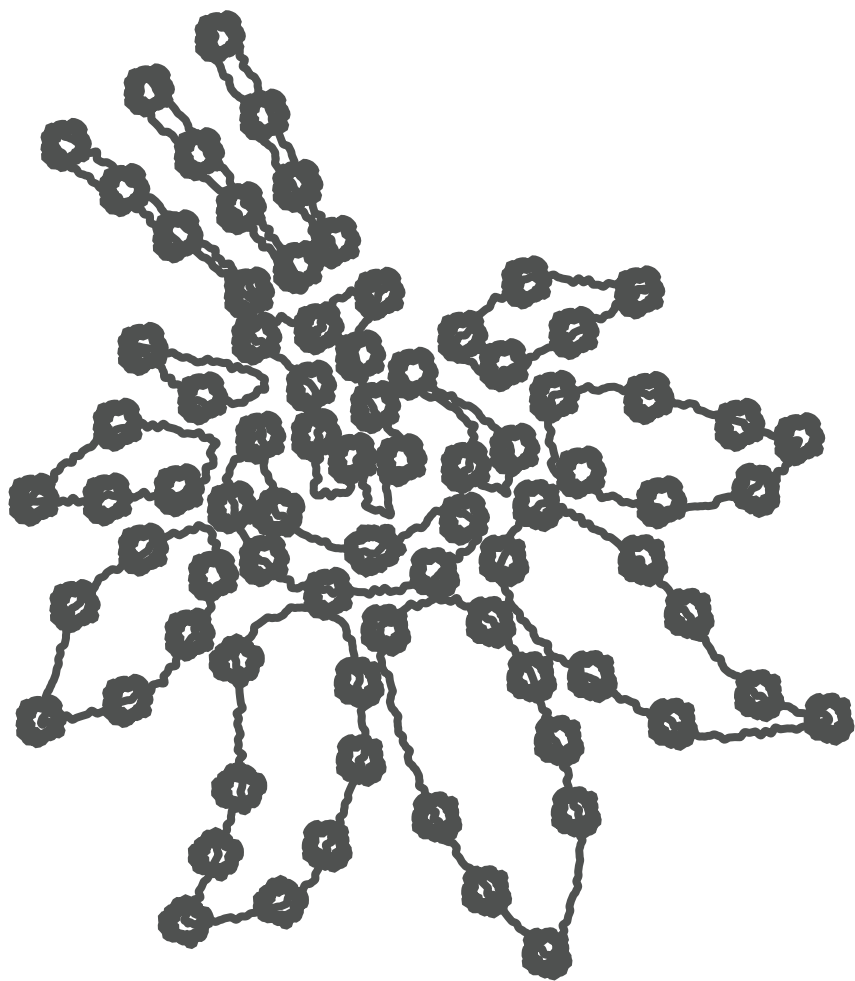
réapparition dans un cadre différent. Musées, commissaires et designers redécouvrent ces textiles usés, pas simplement comme des témoins de pauvreté, mais comme des archives matérielles d'ingéniosité et de résilience. Des expositions internationales, comme « *Boro : The Fabric of Life* <sup>54</sup> » (fig. 25 et 26) organisée en 2013 au Domaine de Boisbuchet, participent à cette relecture

de ces vêtements, placés comme des œuvres porteuses d'histoire. Dans le champ de la mode, certaines maisons s'approprient ce vocabulaire visuel pour proposer des pièces largement inspirées de l'esthétique fragmentaire de ces techniques. Le *boro* circule également dans l'art contemporain, où il est mobilisé comme métaphore de la réparation, de la mémoire et du soin porté à la matière. Ainsi, ce qui avait été relégué au silence par la modernisation réapparaît aujourd'hui sous une autre forme davantage artistique et symbolique. Le *boro* renaît par réinterprétation, porté par un regard extérieur, qui lui confère une nouvelle légitimité. Cette réémergence interroge autant notre rapport au passé que notre conception du vêtement, de l'usure et de la valeur.

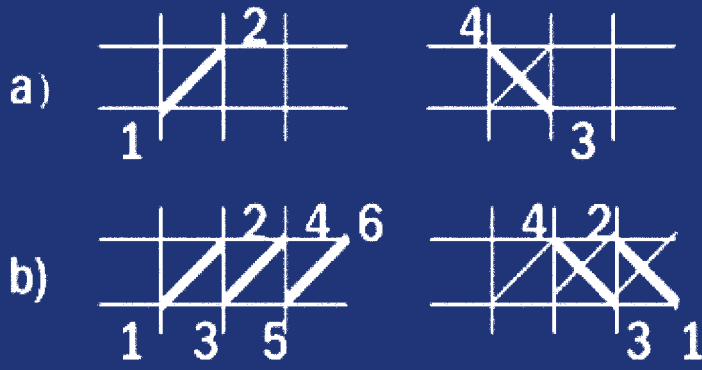
L'étude de la rupture dans la transmission des savoir-faire de réparation textile révèle un basculement dans le rapport aux vêtements. De pratique domestique inscrite dans le quotidien, la réparation s'est peu à peu



effacée sous l'effet de l'industrialisation du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, ce savoir-faire, connaît aujourd'hui une revalorisation progressive. Les pratiques de raccommodage réapparaissent, non plus comme nécessités économiques, mais comme expressions éthiques et créatives. Dans un contexte de prise de conscience écologique et de critique du modèle productiviste, la réparation devient un acte de résistance, un moyen de réaffirmer la valeur du geste dans un monde dominé par le remplacement. C'est précisément dans cet effacement que s'enracine le renouveau actuel de la réparation. Ce qui avait disparu comme nécessité réapparaît aujourd'hui comme geste choisi, esthétique ou politique, porté par de nouvelles communautés, de nouveaux usages et une sensibilité renouvelée à la matière.

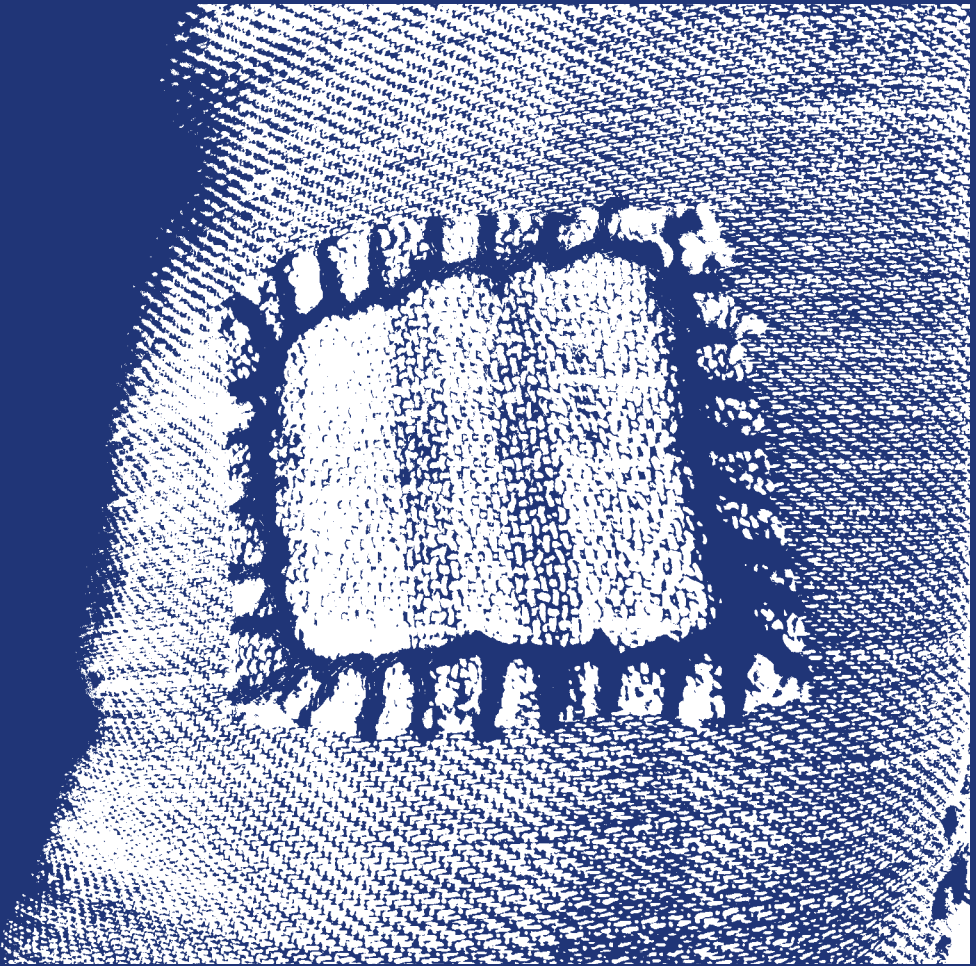


Traduction graphique d'une technique  
de broderie *Mola* issus de la fig. 18, 2025.

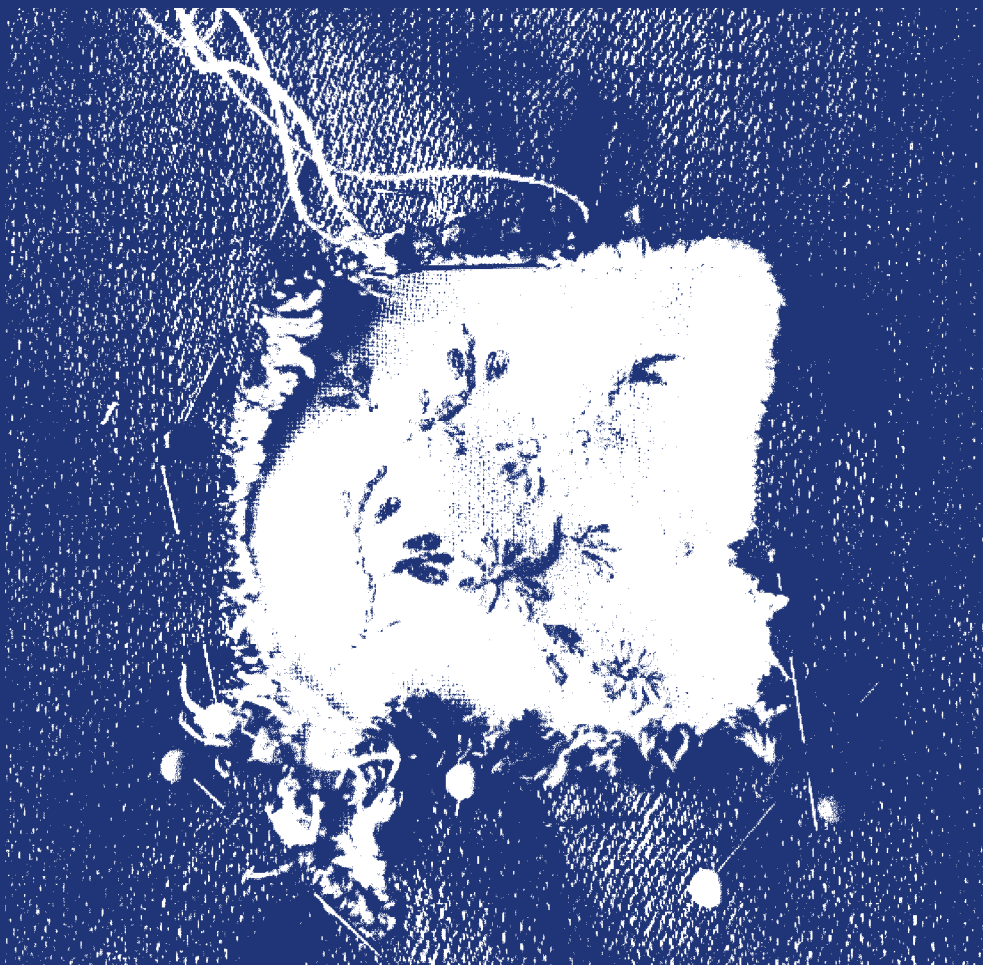


{fig.13}: Shéma de point de croix





{fig.15} : Exemple de visible mending crédit photo : Hunter Hammersen, Panstville Press Blog



{fig.16} : Under patch ou patch par dessous, Crédit photo : the good goods



{fig.17}: Darning, technique de couture permettant de réparer des zones usées dans un tissu en utilisant uniquement du fil. Crédit photo: the good goods



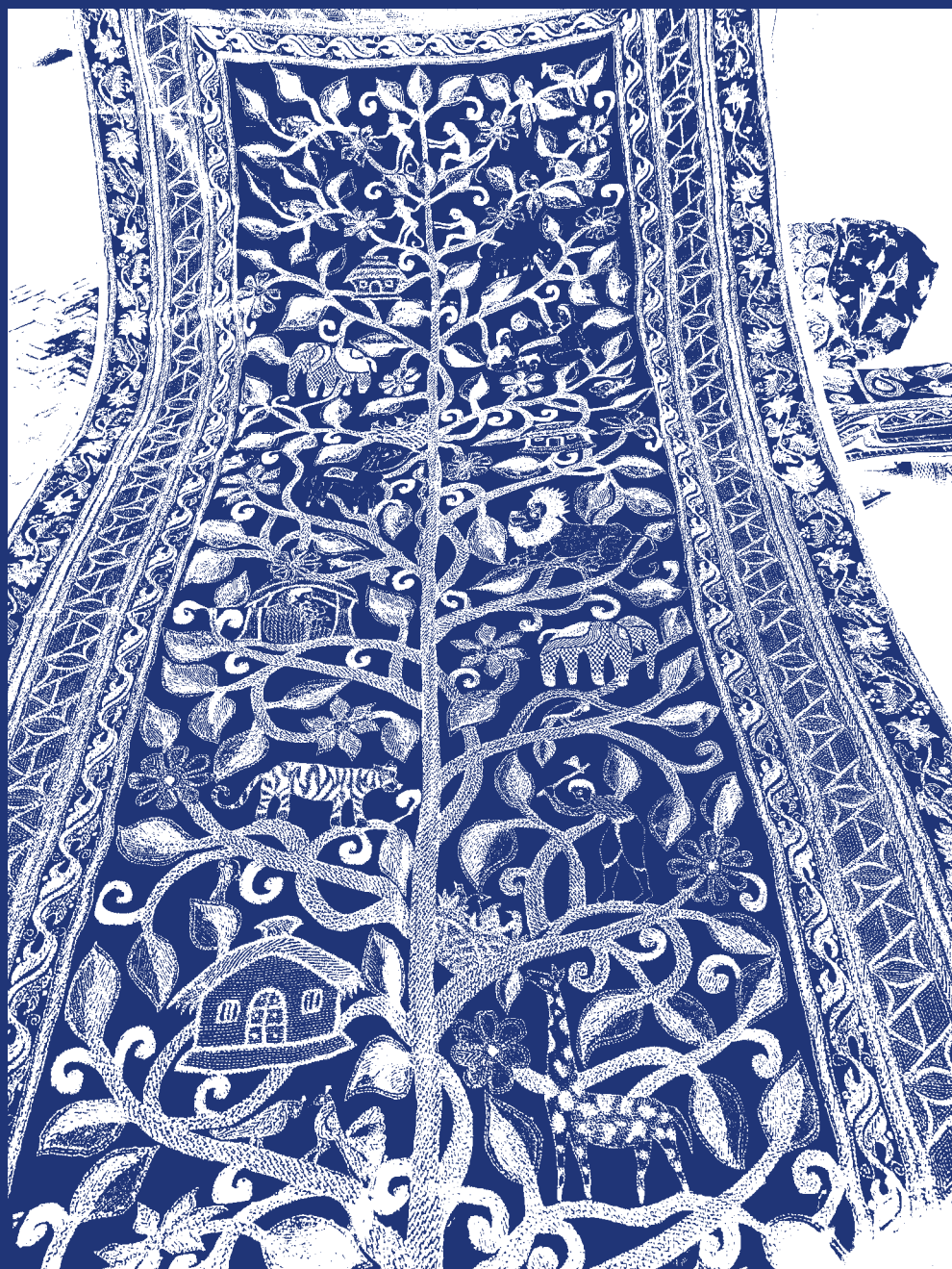
{fig.18}: Mola ou mor, Crédit photo : *TheGoodgoods*



{fig.19} : Kantha (courtepointe brodée), seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, artisane inconnue, Bengale. Philadelphia Museum of Art.



