



HAL
open science

Papier paradoxe ? entre brouillon et archive, le papier dans la création du textile

Florence Charpigny

► **To cite this version:**

Florence Charpigny. Papier paradoxe ? entre brouillon et archive, le papier dans la création du textile. Textes et textiles du Moyen Age à nos jours : échanges d'impressions, Institut d'histoire du livre ensib et Bibliothèque municipale de Lyon, Jun 2005, Lyon, France. pp.121-132. hal-01511126

HAL Id: hal-01511126

<https://hal.science/hal-01511126>

Submitted on 20 Apr 2017

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

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

Papier paradoxe ? entre brouillon et archive, le papier dans la création du textile

Florence Charpigny

Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes, Lyon

Il y a bien des façons d'envisager les liens entre tissu et papier, comme entend le montrer ce colloque. Dans ce cadre, mon propos portera plus précisément sur leurs relations saisies dans le contexte de la fabrication des étoffes, à Lyon, de la seconde moitié du XIX^e siècle aux années 1920, période de relative stabilité à la fois de l'organisation des maisons de soieries et de l'organisation de la production, pour lesquelles l'historien dispose de sources cohérentes. Cette période correspond aussi, ce n'est pas un hasard, à la deuxième vague d'industrialisation de la production de pâte à papier caractérisée par le remplacement du chiffon par le bois traité à échelle industrielle, grâce à des procédés mécaniques ou chimiques. Concurrément le développement de l'usage des machines à papier décuple sa consommation, aussi bien dans le domaine des arts graphiques que dans les bureaux, et donne naissance à de nouvelles pratiques d'écritures : courriers, registres, répertoires, annuaires, catalogues, documents d'archives prolifèrent de manière exponentielle¹. C'est le temps des employés aux écritures et des « teneurs de livres » pourvus de manchettes de lustrine, popularisés par le folklore lyonnais de la Fabrique de soieries² qui y voit dorénavant, plus que la pratique même du tissage, un tremplin vers l'état de fabricant.

Papier message

Si la tradition orale attire l'attention sur l'importance du papier dans la fabrication et la commercialisation des tissus, l'examen des archives des maisons de soieries la fait jaillir dans son foisonnement³ : actes de société, inventaires, correspondances,

¹ P.-M. de Biasi, K. Douplitzky, *La saga du papier*, Paris, Adam Biro / Arte éditions, coll. Textures, 1999, p. 146-156.

² Voir entre autres : Nizier Du Puitspelu (Clair Tisseur, dit), *Dictionnaire étymologique du patois lyonnais*, Lyon, Librairie H. Georg, 1887-1890 ; J. Dufourt, *Calixte, ou L'introduction à la vie lyonnaise*, Paris, Plon, 1926.

³ À partir de 1978, dans le cadre de l'action thématique programmée "Sauvegarde du patrimoine", une opération d'inventaire écrit et photographique des archives textiles et papier menacées de la soierie lyonnaise a été menée sous la direction d'Henriette Pommier (CNRS-Musée des Tissus). Cette opération a amené à une prise de conscience, au sein même des maisons de soieries, de l'intérêt et de la valeur de leur fonds d'archives et a permis le rachat, par des institutions muséales, de collections convoitées par des pays étrangers. Cf. H. Pommier, *Inventaires des archives textiles des maisons de soieries*, [Villeurbanne], [C.N.R.S.], [1980 ?] (Programme pluri-annuel de recherche en sciences humaines dans la région Rhône-Alpes) et *Soierie lyonnaise : 1850-1940*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1980.