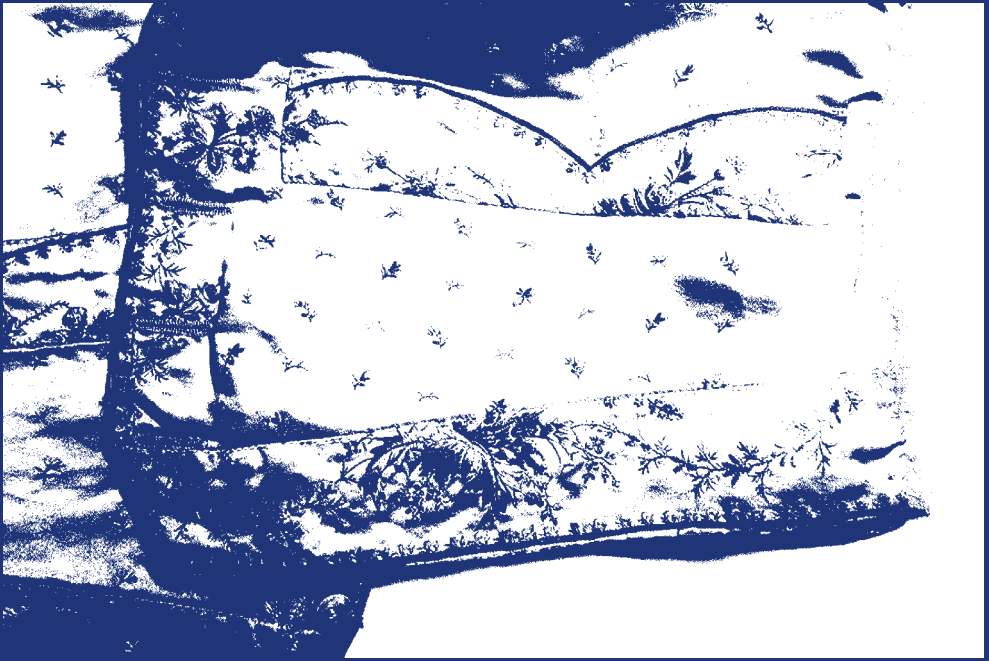






← {fig. 20}: Kantha (courtepointe brodée), Bengale, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Broderie traditionnelle réalisée au fil de coton sur tissu recyclé. Collection personnelle de Dominique Boukris.

↑ {fig. 21}: Panier de fleurs, créatrice amish inconnue, vers 1935, Ohio. L'artiste a adapté un motif de Mountain Mist, probablement obtenu en achetant un rouleau de ouate. Centre international d'étude du quilt et musée, Université du Nebraska-Lincoln.

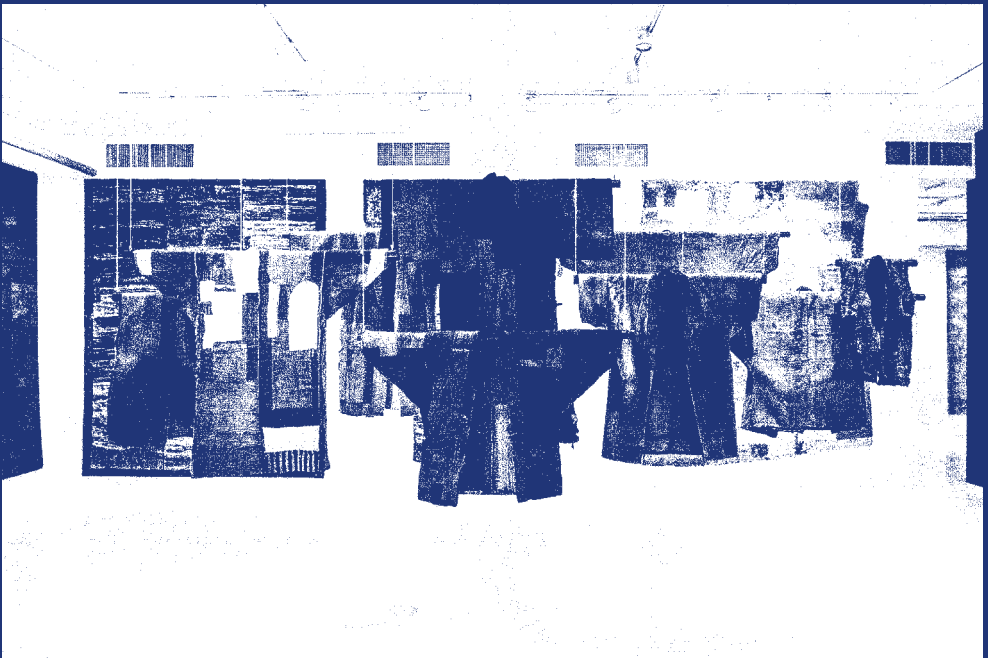


{fig.22}: Satin de soie, toiles en fibres végétales, fils de soies polychromes, passé plat et empiétant, point de nœud et de tige Paris, musée des Arts décoratifs, Inv. Cluny 22048



{fig.23}: Loren Li, Sashiko Hanten.  
Sakiori et autres traditions de recyclage dans les vêtements ruraux japonais.

{fig.24}: Loren Li, Galerie du Domaine de Boisbuchet. Crédit photo : Domaine de Boisbuchet.





{fig.25} : Junya Watanabe Women, collection printemps 2019 prêt-à-porter .



{fig.26} : Détail du manteau en denim et dentelle (Denim Mix Lace Coat), par Junya Watanabe. Photographie de Leren Li, 13 janvier 2019. Pièce exposée au Dover Street Market, Londres. Source : Vogue.





Valentine Favre est fondatrice du *Valentine Favre Studio*, où elle développe sa marque d'*upcycling* fondée sur la transformation de textiles existants. Chaque pièce est conçue à partir de matériaux récupérés qu'elle détourne. Son travail se distingue par une volonté de dépasser l'image souvent « bricolée » associée à la réparation textile. Cette orientation l'éloigne volontairement des esthétiques visibles du rapiéçage, pour installer l'*upcycling* dans un registre plus minimaliste. Le studio s'inscrit également dans une démarche socialement engagée, notamment à travers des collaborations avec des structures de valorisation textile. Aujourd'hui, les créations de Valentine sont diffusées à travers divers circuits, dont un *corner* permanent aux Galeries Lafayette. Par son travail, Valentine participe à redéfinir les contours contemporains de la réparation textile : non seulement comme geste écologique, mais aussi comme un nouveau langage esthétique.

Moi : Alors, bonjour Valentine. Peux-tu me raconter un peu ton parcours personnel et professionnel ? Comment es-tu arrivée à créer ta marque ?

Valentine : Du coup, moi je dirais que ça a commencé quand j'étais au collège et où j'ai commencé à être fan de vêtements vintage. Vivant à Amiens il n'y avait pas beaucoup d'options, j'allais un peu sur Paris mais c'était compliqué. Je m'étais dit un jour je vais ouvrir ma friperie à Amiens, c'est sûr et tout. Et ce rêve est un petit peu passé à la trappe pendant un moment. J'ai passé le bac, j'ai fait des études de droit, un parcours droit des sociétés . Donc ça m'a aidé pour la suite. Mais j'ai repris ce rêve d'ouvrir une friperie sur la fin de ma licence qui ne me plaisait plus tellement. C'est en master où vraiment j'ai senti que ce n'était pas mon truc. J'ai donc arrêté pour créer ma friperie. Au début c'était en ligne et puis une chose en a entraîné une autre. Ça s'est retrouvé plutôt sur de la vente physique, sur des événements et après aux Galeries Lafayette où j'ai réussi à avoir un corner qui devait durer deux semaines et au final ça s'est très bien passé. Et donc là, ça va faire un an que j'y suis.

Moi : À quel moment l'idée de travailler avec des vêtements usagés, abîmés t'a traversé l'esprit? Est-ce qu'il y a eu un déclic ? Tu disais que c'était au moment des études de droit finalement ?

Valentine : Ça a plutôt été pendant mes études de droit, pendant le confinement. C'est plus pendant mes études, pendant le confinement que j'ai repris la couture. J'avais appris un petit peu quand j'étais petite mais je n'avais pas persisté. Vu qu'il n'y avait pas de magasins ouverts,

j'ai fait avec ce qui traînait chez moi. Donc des draps, des vêtements que je ne portais plus. En fait, j'ai découvert un peu le monde de l'upcycling que je ne connaissais pas. J'ai vu qu'en fait c'était un vrai truc où il y a plein de gens qui ne font que ça. Et j'ai appris un peu les techniques sur le tas. Sur YouTube principalement. Sur TikTok aussi, c'était le gros début de TikTok à ce moment-là. Donc je regardais plein de tutos et puis je m'amusais comme ça. Mais sans du tout me dire que j'allais vendre des trucs. Donc j'ai fait ça pour moi, pour les copines. Et puis une chose en entraînait une autre. Quand j'ai voulu lancer ma friperie, je me suis retrouvée avec pas mal de vêtements qui étaient invendables, où je trouvais qu'il ne manquait pas grand-chose pour que ce soit cool. Et du coup j'ai repris un peu à ce moment-là. Et maintenant je ne fais quasiment plus que ça. Parce que je trouve que ça se différencie davantage et j'aime vraiment le travail de l'upcycling.

Moi : Au niveau de ton processus de sélection de vêtements abîmés, de textiles, où est-ce que tu vas récupérer tout ça ? Est-ce que c'est chez des grossistes ? Ou alors dans des friperies, dans des braderies ?

Valentine : Grossiste, j'y suis allée une fois au tout début. Parce que c'est là que je faisais plus de la fripe. Donc j'ai acheté un stock de vêtements à ce moment-là. En connaissant pas trop ce monde-là. Et en fait par la suite je me suis pas mal renseignée. J'ai vu passer des documentaires sur les grossistes, sur tout le fonctionnement, de comment ils s'approvisionnent tout ça. Et c'est clairement pas éthique et écologique. Donc j'y suis jamais retournée. Et de toute manière je trouve que maintenant ça ne

correspond pas du tout à ce que je fais. Donc je vais davantage me sourcer dans des brocantes, dans des associations, les fripes. Quand je fais des friperies, je trouve soit des trucs à revendre, tel quel du vintage, soit des vêtements à retravailler. Et je travaille aussi avec des assos avec qui j'avais monté un partenariat pour récupérer leurs vêtements invendables. Donc quand ils faisaient le tri des vêtements, en gros c'est quand j'étais bénévole là-bas, c'était à Emmaüs, j'ai aidé au tri des vêtements. Et je me suis rendue compte à ce moment-là de l'ampleur de ce qu'ils ne gardaient pas et qui était envoyé à l'étranger, ou vers des grossistes en fait. Mais souvent ça finit en poubelle. Et donc je leur ai proposé de récupérer des trucs comme ça, qu'eux ne pouvaient pas vendre. Donc ça a un peu commencé à ce moment-là. Maintenant il n'y a plus de partenariat parce que j'ai déménagé, mais je travaille toujours avec des associations.

Moi : Et du coup tu as des pièces quand même assez uniques, c'est ça ?

Valentine : Ouais en fait au début je faisais que des pièces uniques, selon ce que je trouvais justement dans ces collectes-là. Et après j'ai quand même développé des modèles où j'essayais, entre guillemets, d'industrialiser un petit peu le processus pour pouvoir sous-traiter par exemple la production. Donc j'ai quelques modèles qui sont récurrents, qui reviennent tout le temps, des vestes, des sacs. Ouais, voilà. Ceux-là ils reviennent tout le temps, mais il y a aussi encore des pièces uniques, selon ce que je trouve.

Moi : Toi, tu utilises quoi comme technique ?

Valentine : Moi j'avais comme exemple la technique de rapiécage, donc tu sais de prendre une pièce, de recoudre. Voilà, un peu de patchwork, broderie, de la reprise. Tu sais la reprise c'est assez différent, puisque du coup tu viens reprendre le fil. Au début je pense que je faisais beaucoup du travail de patchwork. Et en fait je me suis rendu compte que ce n'était pas du tout mon style. Je n'ai pas spécialement envie de porter des pièces qui ont l'air rapiécées. Et je préfère les lignes nettes, propres, des vêtements qui fassent presque neufs en fait. On ne sait pas toujours que c'est de l'up-cycling. Et donc c'est plus ça que je travaille. Comment rendre un vêtement qui est moche, abîmé, pour en faire un vêtement qui rivalise complètement avec du neuf. Pour aussi proposer à un public qui n'a pas envie de porter des trucs très concept.

Moi : Du coup toi tu dirais que tu travailles des réparations visibles, plutôt stylisées, décoratives ou hyper invisibles. Est-ce que tu montres le geste de réparation ou plutôt tu le caches ?

Valentine : J'essaye plus de le cacher. Ça va être des coutures sur l'intérieur, des finitions très propres. J'essaye quand même que ce soit hyper clean. Après je viens faire des fois du travail en surface, avec parfois des patches, des broderies. Mais ce n'est pas le cœur de ce que je fais. Ce n'est pas le style des vêtements que je fais. Visuellement on ne voit pas forcément, on comprends parfois juste que c'est différentes pièce associés.

Moi : Est-ce que dans sur les vêtements tu utilises des motifs récurrents ? J'ai vu que tu avais ton logo qui est récurrent. Est-ce que tu as des structures comme la grille, de la répétition, des éléments inspirés de techniques traditionnelles ?

Valentine : Non pas spécialement. J'aime bien faire des surpiqûres apparentes quand même. Il y en a pas mal, surtout quand je travaille du jean. Et après je dirais que moi je n'en fais pas, mais j'adore travailler sur des pièces qui ont du motif. Par exemple les vestes de costume à motifs, je kiffe. Ou des tissus graphiques. Mais du coup je les trouve déjà faites.

Moi : Est-ce que tu connais les techniques *Shashiko*, *Boro* ?

Valentine : Non. C'est vraiment des techniques qui ne sont pas du tout européennes, donc je ne connais pas.

Moi : Dans quelle mesure la durabilité, la réduction des déchets et le combat contre la fast fashion font-ils partie de ta démarche ?

Valentine : Ça fait complètement partie de ma démarche, mais je dirais presque plus en interne, parce que je ne communique pas énormément sur l'aspect écologique ou éthique. Je le mentionne, mais ce n'est pas mon argument devant le client. Ça va rester plutôt en interne. J'essaie de rester fidèle à certaines valeurs d'éthique dans la fabrication. Quand je travaille avec des sous-traitants, des ateliers, là c'est par exemple des ateliers d'insertion, ou des couturières indépendantes, et où on prend le temps de travailler bien, de les rémunérer

correctement. Il y a un gros travail là-dessus. Sur l'écologie, j'essaie de ne pas détruire des vêtements qui seraient portables. De vraiment aller sur des pièces qui n'ont pas d'avenir. Je considère que si je fais de l'upcycling sur des vêtements qui étaient encore portables, encore vendables en l'état, c'est un peu contreproductif.

Moi : Est-ce que tu travailles avec des collectifs, des organisations ou des initiatives communautaires ?

Valentine : Du coup, ça va être plus les ateliers d'insertion avec qui je bosse. Les deux avec qui je travaille sont sur Amiens. Ce sont des ateliers où les personnes qui travaillent là-bas sont dans des contrats courts de réinsertion professionnelle. Ils sont formés par l'association à la couture. Et pas qu'eux, il y a aussi d'autres corps de métier. C'est chouette comme dispositif de réinsertion. Ils ont l'air de s'éclater. Du coup, c'est hyper intéressant de pouvoir discuter avec eux. Ils viennent de plein de parcours différents. Ils ne vont pas forcément faire de la couture derrière. C'est plus pour les ramener vers l'emploi, leur redonner confiance en eux. Et il y a tout un accompagnement aussi. Ils leur donnent des cours de français, des cours de langue étrangère. Ils peuvent même passer leur permis. Il y a vraiment plein de choses qui sont portées par l'association. Du coup, ça me fait trop plaisir de travailler avec eux.

Moi : Du coup, comment tu gères ton équilibre entre des pièces éthiques réparées et faire face aux coûts ? Justement, ta main-d'œuvre, tes matériaux, le temps que tu passes dans le cadre d'une activité qui sera viable aussi sur le long terme et pour que tu aies une rémunération constante et quand même confortable.

Valentine : Ça, c'est un gros sujet. Ce n'est pas évident du tout. Au début, je mettais des tarifs assez bas sur les pièces, donc le vintage que j'essayais de faire hyper accessible et les créations. Mais en fait, je me suis rendue compte que je ne me payais pas, qu'il y avait trop de charges, que c'était trop de temps passé pour vraiment pouvoir être rentable à la fin et créer quelque chose qui va durer. Donc, j'ai augmenté mes prix. Tout simplement, j'ai augmenté mes prix et encore là, je ne suis pas assujettie à la TVA. Mais si je passe du coup en TVA, ça va encore augmenter. Du coup, pour l'instant, mes prix, ça va encore. Après, je pense que le fait d'avoir un *corner* aux Galeries, c'est quand même une clientèle qui a de la thune. D'ailleurs, des retours que j'ai eus, aux Galeries ce sont des collections qui sont quand même assez vieilles, moi je me démarque. À Amiens, on a beaucoup des gens qui achètent... La clientèle, elle achète plutôt des trucs assez vieillot. C'est pour ça que quand j'ai augmenté, ça n'a pas vraiment influé sur les ventes. Par contre, je sais que si j'essaie de bosser avec des friperies ou des plus petites boutiques, ça va être un peu compliqué. Ça dépend du standing du magasin, par exemple, sur Paris, c'est faisable. Mais si je bosse avec une friperie sur Amiens, les prix vont être un peu indécents. Et moi, c'est un truc qui peut vraiment m'embêter, même quand on en parle avec les clients. C'est des jeunes qui vont trouver ça trop cher, alors qu'ils aimeraient bien se l'acheter. Je suis un peu démunie, je ne vois pas trop leur proposer de solution. Mais après, en même temps, ils achètent aussi le geste. C'est une pièce artistique. C'est un travail de communication pour, entre guillemets, sensibiliser et éduquer sur ces questions-là. Mais je vois que

ce n'est pas encore gagné. Et après, il y a aussi plein de gens qui comprennent très bien et qui me disent même qu'ils trouvent ça pas cher. Il y a plusieurs teams. Mais c'est vrai que c'est compliqué. Vu que je travaille avec des ateliers externes, c'est pas moi qui décide toujours des prix. Je calcule mon prix par rapport à ça. Et après, si ça ne se vend pas, c'est que le modèle économique n'est pas viable et il faudra que je fasse autre chose. Voilà.

Moi : Au niveau des perspectives et de la transmission, est-ce que tu as l'idée de transmettre tes savoir-faire par des biais comme des workshops, formation, des ateliers ou alors des collaborations ?

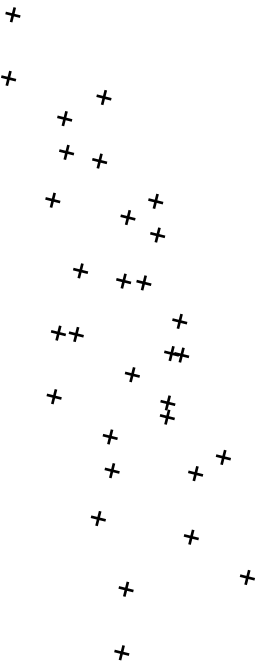
Valentine : Oui, carrément. J'ai déjà fait des ateliers. J'en ai fait, je pense, deux ou trois. C'est assez compliqué à organiser et ça prend vite du temps, la couture, donc c'est compliqué de trouver des projets accessibles, d'avoir tout le matos. Et puis aussi, est-ce que les gens sont prêts à payer pour ça ou pas ? Mais j'aimerais bien le développer par la suite quand j'aurai un peu plus de temps. Des ateliers, peut-être dans des cafés pour, enfin, voir un peu si ça tente du monde. Mais j'aimerais bien. Et après, je pense qu'un jour ou l'autre, je prendrai peut-être une stagiaire qui aura envie d'apprendre un peu, du coup, l'upcycling. Enfin, comprendre une entreprise autour de l'upcycling, comment ça peut marcher etc.

Moi : Comment tu percevrais l'évolution générale depuis quelques années ? Toi, ça fait deux ans, c'est ça ? Est-ce que l'intérêt pour la réparation et l'upcycling se développe beaucoup selon toi ?

Valentine : Je n'ai pas vu une grosse évolution sur les deux ans. Je pense que c'était déjà bien présent quand je me suis lancée. De toute façon, quand j'ai découvert ça, c'était déjà à la mode. Donc je pense qu'il y a plein de gens qui sont au courant et sensibilisés là-dessus. Après, vu que je suis au Galerie Lafayette, c'est vrai que je me retrouve face à un public qui, souvent, n'est pas du tout au courant de tout ça, ou pour vraiment expliquer ça prend ou ça prend pas. Mais du coup, c'est un peu biaisé parce que forcément, c'est un public qui est à l'opposé de tout ça. Mais quand je suis sur des événements, par exemple, j'avais fait des festivals dans des petites boutiques, là, les gens sont carrément au courant. Donc j'ai un peu les deux teams.

Moi : Quel défi rencontres-tu aujourd'hui ? On a déjà abordé le sujet mais quels sont les plus gros défis que tu rencontres de manière générale ?

Valentine : Il y en a deux. En effet, on a abordé le prix. Donc ça, c'est quand même un gros défi de me rémunérer, proposer des choses qui soient quand même un minimum accessibles. Et ouais, me rémunérer, c'est déjà pas mal, sachant que si ça se développe, il va falloir peut-être que je passe à une autre forme de société, que j'ai au moins un salarié. Et là, à voir comment ça peut être possible de jouer avec ça. Et le deuxième gros défi, je pense, c'est sur la création des pièces en elles-mêmes, ou, vu que j'essaye de faire des pièces un peu en série, comment trouver de nouvelles idées, des choses qui soient originales dans la direction artistique que je prends, et en même temps qui soient viables économiquement. Du coup, c'est toute une galère de créer des nouveautés,



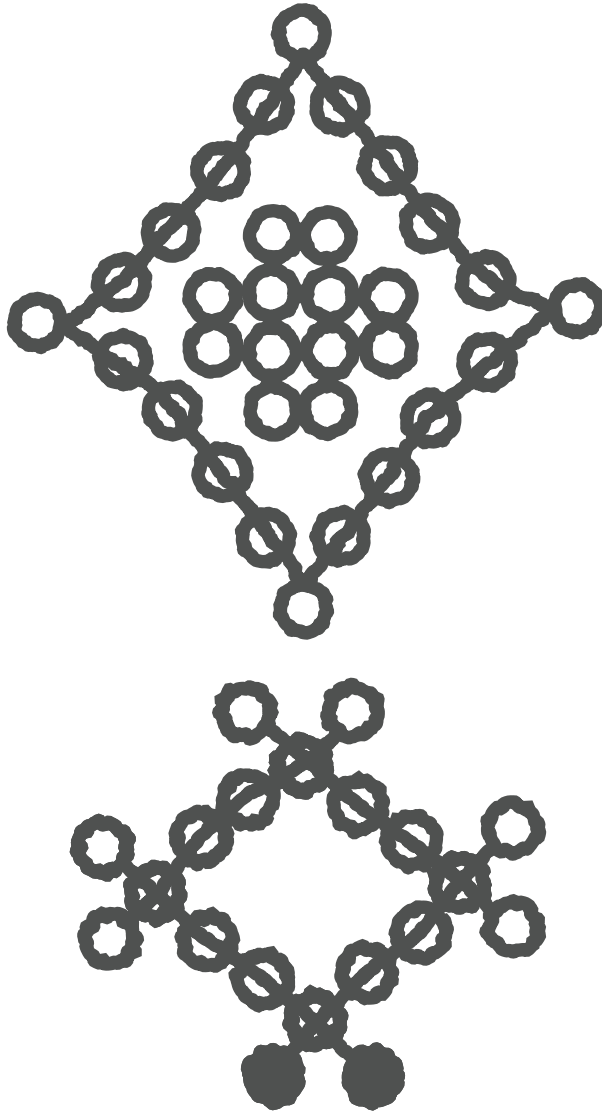
ça prend énormément de temps, et de l'idée à la réalisation, c'est en boutique, c'est très très long.

Moi : Toi, en termes de logistique, la moitié du temps, tu couds, et l'autre moitié, tu vends, c'est ça ?

Valentine : Au début, je faisais toute la production, et vu que c'est aux galeries, j'avais vraiment plus le temps, donc j'ai sous-traité là-dessus, et je vais plus m'occuper de la partie couture, j'en fais encore. Mais je vais davantage m'occuper de la partie entreprise, la vente, gérer les contrats, les appels avec les fournisseurs, la compta, la com. La com, c'est un gros travail aussi. La com, je pense que c'est un gros défi. C'est pas évident, déjà d'avoir le temps de le faire, et de savoir exactement quel ton de communication je veux, j'ai pas fait d'études là-dedans, donc je tâtonne encore, mais c'est un gros défi. Après, c'était toujours sur les pièces, où j'ai plein d'idées, comme un designer aurait plein d'idées sur croquis et tout, mais c'est souvent irréalisable. Ou alors tu le fais une fois, ça coûte hyper cher, et du coup, c'est hyper compliqué d'être vraiment créatif. Du coup, ça bride vachement la créativité de faire de l'up-cycling. En même temps, c'est cool, mais c'est un défi.

Moi : Merci beaucoup Valentine.





Traduction graphique d'une technique de broderie réparatrice issu de la fig. 33, 2025.

(III)

Papiéçage, Militantisme  
et *empowerment*: Quand  
Réparer devient  
un Acte Politique

+

+

+

+

+

+

+

+

Après avoir étudié dans la seconde partie de ce mémoire la réactivation contemporaine des savoir-faire textiles et la valeur structurelle de la grille textile, il s'agit désormais de comprendre les enjeux de la réparation textile. Dans un monde saturé d'objets, cette revalorisation des travaux de reprise devient un geste de résistance face au rythme effréné de la *fast fashion*. Cet anglicisme désigne une mouvance de marques qui produisent des vêtements rapidement, et de façon économique. Une marque de *fast fashion* peut sortir jusqu'à trente-six collections par an, contre les quatre pour une marque de mode classique<sup>55</sup>. La réparation dépasse finalement le cadre du geste artisanal pour devenir un acte de conscience, à la fois écologique, social et politique. Philippe Gendreau dans *Mode jetable* nous avertit ; « Nous ne pouvons plus fermer les yeux sur

55→WeDressFair, « *C'est quoi la fast-fashion?* », 16 août 2023, WeDressFair Blog, consulté le [date d'accès], <https://www.wedressfair.fr/blog/c-est-quoi-la-fast-fashion?srsltid=AfmBOorqu17n9TDgSOEseSKwradGRkdJM1o5keZR3-fzojQXTMQDFo1M>.

56→ Phillippe Gendreau, *Mode jetable : enquêtes sur les dérives de la fast fashion*, Paris, Éditions Actes Sud, 2021, p. 13.



{fig. 27}

57→ « *La proposition de loi anti « fast fashion » est adoptée à l'unanimité à l'Assemblée* », Deklic, 14 mars 2024.

58→ Indexpresse, *La réparation des articles textiles : une réponse durable aux défis écologiques et économiques*, Étude T3-2404.123, Grenoble : Indexpresse Business Étude - Secteurs & marchés, 2024

59→ *Rapport scientifique – Tome 1*, IRHiS / Université de Lille, juillet 2017, p. 24

les sombres impacts de l'industrie de la mode jetable. {...} le constat demeure irrévocable : la production dépasse largement nos besoins<sup>56</sup> ».