factures, « grand livre » de comptabilité, livres de patrons, livres de commissions, registres des pièces, albums d'échantillons, livres de mouchets, livres des métiers, livres des maîtres, registres du personnel, esquisses, mises au net, empreintes, mises en carte, cartons perforés, robracks, dispositions des métiers à tisser, notes de mises en fabrication, notes de mise en teinture, notes d'ourdissage, de tordage, etc.⁴ L'énumération reste à compléter, essentiellement pour deux raisons : d'une part ne nous est parvenue, et encore de manière fragmentaire, qu'une partie de ces documents, ceux précisément que, dans les maisons de soieries, on a à un moment décidé de conserver : la période envisagée marque effectivement « la reconnaissance du patrimoine archivistique et son organisation méthodique⁵ » au sein des entreprises. Elle témoigne aussi d'une construction singulière de la notion d'archive - les enjeux qui ont présidé aux choix opérés seront considérés ici : par exemple, quelle maison a conservé systématiquement les notes de mises en teinture ou les notes d'ourdissage ? On les trouve parfois épinglées dans l'un ou l'autre des documents de fabrication ; si elles sont parvenues jusqu'à nous, c'est généralement parce qu'il a été nécessaire de les corriger : elles figurent en ce cas un rapport d'erreur, la trace d'un tâtonnement, d'une expérimentation, autrement dit des brouillons, au sens d' « ébauche plus ou moins griffonnée et corrigée destinée à être mise au propre⁶ ». La seconde raison, c'est que les archives ne transmettent qu'une partie du papier utilisé, à un moment donné, dans une maison de soieries : tout ce qui a trait au conditionnement et à la protection des matières premières, des tissus et des accessoires de fabrication : tubes sur lesquels on enroule la matière, boîtes, cartons, papiers divers utilisés au cours de la fabrication (cartons protégeant le rouleau des métiers à tisser ou papier isolant certaines parties de l'étoffe lors du moirage, pour ne citer que ces exemples), ou encore toute la variété de papiers d'emballage n'a pas pris valeur d'archive, n'est pas conservé systématiquement et se repère incidemment mais est cependant information, disant que l'objet qu'il supporte ou renferme n'a pas été regardé, utilisé depuis son conditionnement ; autrement dit, il procède d'un rapport à l'usage et au temps.

De là, il apparaît que le papier, dans le contexte lyonnais et dans les logiques de constitution des archives, comme l'a noté Pierre-Marc de Biasi de manière générale, n'est pas considéré en lui-même, sa « réalité [...] disparaît derrière le symbole, le

⁴ « Au cours des années 40, pour la seule construction d'un bateau de guerre, on consommait en moyenne 80 tonnes de papier, dont 16 pour les plans de construction et 64 pour les mémoires, contrats, autorisations, feuilles de paye, inventaires, descriptifs, bordereaux, documents techniques, juridiques et commerciaux, correspondance, rapports, enveloppes et pièces administratives. » (P.-M. de Biasi, K. Douplitzky, *op. cit.*, p. 156).

⁵ M.-F. du Bellay, « La mémoire de la fabrique : diversité et usage », *L'art de la soie. Preme, 1752-2002, des ateliers lyonnais aux palais parisiens*, exposition Paris, Musée Carnavalet, 20 novembre 2002-23 février 2003, Paris, Paris Musées / ACR, 2002, p.70-78 (citation p. 70).

⁶ Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Nancy-2, Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, *Trésor de la langue française informatisé = TLFi*, Paris, 2004.

texte, la représentation ou le signe dont il est le support⁷ », qui lui donne sa valeur et contribue à établir son statut. Effectivement, en tant que support de message, le papier accompagne l'ensemble des opérations de fabrication et de commercialisation des tissus : il assure la communication entre les différents métiers qui y contribuent, la continuité entre les différentes opérations. Mieux, il les détermine, organisant, dans la dynamique spécifique de la fabrication, les éléments qui composent le tissu : des fibres, de la couleur, du décor. Mais les choses ne sont pas si simples et la matérialité même du papier intervient parfois. Pour fonder mon propos, je me limiterai à un exemple qui montre la complexité de cette notion même de support, en choisissant deux documents figurant dans les archives des maisons de soieries : l'esquisse et la mise en carte, qui participent à la création du tissu.

Papier matériau

Dans ce contexte, j'envisagerai particulièrement une partie de la production – prestigieuse et médiatisée inversement aux quantités fabriquées, de plus en plus faibles pendant la période prise en compte –, la production des étoffes façonnées, c'est-à-dire dont le décor est produit au cours du tissage et non pas ajouté ensuite (comme c'est le cas pour les étoffes imprimées). Fabriquer un tissu, c'est alors en premier lieu s'occuper de son décor. À Lyon, c'est le travail du dessinateur, formé dans l'une des nombreuses institutions vouées à l'apprentissage des professions de la Fabrique, parmi lesquelles l'École des Beaux-Arts qui dispense l'enseignement du dessin textile dans la Classe de la fleur⁸ : dessiner des tissus constitue un métier à part entière, qui nécessite savoir et savoir-faire. Selon que le dessinateur travaille dans une maison de soieries ou dans un cabinet de dessin indépendant, il dessine selon les indications du fabricant ou propose des croquis aux maisons de soieries. Mais toujours, il dessine sur du papier.