Par ailleurs, la récente adoption à l'unanimité par l'Assemblée nationale française de la proposition de loi dite « anti-fast fashion » (fig. 28) montre que la réparation textile et la lutte contre la surproduction s'inscrivent désormais dans un cadre législatif<sup>57</sup>. Cela témoigne de la reconnaissance institutionnelle de la réparation comme alternative crédible à l'industrie de la mode jetable. C'est sur cette idéologie que s'ouvre la troisième partie de ce mémoire, consacrée à la réparation textile comme acte de résistance écologique et d'*empowerment*. Réparer un vêtement, ce n'est plus seulement prolonger son usage, c'est questionner un modèle de production. La surproduction de l'industrie textile, parmi les plus polluantes au monde, engendre des déchets considérables et des impacts écologiques énormes, pollution des eaux, émissions de gaz à effet de serre, gaspillage de ressources<sup>58</sup>. Dans ce contexte, le rapiéçage et le raccommodage apparaissent comme des gestes de résistance. Le programme RECCITS (2017) montre ainsi que la réparation textile peut devenir un terrain d'expérimentation sociale, où le savoir-faire artisanal est valorisé au service d'une économie solidaire. Les travaux de reprise engagent également une analyse des rapports sociaux et des formes d'*empowerment* féminins, en favorisant l'affirmation d'une autonomie créative et la formation de collectifs solidaires<sup>59</sup>. Cette perspective féministe trouve un ancrage dans les recherches contemporaines qui montrent

60→ Ermer, M. (2025). *Craftivism : An Investigation of Female Critical Crafting Circles. Crafting Communities*, vol. 1, n° 1, pp. 7-25.

61→ Astrid Castres, “*Fripe, remploi et ravaudage à l’époque moderne : Recycling practices : Reuse, Mending and the Second-Hand Market in the Early-Modern Period*,” in *Les pratiques de récupération vestimentaire*, 115-140. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2024.

que les pratiques textiles ne sont pas uniquement des gestes techniques, mais des espaces de réappropriation pour les femmes. Comme le souligne Ermer<sup>60</sup>, des cercles de couture deviennent des lieux d’affirmation collective, où la pratique artisanale se transforme en un acte de contestation. Finalement, la réparation devient un savoir-faire militant<sup>61</sup> face à la crise environnementale, comme une nouvelle manière de penser la durabilité. Ainsi, cette troisième partie interroge la dimension politique et émancipatrice de la réparation. Mais elle engage aussi une réflexion sur les rapports sociaux et les formes d’*empowerment*, notamment féminins.



## Chapitre 1. Réparer Face à la Crise Environnementale : un Acte Militant



{fig. 28}

62→ Victor Papanek, *Design pour un monde réel : Écologie humaine et changement social*, Dijon, Les Presses du réel, 2021 [éd. orig. 1971], p. 70

63→ *Ibid*, p. 71

La réparation des vêtements trouve aujourd'hui un véritable intérêt, à l'heure où l'obsolescence programmée liée à la baisse de qualité des textiles encourage leur renouvellement rapide. Selon l'article L.441-2 du Code de la consommation français, l'obsolescence programmée désigne « l'ensemble des techniques par lesquelles un metteur sur le marché vise à réduire délibérément la durée de vie d'un produit pour en augmenter le taux de remplacement ». Victor Papanek (fig. 29), un designer austro-américain, explique que l'industrie encourage l'acceptation rapide par le public de la nouveauté. Il

décrit par ailleurs « Depuis la Seconde Guerre mondiale, nos principales occupations ont été le vieillissement du style et le vieillissement artificiel. (Ironie des choses : l'accélération du progrès technique rend fréquemment un produit désuet {...})<sup>62</sup> ». Cette réflexion met en évidence un paradoxe de la société de consommation ; la modernité ne repose pas seulement sur l'innovation, mais sur la production de l'obsolescence. En rendant le neuf désirable et l'ancien indésirable, l'industrie façonne un imaginaire collectif où la réparation apparaît comme un geste anachronique. Papanek appelle « vieillissement du style<sup>63</sup> », ce phénomène, qui correspond à une stratégie économique et culturelle qui disqualifie la durabilité au profit du renouvellement permanent. Dans cette perspective, réparer revient à contester



{fig. 29}

64→ Marabout, The Good Goods, *La Bible du raccommodage*, 2023, p. 24

65→ France Info. « *Le vrai du faux. La consommation de vêtements a-t-elle augmenté de 60% dans le monde en 15 ans comme le dit Christophe Béchu ?* » 28 novembre 2022., consulté le 10 novembre 2025 : <https://www.radiofrance.fr/franceinfo/podcasts/le-vrai-du-faux/le-vrai-du-faux-la-consommation-de-vetements-a-t-elle-augmente-de-60-dans-le-monde-en-15-ans-comme-le-dit-christophe-bechu-5490280>.

66→ ADEME, *Le revers de mon look. Comprendre l'impact de l'industrie textile*, ADEME, 2023, consulté le 13 novembre 2025 : <https://librairie.ademe.fr>

l'un des mécanismes du capitalisme, celui qui transforme l'usure en excuse à la consommation (fig. 30). La réflexion de Papanek, bien que formulée dans les années 1970, conserve une pertinence saisissante. Dans le secteur de l'habillement, cela se traduit par la vente de vêtements de qualité médiocre, conçus pour s'user rapidement. L'obsolescence programmée

alimente un cycle de consommation accéléré, elle incite à acheter sans cesse. La baisse des coûts de fabrication a engendré une production de vêtements doublée<sup>64</sup>. Selon l'ADEME (Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie), le nombre de vêtements achetés par habitant entre 2000 et 2014 a augmenté d'environ 60%<sup>65</sup>. Cette évolution s'explique notamment par un renouvellement accéléré des collections. Dans le guide *Le revers de mon look* (ADEME, 2022), il est expliqué que là où les marques proposaient deux collections par an au début des années 2000, certaines en lancent aujourd'hui jusqu'à trente-six<sup>66</sup>. Cette dynamique confirme la place du secteur textile parmi les industries les plus polluantes. Dans ce contexte, la réparation textile réapparaît aujourd'hui comme une réponse à l'obsolescence programmée. Elle limite d'une part le remplacement des vêtements et contribue d'autre part à réhabiliter des gestes techniques presque oubliés. Ces gestes s'inscrivent dans une réflexion plus large sur la durabilité.

Si la réparation textile retrouve aujourd'hui une visibilité croissante, elle demeure pourtant minoritaire dans les pratiques quotidiennes. Le rapport de la Direction

67→ Direction interministérielle de la transformation publique (DITP), Encourager la réparation des vêtements et l'achat de vêtements de seconde main : l'éclairage des sciences comportementales, Paris, 16 octobre 2024.

68→ Elsa Chassagnette, responsable du fonds de réparation textile, Refashion, entretien cité dans Refashion, novembre 2023. p. 5

69→ *ibid*, p. 6

70→ Ministère de l'Économie, des Finances et de la Souveraineté industrielle, énergétique et numérique, « *Bonus réparation : comment ça marche ?* », 26 mai 2025, Gouvernement, consulté le [date d'accès], <https://www.economie.gouv.fr/particuliers/mes-droits-conso/bien-consommer/bonus-reparation-comment-ca-marche>

71→ Direction interministérielle de la transformation publique, Encourager la réparation des vêtements et l'achat de vêtements de seconde main : l'éclairage des sciences comportementales, Paris, 2024, p. 14.

interministérielle de la transformation publique (DITP) cite une étude Ifop pour *Refashion* selon laquelle 71 %<sup>67</sup> des participants estiment que la réparation est aussi coûteuse que l'achat neuf. Si le raccommodage s'affirme aujourd'hui comme une pratique écologique, elle est cependant freinée par des obstacles économiques. En effet, en France, le prix moyen d'un vêtement neuf (12,5 €) demeure inférieur à celui d'une réparation (19 €)<sup>68</sup>, ce qui rend le geste de réparer économiquement dissuasif pour de nombreux consommateurs. Comme le rappelle Elsa Chassagnette, responsable du fonds de réparation chez Refashion, « si le prix de la réparation d'un produit représente plus d'un tiers de celui du neuf, il part à la poubelle<sup>69</sup> ». Cette logique révèle une tension structurelle entre les valeurs de durabilité et la réalité du marché de la fast fashion, où le neuf reste plus accessible que la préservation. Pour rééquilibrer la situation, l'État français a mis en place une réglementation ; le bonus réparation textile, dans le cadre de la Loi anti-gaspillage pour une économie circulaire<sup>70</sup> (loi « AGEC ») du 10 février 2020. Il offre une remise immédiate sur la facture de réparation effectuée par un professionnel labellisé par Refashion, répondant ainsi aux deux principaux freins identifiés : le prix et le manque de visibilité du réseau. La DITP souligne également que rendre la réparation « la plus simple et rassurante possible » passe par le développement « d'une offre de qualité et de proximité<sup>71</sup> ». Autrement dit, la réparation doit devenir une option accessible. Au-delà de la dimension économique, la DITP insiste sur la nécessité de multiplier les lieux et les occasions de réparer. 350 *Repair Cafés*, ateliers gratuits où des bénévoles aident à

72→ ADEME, *Repair Friday 2022 : atelier de réparation et sensibilisation à la réduction des déchets*, <https://www.ademe.fr> : consulté le 12 novembre 2025.

73→ Halte à l'Obsolescence Programmée (HOP) & Make.org Foundation, *Journées Nationales de la Réparation, 2022*, <https://www.halteobsolescence.org> : consulté le 10 novembre 2025.

74→ Direction interministérielle de la transformation publique, Encourager la réparation des vêtements et l'achat de vêtements de seconde main : l'éclairage des sciences comportementales, Paris, 2024, p. 15

75→ ADEME, Clubs et ateliers d'éco-couture en milieu scolaire, en partenariat avec les établissements scolaires, <https://www.ademe.fr/> (consulté le 12 novembre 2025).

réparer les objets ont été mis en place en 2021, elles permettent une pratique collaborative où la réparation devient un acte social. Certaines marques proposent également des ateliers de réparation en boutique, tandis que des opérations comme le *Repair Friday* (ADEME, 2022)<sup>72</sup> ou les Journées Nationales de la Réparation<sup>73</sup> contribuent à valoriser le geste dans l'espace public. Ces initiatives tendent à intégrer aux espaces du quotidien la réparation et en l'associant à une démarche écologique et créative. Ainsi, les politiques publiques récentes visent à faire de la réparation un réflexe culturel, et non plus un simple acte technique. La DITP explique que valoriser la réparation « peut rendre cette option plus saillante et facile d'accès, notamment pour des publics peu habitués<sup>74</sup> ». L'ADEME finance la création d'ateliers d'éco-couture en milieu scolaire, visant à transmettre les compétences de réparation textile mais aussi à sensibiliser à l'environnement et lutter contre le gaspillage par le raccommodage<sup>75</sup>. À l'échelle locale, l'association *La Refile*, créée en 2020 à Meudon illustre une démarche locale d'économie circulaire appliquée au textile. Fondée par Annabel Benilan, Camille Dumas et Laure Debest, elle collecte, trie et valorise les vêtements, linges et accessoires grâce à un centre de tri et une friperie soutenus par la mairie. En parallèle, elle organise des ateliers de couture, d'*upcycling* (Anglicisme qui désigne le processus de transformation d'objets inutilisés, usés en de nouveaux produits de meilleure qualité, plus utiles.) destinés à sensibiliser le public à la réduction des déchets et à la consommation responsable. Portée par une équipe mixant salariés et bénévoles, *La Refile* contribue ainsi à ancrer des pratiques





## Chapitre 2. *La Réparation Textile comme Outil d'empowerment Féminin*

L'intitulé de ce dernier chapitre vise à interroger comment un geste longtemps relégué au domaine domestique, peut devenir une véritable pratique d'émancipation. À travers le fil et l'aiguille, ce sont des savoir-faire et des rapports de pouvoir qui se rejouent. Comprendre ce phénomène suppose de s'arrêter d'abord sur la notion même d'empowerment. Issu du monde anglophone, le terme *empowerment* ne possède aucune traduction exacte en français, et cette absence n'est pas anodine. Littéralement, il signifie « donner du pouvoir », mais son sens désigne en réalité un processus d'appropriation du pouvoir par des individus, souvent marginalisés dans les sphères sociales. L'*empowerment* se construit par l'action, par la prise de conscience et par la transformation de la position de subordination. Cette difficulté à l'emploi de ce mot en France traduit une forme de résistance politique à reconnaître les inégalités structurelles, et à admettre que certaines catégories doivent conquérir un pouvoir qui ne leur a jamais été véritablement accordé. En ce sens, l'absence de traduction reflète un système historiquement patriarcal, où la question du pouvoir féminin reste encore perçue comme dérangeante. C'est dans ce contexte que la réparation textile prend une dimension singulière. Longtemps reléguée au domaine du soin, donc au féminin, la couture et le rapiéçage ont été dévalorisés par une société industrielle qui valorise la production plutôt que l'entretien. Aujourd'hui, ces gestes font l'objet d'une réappropriation

+ +  
+  
+

+

+ +

77→Booth, Amy Z., Thomas, Laura E., Uzzell, David, et Gatersleben, Birgitta. « *Extending the Lifetime of Clothing through Repair and Repurpose: An Investigation of Barriers and Enablers in UK Citizens* », *Sustainability*, vol. 14, no 17, 2022, article 10821.

militante : réparer devient un acte de résistance<sup>77</sup>. En redonnant du sens à la matière et au geste, la réparation textile s'affirme comme un outil d'*empowerment*, c'est-à-dire un moyen de transformer une activité ordinaire en levier d'affirmation personnelle. Ce chapitre propose d'explorer cette transformation : comment la réparation, autrefois symbole de contrainte domestique, se redéfinit aujourd'hui comme un espace d'émancipation.



{fig. 30}

78→« *La couturière, ébauche d'un portrait au travers d'enquêtes ethnologiques comme historiques* », billet publié sur le carnet de recherche Master CCS, consulté le 12 novembre 2025 : [Hypotheses.org](https://masterccs.hypotheses.org/15717), 15 mars 2022, <https://masterccs.hypotheses.org/15717>

79→ *Archives nationales du monde du travail, Femmes et univers textiles : entre rêves d'indépendance et réalités industrielles*, consulté le 12 novembre 2025 : <https://archives-nationales-travail.culture.gouv.fr/Decouvrir/Dossiers-du-mois/Femmes-et-univers-textiles-entre-reves-d-independance-et-realites-industrielles>.

La prédominance des femmes dans la réparation textile s'enracine dans des logiques historiques profondément liées au genre. Le métier de couturière, tel qu'il est décrit dans « La couturière, ébauche d'un portrait au travers d'enquêtes ethnologiques comme historiques », a longtemps été considéré comme une activité « exclusivement féminine », (fig. 30) en lien avec la structuration du travail domestique et l'essor de l'industrie textile au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup>. Inscrite dans une histoire longue du travail féminin, la couture a longtemps été une activité invisibilisée. Elle s'est imposée comme une composante du travail domestique, indissociable d'une économie genrée de la production. Comme le rappellent les Archives nationales du monde du travail, l'univers textile « a offert aux femmes un champ d'activité massif », tout en les maintenant dans « une hiérarchie du travail où la dépendance économique et la précarité demeuraient la norme<sup>79</sup> ». Dans les manufactures du XIX<sup>e</sup> siècle, la couturière se situe ainsi à la marge : figures indispensables à la production

80→ Aurélie Dublé,  
« *Le retour à la couture :  
de la contrainte à un outil  
d'émancipation féminine* »,  
Sloweare, 2023,  
<https://www.sloweare.com/le-retour-a-la-couture-de-la-contrainte-a-un-outil-emption-feminin/>  
consulté le 9 novembre  
2025

81→ *Ibid*, consulté le 9  
novembre 2025

82→ Rémi Labrusse (dir.),  
« *L'art au féminin : textile,  
genre et émancipation* »,  
Perspective, 2023,  
consulté le 12 novembre  
2025 : <https://journals.openedition.org/perspective/29918>

mais exclues de sa reconnaissance. Ce paradoxe fonde une double expérience : celle d'un savoir-faire transmis de génération en génération, et celle d'une invisibilisation sociale qui confine ce savoir à la sous-traitance féminine. Cependant, la pratique de la couture contemporaine permet aux femmes de « reprendre la main sur leurs vêtements, leur apparence et leur consommation<sup>80</sup> ». La réappropriation du fil répond à un besoin d'indépendance, « Coudre, c'est affirmer que l'on peut fabriquer soi-même, réparer soi-même, et décider du rapport que l'on entretient à ses objets.<sup>81</sup> » Ce changement de perspective déplace la couture du domaine de la contrainte vers celui de la création. Cette mutation du geste couturier est également relevée dans les études récentes sur les arts textiles et le genre, notamment dans la revue *Perspective*, où les chercheuses soulignent que la broderie, la couture ou le raccommodage ont servi à la fois « à discipliner le corps féminin » et « à permettre une réappropriation politique de la matière et du geste<sup>82</sup> ». Là où l'industrie a cherché à effacer le geste, la pratique de la réparation textile le réhabilite comme signe d'autonomie et de résistance. Ainsi, la couture, et en particulier la réparation se révèle comme une forme contemporaine d'empowerment. En renouant avec un savoir-faire historiquement féminin, les ravaudeuses d'aujourd'hui renversent la symbolique du travail invisible pour en faire un outil de visibilité. Le fil devient alors un vecteur de continuité et de libération : il relie les luttes des ouvrières du textile d'hier aux revendications d'autonomie féminine actuelle.

L'entretien mené avec Dominique Boukris éclaire la dimension émancipatrice que peut revêtir la pratique de ravaudage textile lorsqu'elle s'ancre dans une tradition. La pratique du *Kantha* s'affirme aujourd'hui dans l'association She France comme un outil de reconquête de soi et de visibilité sociale pour les femmes qui la pratiquent.<sup>83</sup> En s'organisant collectivement autour de cette pratique, ces brodeuses renversent les logiques de dépendance héritées de la structure patriarcale. Le *Kantha* leur offre en effet un espace de partage et de création, mais aussi une possibilité de vendre leurs pièces : en développant une activité économique autonome, elles acquièrent un pouvoir d'achat<sup>84</sup>. En effet, dans un contexte où les femmes du Bengale n'ont pas le droit de travailler à l'extérieur du foyer et demeurent dépendantes des revenus masculins, la pratique du *Kantha* s'impose comme une activité acceptable socialement et émancipatrice. Comme le souligne Dominique Boukris, ces femmes, limitées à un rôle domestique, trouvent dans la broderie un espace de respiration et d'expression : « c'est une activité qui ne transgresse pas les normes, mais qui les déplace doucement<sup>85</sup> ». Comme le souligne Dominique Boukris lors de notre entretien du 6 octobre 2024, cette activité est « socialement acceptée<sup>86</sup> », car elle s'inscrit dans la continuité du rôle traditionnel des femmes, tout en leur permettant de sortir de leur quotidien. La rémunération permet indéniablement à ces paysannes d'accéder à une indépendance matérielle et sociale. Dominique Boukris insiste sur ce glissement du geste vers une reconnaissance : « Ces femmes ne se contentent pas de broder ; elles inscrivent leur vie dans le tissu, elles racontent leur monde.<sup>87</sup> »

83→ Entretien personnel avec Dominique Boukris, 6 octobre 2025

84→ *Ibid.*

85→ Dominique Boukris, entretien sur la pratique du *Kantha* et l'autonomisation des femmes brodeuses, dans le cadre du projet « *Femmes et textile : l'art du fil communitaire et acte d'émancipation* », 2024.

86→ Entretien personnel avec Dominique Boukris, 6 octobre 2025

87→ *Ibid.* : « La broderie leur redonne une place dans l'espace public, non par la parole, mais par la trace laissée sur le tissu. »



{fig. 31}

Le Kantha transforme un geste quotidien de réparation en une forme d'expression à la fois collective et une affirmation de soi. Lorsque cette pratique est mise en avant dans des espaces culturels internationaux tels que le MoMA (fig. 31), elle gagne en visibilité et en légitimité. Cette reconnaissance soulève cependant des questions sur la manière dont ces savoir-faire populaires sont réappropriés et recontextualisés par les institutions de l'art. Ainsi, la réparation textile, à travers la pratique du *Kantha*, s'impose comme un acte d'émancipation où le geste de reprise devient une affirmation de soi. Cette revalorisation du travail d'aiguille invite à repenser le lien entre textile et pouvoir féminin.

88→ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, *The Women's Press*, 1984, chap. 1, « *The Creation of Femininity* », p. 1-17.

Dans cette perspective, l'analyse de Rozsika Parker dans *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine* éclaire la manière dont la réparation textile peut devenir aujourd'hui un outil d'empowerment féminin. En retraçant l'histoire de la broderie, l'auteure y montre comment, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque victorienne, la broderie a été utilisée pour assigner les femmes à des vertus domestiques, silencieuses<sup>88</sup>. Apprendre à broder, c'était apprendre à bien se tenir. Cependant, Parker met en lumière la dimension ambivalente de cette pratique : si elle a servi à contrôler le comportement féminin, elle a en même temps ouvert un espace d'expression et de créativité.



{fig. 32}

Les femmes ont ainsi pu investir un langage



{fig. 33}



{fig. 34}

89→ *Ibid*, p. 17

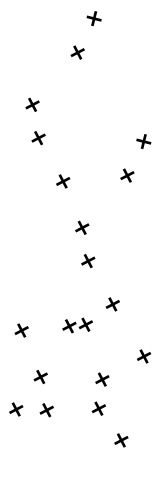
symbolique, codé, souvent dissimulé sous l'apparente docilité du geste. Ainsi, la broderie devient un territoire subversif (fig. 32, fig. 33, fig. 34). Rozsika Parker analyse comment certaines femmes, notamment au XIX<sup>e</sup> siècle, ont utilisé ce médium pour introduire dans leurs ouvrages des messages personnels, des critiques sociales ou des motifs transgressifs. Les *samplers*, réalisés par des jeunes filles entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle révèlent aujourd'hui des histoires longtemps invisibles. Les *samplers* sont des échantillons de broderie fait par des jeunes filles pour apprendre à coudre. Ils contiennent souvent des lettres, des motifs ou des petits dessins et servent à pratiquer et montrer leur savoir-faire. Ces textiles témoignent de leur quotidien et de leur imagination, offrant parfois les seules traces matérielles laissées par ces filles absentes des archives écrites. Ils permettent ainsi de reconstituer leur place dans la société. En réhabilitant la valeur intellectuelle de la broderie, Rozsika Parker dénonce la hiérarchie patriarcale qui a relégué les « arts féminins » au rang d'activités invisibilisées, sans reconnaissance économique. Elle rappelle aussi que cette invisibilisation n'est absolument pas neutre : elle participe d'une dévalorisation systémique du travail des femmes<sup>89</sup>. L'exemple de Louise Bourgeois, évoqué par Rozsika Parker dans *The Subversive Stitch*, illustre parfaitement la manière dont les femmes ont pu transformer un savoir-faire textile historiquement dévalorisé en une forme artistique. Dans *Ode à l'oubli*, l'artiste réemploie ses propres vêtements usés, des



{fig. 35}

90→ Fadingpaper, « *Le souvenir de quelque chose qui n'a jamais existé* – Louise Bourgeois », 26 juin 2015. Consulté le 13 novembre 2025

91→ *Ibid.* Consulté le 13 novembre 2025



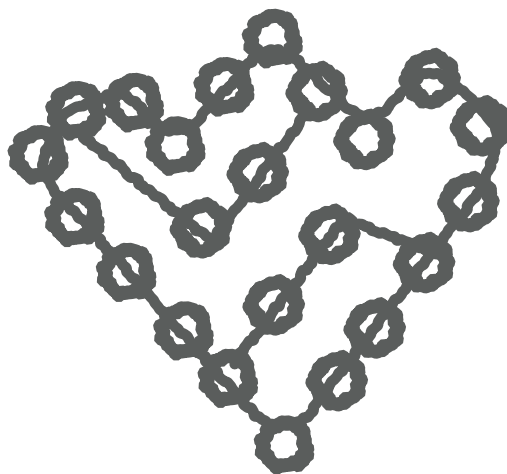
92→ Vanille Lassalle, « Le retour à la couture : de la contrainte à un outil d'émancipation féminin », *SloWeAre*, 24 mai 2021.

fragments de linge domestique, qu'elle découpe et assemble en un livre textile de trente-deux pages (fig. 35). Elle construit la reliure et les pages avec les mouchoirs en tissu datant de son mariage<sup>90</sup>. Les fragments viennent réveiller des souvenirs qui n'existent plus<sup>91</sup>. La couture opère ici comme un dispositif de remémoration ; elle brode d'ailleurs dans l'édition « *I had a*

*flashback of something that never existed* ». Louise Bourgeois souligne que la mémoire ne renvoie pas uniquement à des événements factuels, mais aussi à des affects. Le textile devient ainsi le support d'une mémoire recomposée, qu'elle se crée. Bourgeois déplace ici le textile du registre domestique vers celui de l'art conceptuel. La réparation devient ainsi un travail symbolique, un acte de réappropriation de soi et une manière de transformer un savoir-faire historiquement dévalorisé en langage artistique légitime.

Réparer devient un acte doublement politique : d'une part, il s'oppose à la logique consumériste du jetable, et d'autre part, il remet en valeur un geste longtemps invisibilisé. La pratique de la couture réunit aujourd'hui des enjeux féministes et écologiques. Dans cette perspective, l'affirmation d'Hélène Lazareff, fondatrice du magazine *Elle* « Je crois aussi que les métiers où les femmes rivalisent avec les hommes leur font perdre de leur féminité<sup>92</sup> » apparaît comme l'expression achevée d'un régime de normes. Revaloriser la couture aujourd'hui, c'est précisément refuser cette injonction : montrer que la féminité n'est pas

un cadre à maintenir, mais un terrain de puissance. La réparation textile devient, dès lors, un espace de réappropriation où l'acte humble de raccommoder un tissu se transforme en une affirmation.



Traduction graphique d'une technique de broderie issus de la fig. 32, 2025.



{fig.27}: Une manifestation contre la *fast-fashion* à Berlin, le 5 février 2024. Sur la banderole, on peut lire "*Fight Fast Fashion*", soit "Combattre la fast-fashion" en anglais. • © JENS KALAENE / DPA



{fig.28} : Photographie de Victor Papanek - Designer

{fig.29}: Images issus du livre *Design pour un monde réel* de Victor Papanek

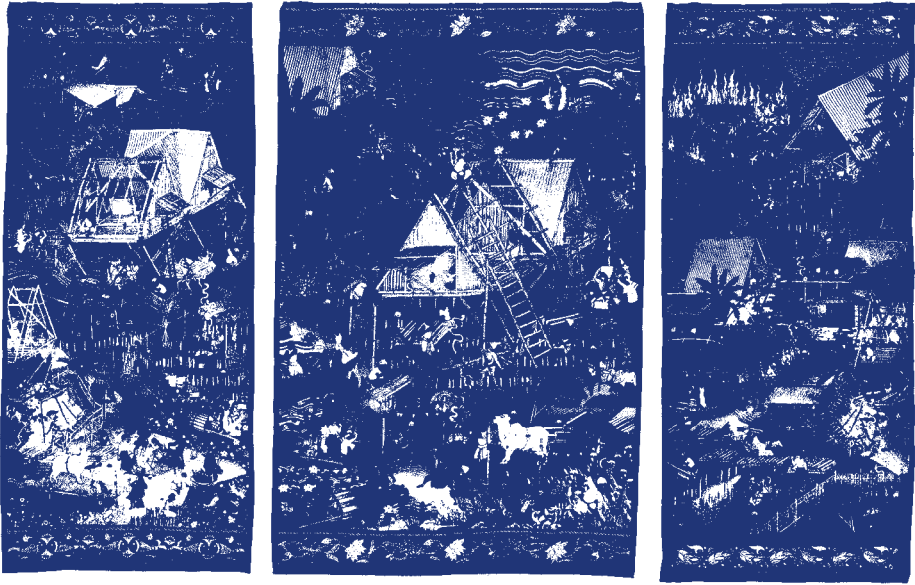


Porchoir ou module d'appui destiné à être utilisé dans les salles de classe, en plus des sièges traditionnels. Il offre huit positions supplémentaires aux enfants agités. Création de Steven Lynch, étudiant à l'université de Purdue.



{fig.30} : Atelier de piqûre des chaussures de femmes et de fillettes (usine Rousset fin du XIXE siècle Archives Départementales de Loir-et-Cher





{fig 31}: Arinjoy Sen, *SHE Kantha* (Anima Sarkar, Tapati Roy, Kakoli Mandal, Sabina Bibi, Ajija Khatoun, Manjila Bibi Mondal), Bengali Song 2023



{fig.32}: Échantillon picturaux, 1785. Sophia Ellis



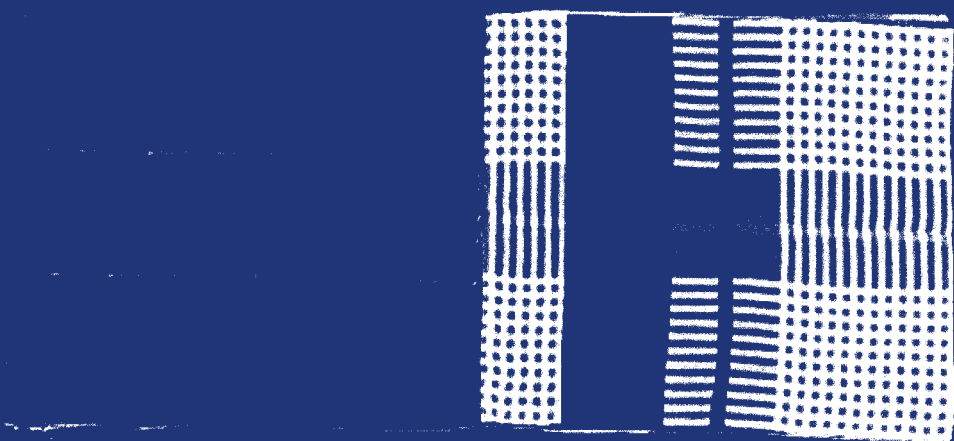
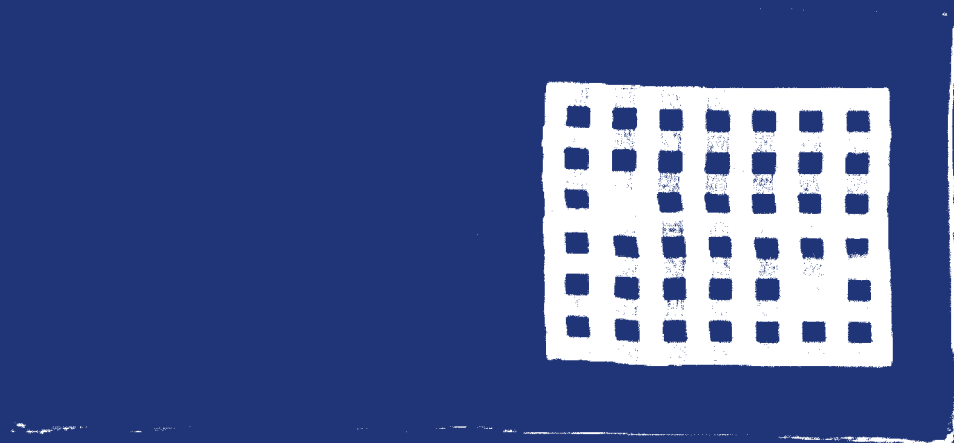
{fig.33}: Échantillon, motifs brodés pictural, vers 1670



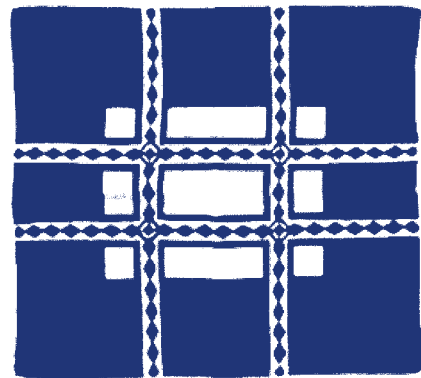
{fig.34}: Broderie / Échantillon à motifs. Artisane non identifié·e. Brodé sur lin avec des soies polychromes, point de croix, point de croix à bras long, point arrière, point de chaînette, point d'œillet, point rococo et point fagoté, avec des ajourages. Des fils d'argent et d'argent doré sont travaillés en points de tresse, et il y a un ouvrage en fils couchés. Longueur 42,25 cm, largeur 27 cm, vers 1640. Angleterre, Devonshire.

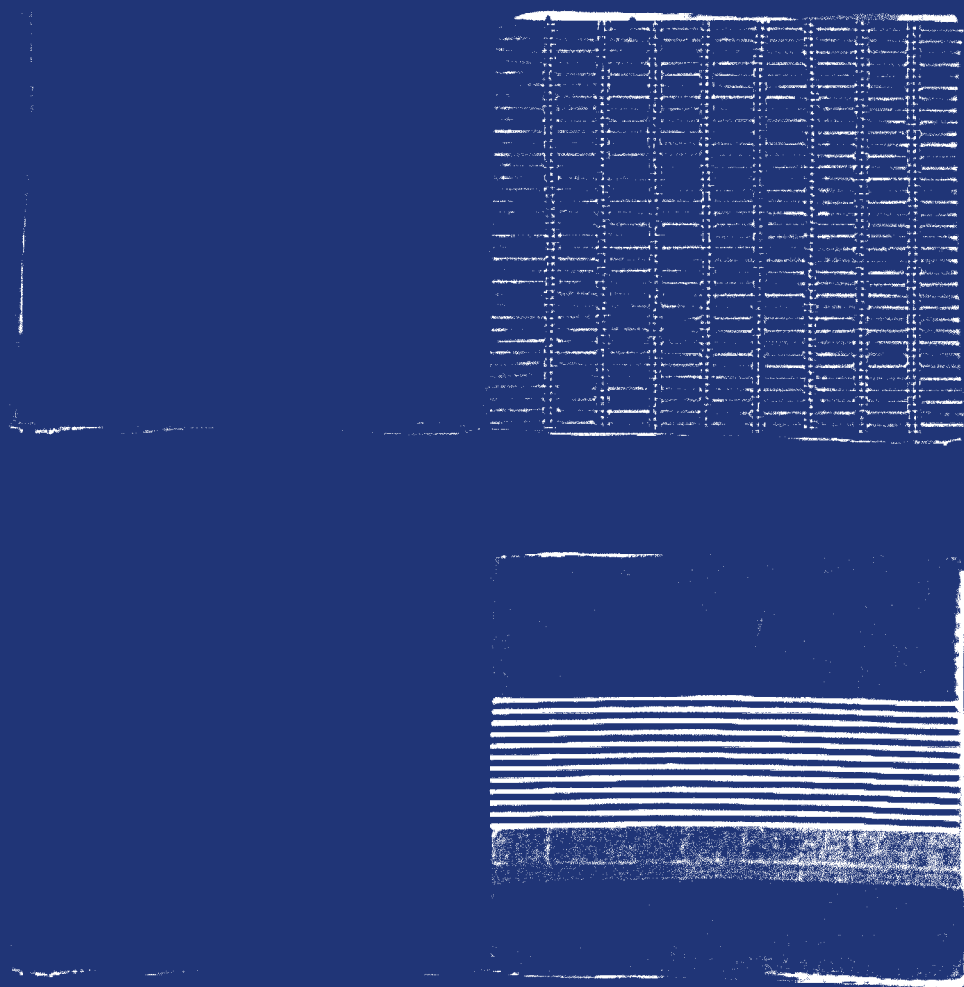


{fig.35}: Louise Bourgeois, *Ode à l'Oubli*, 2004. Livre en tissu fait main, 36 pages. Tissu, encre lithographique et teintures archivistiques, 10 x 13 pouces (27 x 34 cm). Imprimé sur tissu. Édition de 25 exemplaires, plus 7 épreuves d'artiste.

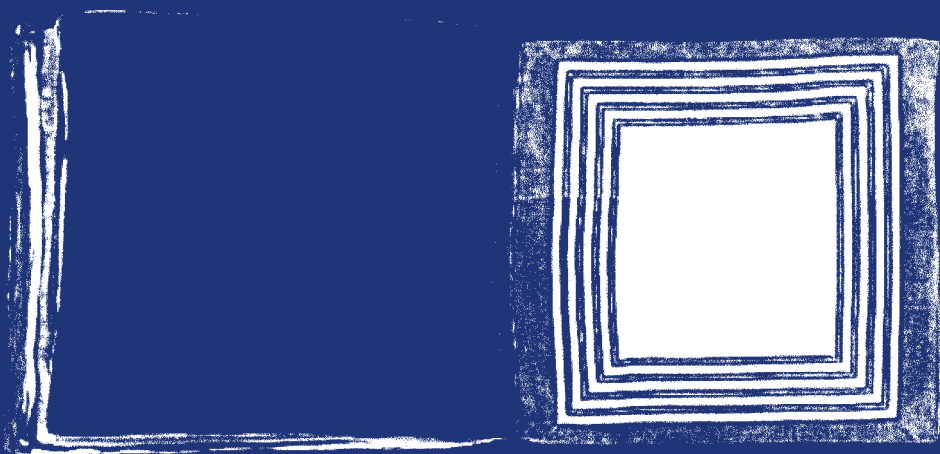
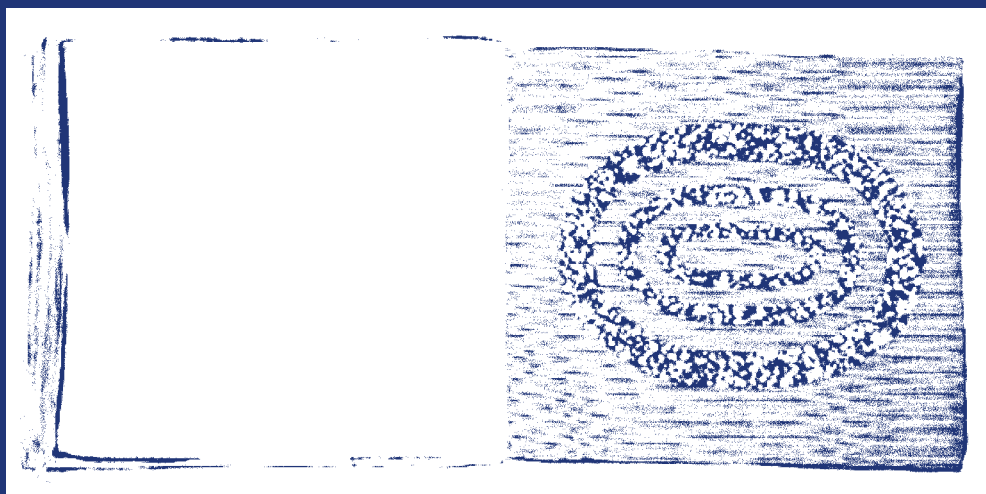


I had a flashback  
of something  
that never existed

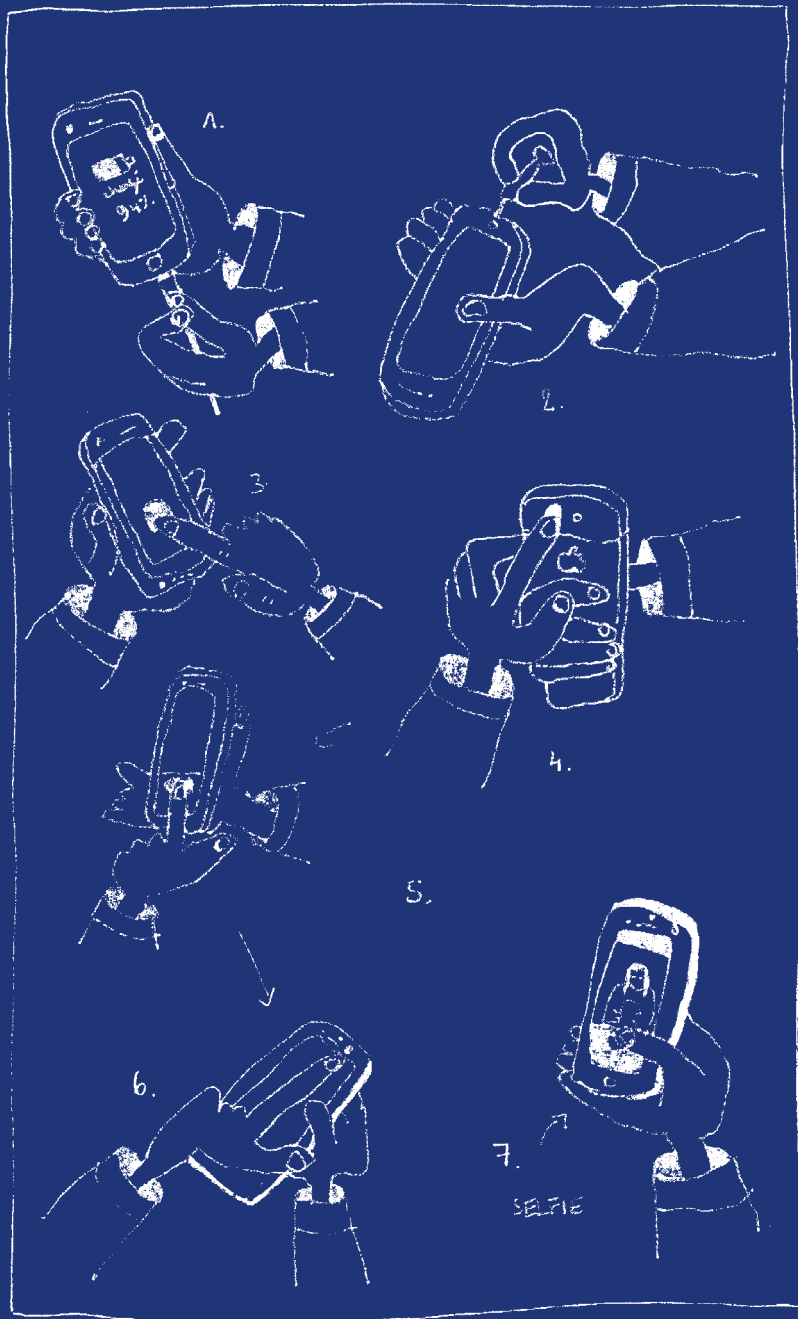












{fig.36} : Croquis d'observation des gestes de réparation d'un smartphone lors d'un projet d'enquête sur la durabilité des objets numériques (Anaïs Bloch, 2020)



Lou Lamenoise, étudiante en troisième année de licence d'arts plastiques à l'université d'Amiens, développe une pratique textile nourrie par son intérêt pour la mode et les matières. Autodidacte, elle détourne notamment la broderie, le tricot et enfin la peinture textile pour transformer des vêtements de seconde main en pièces uniques. Elle choisit ses pièces avant tout pour pouvoir créer librement et donner naissance à des nouveaux vêtements. Entre détournement de codes populaires et réappropriation critique de la fast fashion, Lou inscrit son travail dans le champ de l'art textile où l'expérimentation et la liberté créative tiennent une place centrale. Cet entretien constitue ainsi un apport pour la conclusion de ce mémoire, puisqu'il ouvre sur une dimension créative du vêtement. Il offre une parenthèse légère et amusante au sein du travail de recherche.

Moi : Bonjour Lou Lamenoise, peux tu te présenter ?

Lou : Bonjour, je m'appelle Lou Lamenoise, j'ai 24 ans et je suis en licence 3 à la faculté d'arts plastiques à Amiens. Je fais de l'art depuis que je suis petite : je dessinais tout le temps, je bricolais des trucs avec mes mains, et mes parents m'ont toujours encouragée à expérimenter. C'était pour moi une façon de raconter des histoires et d'exprimer des idées. Très jeune, j'ai développé une vraie passion pour la mode : j'adorais observer les vêtements, les matières, les motifs tout ça...

Moi : Au niveau de ton parcours et de ta démarche artistique, peux-tu me raconter comment tu es venue à travailler avec des textiles chinés plutôt que des matériaux neufs ?

Lou Lamenoise : Alors en fait, j'ai voulu aller en manifestation et je voulais absolument un t-shirt avec un slogan particulier. Le slogan c'était « *Macron démission* » et je ne pouvais pas du tout me trouver ça dans les magasins avec un t-shirt neuf. Donc j'ai décidé de créer ce t-shirt moi-même et de peindre sur le textile.

Moi : Et pourquoi choisis-tu d'acheter des vêtements en seconde main plutôt que de partir sur un vêtement blanc neuf, déjà utilisé ou non ?

Lou : Pour des raisons économiques, déjà : c'est beaucoup moins cher et la qualité est souvent très bonne. Mais il y a aussi un côté engagé. Chaque vêtement que je récupère a déjà vécu, et je peux lui donner une nouvelle identité, une nouvelle histoire, ce qui me permet de créer quelque chose.



inventer quelque chose dessus.

Moi : Pour toi, où se situe la frontière entre la réparation et la création ?

Lou : Pour moi, la réparation c'est remettre le vêtement en état. Par exemple, s'il y a un trou, je vais venir réparer le vêtement. Mais pour moi, créer c'est changer complètement la pièce. C'est-à-dire que la pièce ne ressemblera plus à ce qu'elle était avant. Donc si tu ré pares et que tu ré pares juste le trou, la pièce sera toujours comme avant alors que là, si tu cré es, elle sera comme si elle était neuve. Un nouveau vêtement.

Moi : Très bien. Est-ce que tu considères que tes gestes, comme la broderie, le fait de repriser, ajouter une matière, etc., relèvent de la réparation au sens classique ou d'une réinvention totale ?

Lou : D'une réinvention totale du coup, parce que comme j'ai expliqué je ne fais pas du tout de réparation classique. Quand je brode ou que j'ajoute une matière, c'est pour créer un motif, apporter quelque chose à la pièce. C'est jamais juste remettre le vêtement en état, c'est toujours pour transformer, pour réinventer, pour lui donner une nouvelle identité.

Moi : Tu rends visibles les traces de reprise, de broderies ou d'ajout. Est-ce que tes broderies sont toujours c'est visible ?

Lou : Oui, c'est complètement visible. Je veux que ça se voie, que le motif s'ajoute au vêtement et raconte quelque chose. J'assume totalement le fait que ce soit apparent.

Moi : Et comment définis-tu l'identité visuelle de tes pièces ? Est-ce que la réparation devient un langage plastique en soi ?

Lou : Oui, ça peut devenir un langage, mais ça dépend. Chaque geste apporte quelque chose : la broderie, le point dupliqué ou l'ajout de perles, ça devient une manière de parler sans mots, de transformer le vêtement en quelque chose de poétique ou de graphique.

Moi : Tu penses que la réparation peut être une nouvelle forme d'ornement textile ?

Lou : Oui, totalement. Par exemple, la broderie, le point dupliqué ou même la peinture textile peuvent être des ornements à part entière. C'est comme si on prenait un geste utilitaire et qu'on le transformait en quelque chose d'artistique. Ça donne de la valeur à la pièce et ça permet de raconter quelque chose à travers le textile.

Moi : Et toi, tu utilises quoi comme technique ?

Lou : Moi, je fais de la broderie de perles pour ajouter un motif sur un vêtement qui va être uni. Ou alors, je fais du point dupliqué sur des pulls qui sont déjà tricotés pour encore ajouter un motif. Ou alors, je vais utiliser de la peinture textile pour encore une fois ajouter des motifs et rendre quelque chose d'uni avec un motif et une identité.

Moi : Très bien. Le fait de travailler avec des textiles de seconde main et de leur donner une nouvelle vie, est-ce un geste que tu estimes écologique, économique ou avant toute chose, artistique ?

Lou : Ça sera plutôt économique d'abord,

ensuite écologique et après artistique, ça peut l'être, mais ce n'est pas le sujet principal pour moi. Le sujet principal, ce serait vraiment le point économique pour moi de travailler avec la seconde main. Mon but, c'est surtout de pouvoir créer librement sans exploser mon budget quoi.

Moi : D'accord, parce que du coup, toi, tu les portes plutôt que tu les vends.

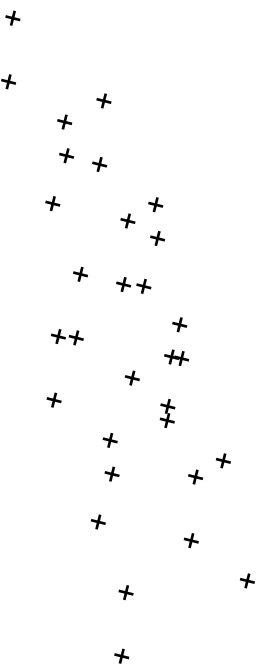
Lou : C'est ça. Oui, exactement. Je crée surtout pour moi, pour avoir des pièces qui me ressemblent. Après, ça peut arriver que j'en fasse pour d'autres, mais ce n'est pas ma démarche principale. C'est avant tout une pratique personnelle.

Moi : Est-ce que tu perçois ta pratique comme une critique de la fast fashion et de la surconsommation textile ?

Lou : Oui, forcément un peu. Parce que ce que je fais va complètement à l'encontre. Quand tu achètes une pièce, des fois, pas forcément de fast fashion. Par exemple, je fais des logotypes qui reproduisent des marques, du coup, ça sera du faux, mais pour moi, c'est le motif que je crée. Par exemple, si tu fais le monogramme d'une marque, ça va être le visuel du monogramme qui t'intéresse avant la marque. Oui, c'est ça.

Moi : J'ai vu que tu avais repris des éléments issues de la fast fashion, mais que tu les avais détournée.

Lou : Oui, par exemple avec des motifs de la culture pop, comme pour le *Kiki*. Je trouve ça marrant de reprendre ces codes populaires



qu'on voit partout et de les détourner. C'est ma manière de me réapproprier quelque chose de très mainstream pour en faire un truc personnel.

Moi : Ok, intéressant. Est-ce que tu perçois ta pratique comme une critique ?

Lou : Oui, carrément, ça peut l'être. Je ne me dis pas tous les jours « je vais critiquer la fast fashion », mais au final, c'est ce que ça fait. Parce que je montre qu'il existe une autre manière de consommer et de s'habiller, une manière plus créative. Oui, ça peut l'être. +

Moi : Dirais-tu que tes créations portent aussi un message politique, comme tu disais auparavant, « *Macron démission* » ? +

Lou : Oui, ça peut l'être. En fait, je fais un peu de tout : parfois, c'est juste esthétique, parfois c'est plus personnel, et d'autres fois ça devient carrément un outil de revendication. Comme pour les t-shirts « *Macron démission* » que j'avais faits pour une manif : là, le vêtement devient expression politique quoi. C'est un moyen simple mais puissant on va dire. +

Moi : Mais toi, j'ai vu que tu utilisais plutôt le tricot, la reprise, avec notamment le point de croix.

Lou : Alors, je dirais que je m'inspire oui, mais à ma manière. C'est vrai que j'utilise des techniques comme le tricot, la reprise, ou même le point de croix. Mais je ne les applique pas dans leur sens traditionnel.

Moi : Est-ce que tu les détournes librement ou est-ce que

tu les utilises sans vouloir les détourner particulièrement ?

Lou : Je les utilise, mais pour faire des motifs, en fait. Je ne les utilise pas pour faire de la réparation. Je ne fais pas de la réparation classique, ça ne m'intéresse pas. Moi, je vais utiliser ces techniques pour ajouter quelque chose de graphique pour réinventer la pièce. Donc oui, j'emprunte à des savoir-faire anciens, mais je les adapte à mon univers et à ma pratique. Parfois je ne les maîtrise pas. L'erreur est parfois intéressante.

Moi : Comment vois-tu le rôle de la transmission dans ces gestes de réparation ? Penses-tu que ce sont des savoir-faire à préserver ou à réinventer ?

Lou : Les deux. C'est important de préserver ces savoir-faire, parce qu'ils font partie d'une culture, mais dans mon cas je les réinvente complètement. Je ne les utilise pas du tout dans leur fonction traditionnelle, qui serait de reprendre ou de réparer un vêtement. Moi je prends ces techniques comme des outils pour détourner. Donc oui, il y a une part de respect pour la tradition.

Moi : Tu disais que tu étais autodidacte. Tu as appris tout ça comment, ces techniques ?

Lou : Sur Internet j'ai appris en faisant, en me trompant, en défaisant, puis en réessayant. Ça fait partie du processus, accepter de ne pas réussir du premier coup et voir ce que l'erreur peut apporter.

Moi : Est-ce que parfois, il y a des motifs dans lesquels tu t'es trompée ?

Lou : Ah oui, clairement ! Avec le point de croix, ça m'est déjà arrivé de me tromper dans le comptage, du coup le motif n'était pas exactement comme prévu. Mais en vrai, je trouve que ça a son charme. Je ne cherche pas à reproduire à l'identique, je préfère que ça soit un peu réinventé.

Moi : Et tu trouves que ça a un charme et tu vas quand même le valoriser ou alors tu vas essayer de toujours reproduire à l'identique les techniques ?

Lou : Non, ça me va aussi que ce soit différent du motif original et que ce soit quelque chose de propre à moi. Un peu différent. J'aime bien que ce soit un peu réinventé, que ça s'éloigne du modèle classique pour devenir quelque chose qui me ressemble.

Moi : Au niveau de tes perspectives d'avenir, comment aimerais-tu que ton travail soit perçu ?

Lou : Plutôt comme de la réparation, plutôt comme de l'art textile, de design engagé, etc. Ou plutôt, tout à la foi.

Moi : Comment le définirais-tu ?

Lou : Du coup, un peu de la réparation, mais ce n'est pas exactement ce que je fais. Mais plutôt, oui, art textile ou design engagé, surtout quand je fais des motifs culture pop, etc. Oui, l'art textile, ça me correspond bien, surtout avec le point dupliqué que j'utilise souvent. Et j'ai beaucoup d'idées encore à explorer. Par exemple, je me verrais bien créer des grandes toiles avec des motifs en point dupliqué.

Moi : D'accord. Et comment imagines-tu l'évolution des pratiques de réparation textile dans le genre artistique et dans la société ? Est-ce que tu penses que ça devrait être plus valorisé ?

Lou : Oui. Oui, ça pourrait être plus valorisé. Après, moi, je sais que, par exemple, à la fac, on a des ateliers textiles, et ils apprennent à utiliser des machines ou à coudre ou à faire de la broderie, justement pour créer des œuvres d'art et pas pour faire des vêtements. Je trouve ça important, parce que ça montre que ces savoir-faire ne sont pas juste utilitaires, ils peuvent avoir une dimension artistique.

Moi : Et quand tu avais fait des études, tu avais suivi avant un cursus textile ?

Lou : Métier de la mode et du vêtement. Et là, c'était très... En fait, c'était pas du tout de l'art. Il fallait suivre des patrons, il fallait suivre des consignes. Et c'était vraiment créer du vêtement comme à l'usine. Donc, c'était plutôt l'usine. C'était beaucoup de technique, mais pas du tout de liberté, ouais.

Moi : Est-ce qu'il y avait, dans ta classe, plus de femmes ou d'hommes ?

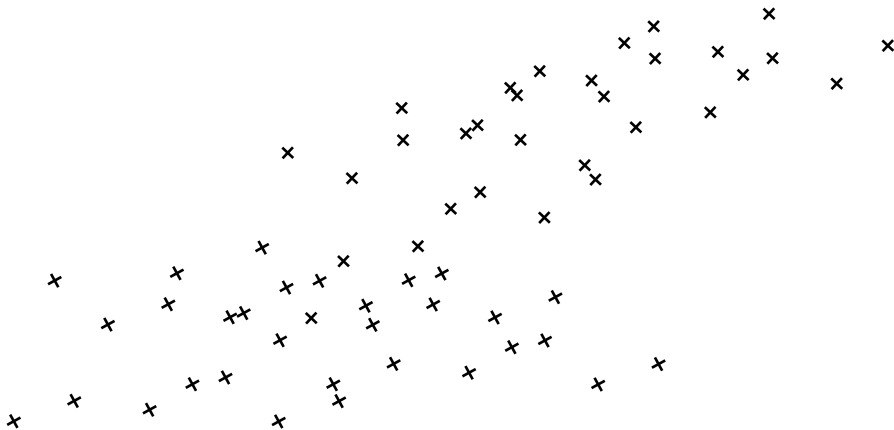
Lou : De femmes, il n'y avait qu'un homme. Il n'y avait qu'un seul homme.

Moi : D'accord. Et du coup, ça ne correspondait pas ?

Lou : Ça ne correspondait pas parce que c'était pas du tout assez... C'était pas ouvert artistiquement et c'était vraiment suivre des cahiers des charges et reproduire... Et appliquer.

Appliquer, oui. Il n'y avait pas vraiment de liberté artistique. Là-bas, il fallait juste reproduire ce qu'on nous demandait, sans réfléchir. Appliquer, appliquer... Et moi, ça m'a vite frustrée. Et puis, on n'utilisait pas du tout la seconde main. On achetait du tissu qui était très cher, d'ailleurs.

Moi : D'accord, très bien. Merci beaucoup, Lou.



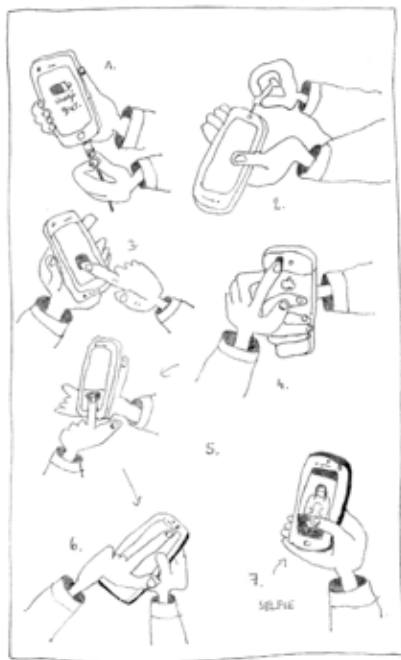


Ce mémoire s'inscrit dans une démarche récente ; il entre néanmoins en résonance avec l'observation des pratiques de réparation de ma grand-mère, qui a toujours pris soin de raccommoder nos vêtements. Chez elle, rien ne se perdait : un lit pour enfant devenait une bibliothèque, une chute de tissus usée servait de pièce pour réparer un jean. Ces pratiques de récupération ne relèvent pas seulement d'une autre manière de consommer : elles expriment une relation différente à la dimension matérielle des objets, à leur durée, à leur valeur même. Elles reposent sur la conviction que la matière porte une histoire et qu'elle mérite l'attention. Qu'il s'agisse de raccommodge, de reprise, de *Kantha*, de boro, de patchwork ou de visible mending, chaque savoir-faire porte en lui une histoire singulière.

Réparer suppose de lire la matière, de comprendre ses logiques d'usure, d'interpréter ses altérations. La réparation, longtemps reléguée à la marge, demeure aujourd'hui une pratique souvent oubliée dans un système où l'obsolescence programmée diminue les conditions matérielles de nos objets. Pourtant, comme l'a montré l'ensemble de ce mémoire, les enjeux environnementaux exigent que nous réinterroguions nos modes de consommation et que nous redonnions place aux gestes qui prolongent la vie des choses. Comme le souligne l'anthropologue et chercheur Nicolas Nova, « nous sommes en mesure, en tant que concepteur·rices,

d'outiller une réflexion nécessaire et nuancée sur les questions environnementales pour les rendre compréhensibles au moyen de formes singulières et pertinentes<sup>93</sup> ». Dans cette perspective, le rôle des concepteur·rices serait de rendre à nouveau visibles les logiques et les techniques (fig. 37). Nicolas Nova rappelle que le design (y compris graphique) a la capacité de produire des formes qui rendent perceptible ce que le capitalisme tend à invisibiliser. Remettre la réparation au goût du jour consiste ainsi à fabriquer des outils de compréhension et des dispositifs visuels qui permettent au public d'appréhender autrement les objets et les systèmes qui les produisent. Cette dynamique se manifeste déjà dans

93→ Nicolas Nova, *Enquête/ Création. Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Genève, Éditions MétisPresses, 2021.



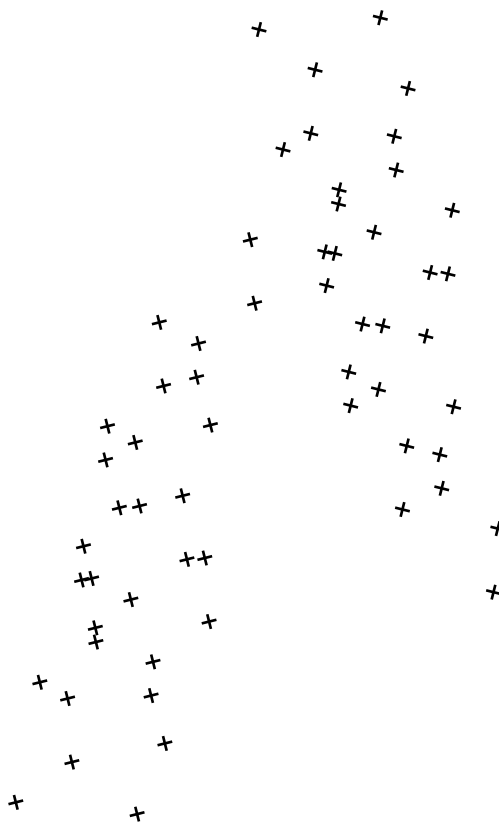
{fig. 37}

les initiatives contemporaines de réemploi,

dans les ateliers associatifs, les *repair café*, mais aussi dans le mouvement du *Do-it-yourself* (*DIY*), où l'apprentissage par soi-même redevient un vecteur d'autonomie. Le "faire", la manipulation directe de la matière, redonne une valeur d'usage à des textiles que l'industrie déclarait presque obsolètes. Ces espaces de pratique redessinent des communautés et des savoirs partagés. Des structures comme *Les Raccommodeurs*, ou encore *l'École de la réparation* de Roubaix, montrent que ces savoir-faire quittent progressivement la sphère domestique pour devenir des compétences enseignées et intégrées à de nouveaux modèles économiques. La réparation y apparaît non seulement comme une solution environnementale, mais comme un moyen d'ouvrir des possibilités de transmission que le design graphique peut accompagner. Cette mise en lumière interroge également notre rapport au design : que choisissons-nous de préserver, de réparer, de transmettre ? Dans un environnement saturé d'images et marqué par la surproduction, ces gestes discrets peinent souvent à trouver leur place. Les considérer, les documenter et leur redonner une visibilité revient à questionner nos systèmes de valeurs. Dans cette perspective, le rôle du designer ne consiste à révéler des continuités matérielles, à rendre visibles des gestes longtemps disqualifiés, et à créer des conditions favorables à leur transmission.

À travers ce mémoire, il s'agit de rendre visibles des pratiques trop souvent perçues comme mineures, d'en révéler la portée culturelle et esthétique, puis la dimension parfois politique. La réparation mérite de retrouver une place centrale dans nos pratiques quotidiennes. Dans

un contexte d'urgence climatique, ce geste simple devient un moyen concret de ralentir le rythme imposé par la fast fashion. Réintroduire la réparation dans nos usages, ce n'est pas seulement prolonger la durée de vie des objets : c'est participer à une transformation plus large de nos manières de vivre, et reconnaître que les gestes modestes ont un pouvoir réel dans la transition écologique. La réparation ne se limite pas à une réponse environnementale : elle constitue aussi un espace où se rejouent des rapports sociaux. Historiquement liées aux femmes, ces pratiques permettent aujourd'hui de remettre en lumière des voix longtemps ignorées et de redonner de la valeur à des savoir-faire qui avaient été dépréciés. +



## Bibliographie

A

ADEME. *Le revers de mon look. Comprendre l'impact de l'industrie textile*. Paris : ADEME, 2023. Consulté le 13 novembre 2025.

ADEME. « *Repair Friday 2022 : atelier de réparation et sensibilisation à la réduction des déchets*. » Consulté le 12 novembre 2025.

ANRT – Association Nationale de la Recherche et de la Technologie. « *Banane Bleue : Histoires post-industrielles et culture (typo)graphique de l'axe rhénan*. »

Archives nationales du monde du travail. *Femmes et univers textiles : entre rêves d'indépendance et réalités industrielles*. Consulté le 12 novembre 2025.

Archives nationales. « *Seconde Guerre mondiale. Rationnement : instructions (1941-1946), registre des bons d'achat de vêtements et d'articles textiles*. » Consulté le 12 novembre 2025.

Astrid Castres. *Les pratiques de récupération vestimentaire : fripe, remploi et ravaudage à l'époque moderne*. Paris : Éditions de la

Sorbonne, 2019.

Astrid Castres. « *Fripe, remploi et ravaudage à l'époque moderne : Recycling practices : Reuse, Mending and the Second-Hand Market in the Early-Modern Period*. » *Les pratiques de récupération vestimentaire*, p. 115-140. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2024.

Aurélie Dublé. « Le retour à la couture : de la contrainte à un outil d'émancipation féminin. » *Sloweare*, 2023. Consulté le 9 novembre 2025.

B

Bass-Krueger, Maude, et Sophie Kurkdjian. « La mode en temps de pénurie (1944-1951). Les journaux intimes d'une adolescente, Jane Aubaile. » *Modes pratiques*, no 2, 2017. Version électronique : <https://devisu.inha.fr/modespratiques/332>

Booth, Amy Z., Laura E, Thomas, David Uzzell et Birgitta Gatersleben. « Extending the Lifetime of Clothing through Repair and Repurpose : An Investigation of Barriers and Enablers in UK Citizens. » *Sustainability* 14, numéro 17 (2022).

Bourdieu, Pierre. « Habitus, code et codification. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 64, numéro 1 (1986) : 40–44.

Bourdieu, Pierre. « Les trois états du capital culturel. » *Actes de la recherche en sciences sociales* (1979).

Boukris, Dominique. « Entretien sur la pratique du Kantha et l'autonomisation des femmes brodeuses. » *Projet Femmes et textile*, 2024.



Chassagnette, Elsa. Entretien cité dans *Refashion*, novembre 2023.

Circulaire. *Instruction spéciale sur l'application de programmes d'enseignement dans les écoles normales primaires*. Journal général de l'instruction publique, 19 novembre 1881.



Cocheris, Mme. *Pédagogie des travaux à l'aiguille à l'usage des écoles de filles*. Paris : Eugène Belin, 1877.

Darielle Mason (dir.) *Kantha : The Embroidered Quilts of Bengal*. *New Haven : Yale University Press*, 2010.

Direction interministérielle de la transformation publique (DITP). *Encourager la réparation des vêtements et l'achat de vêtements de seconde main : l'éclairage des sciences comportementales*. Paris, 2024.

Direction interministérielle de la transformation publique (DITP). *Faciliter la réparation des vêtements : enseignements des sciences comportementales*. Note d'analyse, Paris, octobre 2024.

Deklic. « *La proposition de loi anti "fast fashion" est adoptée à l'unanimité*. » 14 mars 2024.



El Amrani, Frédérique. « Femmes entre elles. Un atelier de couture à Doué-la-Fontaine durant la première moitié du XXe siècle. » *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 111, no 2 (2004) : 177.

Ermer, M. « Craftivism : An Investigation of Female Critical Crafting Circles. » *Crafting Communities* 1, no 1 (2025) : 7–25.

F

Fadingpaper. « Le souvenir de quelque chose qui n'a jamais existé – Louise Bourgeois. » 26 juin 2015. Consulté le 13 novembre 2025.

France Info. « Le vrai du faux. La consommation de vêtements a-t-elle augmenté de 60 % dans le monde en 15 ans ? » 28 novembre 2022. Consulté le 10 novembre 2025.

FRAC Pays de la Loire. *Tisser, broder, coudre : le textile comme langage*. Dossier pédagogique, mars 2021.

G

Garland, Ken. *First Things First* 2000. Londres : Phaidon Press, 2000.

Gendreau, Philippe. *Mode jetable*. Montréal : Écosociété, 2025.

Good Goods. *Visible mending : la réparation, acte de résistance contre l'obsolescence programmée*. 2022.

Gozard, Marie. « *Le Kantha, qué-saco ?* » Storiatic, 17 janvier 2024. langage. Dossier pédagogique

H

HOP – Halte à l'Obsolescence Programmée, et Make.org Foundation. *Journées Nationales de la Réparation*. 2022.

I

Indexpresse. *La réparation des articles textiles*. Étude T3-2404.123. Grenoble : Indexpresse Business Étude, 2024.

IRHiS – Université de Lille. *Rapport scientifique*, tome 1. Juillet 2017.

J

Journal du Japon. « L'esprit recyclage, tellement japonais ! » 10 octobre 2019.

Johnson, K. « Recycling and Up-cycling Waste in the Late Medieval Urban Economy. » *History of the University of Cambridge Blog*, 3 février 2021.

K

Kate Irvin. « The Creative Destruction of Brokenness :

Japanese boro, Repair, and Fashion Futures. » RISD Museum. 



Le Monde. « L'art retrouvé du raccommodge. » 9 mars 2023.

Leren Li. *Reviving Boro : The Transcultural Reconstruction of Japanese Patchwork*. Doctoral thesis, Royal College of Art / V&A Museum, 2020.

Lou Marula. *Comment l'art textile et l'art graphique interagissent-ils ?* Mémoire de DNA Design, 2024.



Marabout, The Good Goods. *La Bible du raccommodge*. Paris : Marabout, 2023..

Ministère de l'Économie. « *Bonus réparation : comment ça marche ?* » 26 mai 2025.

Musée de la Résistance et de la Déportation de Lyon. « Cartes de vêtements et coupons d'achat. » Consulté le 10 septembre 2025.

Nicolas Nova. *Enquête / Création Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Genève : MétisPresses, 2021.



Oxfam France. « Impact de la mode : conséquences sociales et environnementales. » Consulté 2025.

ORÉE. *Économie circulaire, mode et textile : l'Île-de-France sous toutes ses coutures*. DRIEAT, 2023.



Papanek, Victor. *Design pour un monde réel : écologie humaine et changement social*. Dijon : Les Presses du réel, 2021 [1971].

Perrin, Michel. *Le chaman et son chant*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres : I.B. Tauris, 2010.

Parker, Rozsika. *The Subversive*

*Stitch*. Londres : The Women's Press, 1984.

Q

Quilting Learning Combo. « *Sashiko Stitching and Visible Mending*. » 23 décembre 2020.

R

Rebecca Stone. *The Art of the Andes : From Chavín to Inca*. Londres : Thames & Hudson, 2012.

Refashion. Entretien avec Elsa Chassagnette, novembre 2023.

S

Sennett, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Albin Michel, 2010.

SHE France. *Kantha : la broderie vecteur d'émancipation des femmes*. Paris : SHE France, 2019.

Skwarna, Naomi. « *On the Mend : A Visible Mending Renaissance*. » SSENSE, 18 août 2021. Consulté le 20 octobre 2025.

SSENSE. Naomi Skwarna. « Les moyens du bord : une renaissance du raccommodage visible. » 2021.

Storieshop. « Craft Storie #1 : Kantha. », consulté le 10 octobre

T

The Natty Art, « Art textile et identité culturelle », consulté le 10 juillet 2025, <https://www.thenattyart.com/art-textile-identite-culture/>

U

UNESCO. Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. 2003.

W

WeDressFair. « *C'est quoi la fast-fashion ?* » 16 août 2023. Consulté le 20 décembre.

Weidmann, Daniel. *Technologies des textiles : De la fibre à l'article*. Paris : Dunod, 2009.



## Remerciements

Merci à Mamie Claudine, qui m'a donné envie de reprendre mes vêtements et qui a fait naître mes questionnements.

Merci à ma tutrice Sara Martinetti, pour ses indications précieuses.

Merci à mon tuteur Juanma, pour ses relectures et ses conseils.

Merci à Alisa Nowak pour son soutien et sa bienveillance vis-à-vis de tous mes projets lors de ma scolarité.

Merci à l'ensemble de l'équipe de l'ÉSAD d'Amiens, qui m'a permise d'expérimenter et d'apprendre tant de choses au cours de ma scolarité.

Merci à Dominique Boukris, Valentine Favre et Lou Lamenoise pour avoir répondu à mes questions et fait grandir ma réflexion.

Merci à Fanny Huart pour ses précieuses précisions typologiques.

Merci à Jean-Baptiste Timmerman pour ses relectures et son soutien sans faille.

Merci à mes proches pour leurs corrections, leur patience et le soutien moral.

Merci à mon frère et ma sœur qui s'intéressent toujours à ce que je peux faire.

Merci à mes parents de me soutenir dans ces études dont je suis si fière.

Texte, conception graphique et éditoriale,

Félicie Marchal

Tuteurs,

Sarah Martinetti puis Juan Ma Gomez

Familles de caractères typographiques,

Fimezone, conçu par la fonderie Hal  
Fonderie

Ready active, Plain form (2022)

Papiers,

Offset bouffant vélin Olin Design Bulk  
digital crème 80g/m<sup>2</sup> distribué par Antalis

achevé d'imprimer sur les presses de  
l'ESAD d'Amiens en décembre 2025.  
Exemplaire n° /5.