Que dessine-t-il ? Que produit-il ? La différence est de taille : ce qu'il dessine, c'est ce qui est descriptible en regardant le document : par exemple des fleurs, des marguerites et des tulipes ; leur ordonnancement peut également être détaillé : des fleurs en bouquets, des tulipes en semis, et encore leurs couleurs précisées : les feuilles sont vertes, les marguerites sont blanches et jaunes ; ici, caractériser ce qui est dessiné est de l'ordre de la description iconographique. Aborder ce qui est produit implique de se placer dans le contexte de la fabrication. Ainsi, créer un décor pour un tissu, c'est mettre en œuvre un certain nombre de principes : par convention, pour des raisons aussi bien esthétiques, techniques qu'économiques, ce décor est composé d'un motif répété sur la largeur et sur la hauteur du tissu ; la fonction de l'esquisse - le dessin produit par le dessinateur – est de définir ce motif de base : il travaille la

⁷ P.-M. de Biasi, K. Douplitzky, *op. cit.*, p. 13.

⁸ Fl. Charpigny, « Du textile à la mode. L'enseignement de Michel Dubost à l'École des beaux-arts de Lyon dans les années 1920 », *Le dessin sous toutes ses coutures. Croquis, illustrations, modèles, 1760-1994*, Paris, Paris-musées, 1995, p. 48-53.

forme des tulipes, stylisée ou naturaliste, l'équilibre du bouquet, par rapport à la prescription du marché ou du fabricant, soit que la mode préfère des motifs de petite taille ou géométriques, soit que le dessin soit d'ores et déjà destiné à être réalisé pour l'ameublement ou pour la mode (son usage), en coton et lin, en *douppion* ou en *organsin* (sa qualité), en *damas* ou en *lampas liseré* (sa facture et son aspect). Concurrément ou sur un second dessin, le dessinateur « mettra au net » ou « au rapport » s'intéressant alors moins au motif lui-même qu'au dispositif de sa répétition : il s'agit de définir la forme de cette répétition (en ligne, en quinconce, retourné, etc.) et de vérifier qu'il n'y aura pas de défauts visuels (le tissu « barre », comporte des lignes de trop plein ou de vide, ou des lignes d'une couleur « qui marque »). Pour ce faire, le dessinateur utilise du papier calque à l'aide duquel il distribue le motif aussi bien en largeur qu'en hauteur. Pour juger de l'effet produit, il est nécessaire de le multiplier suffisamment et de « chercher la faute » en mettant le dessin dans les conditions d'utilisation du tissu : le plaquer au mur et s'éloigner pour un tissu d'ameublement, le poser sur soi, dans tous les sens, et le regarder devant une glace pour un tissu de robe. Ces pratiques bien connues des professionnels attirent évidemment l'attention sur le statut qui est conféré au dessin, y compris à la feuille de papier qui le porte.

Autrement dit : le dessin - au sens générique de représentation d'objets, d'idées, de sensations par des moyens graphiques – agit-il ici comme représentation du décor du tissu et le papier opère-t-il comme support ? ou bien est-ce le dessin considéré comme objet, c'est-à-dire incluant la matérialité du papier-support, qui constitue la représentation de ce tissu ? La fonction du dessin est à ce moment précis de définir, de décider de ce que sera le décor. Or celui-ci, seul, ne fait pas le tissu : un tissu vaut par son apparence, son aspect sensible, essentiellement lié à deux qualités fondamentales. Tout d'abord la souplesse : c'est elle qui permet, à l'usage, de le disposer à plat ou en plis, le rend apte à draper un corps, à être découpé et assemblé dans ses différents sens, droit-fil ou en biais - produisant alors un nouveau décor. D'autre part, le tissu peut être plus ou moins opaque ou transparent, ou son armure procurer des jeux de lumière, des brillances et des matités que les procédés de peinture et de dessin ne sauraient reproduire : si un décor aquarellé signifie la transparence, l'opacité du support-papier n'en donnera jamais l'effet⁹. C'est bien ici le lien entre sa matérialité et sa fonction de support de communication qui est en jeu et le fait apparaître dans la complexité d'un double statut : d'une part son aptitude, dans sa matérialité même, à figurer le tissu dans son usage ; d'autre part, relativement aux informations qui y sont inscrites et qui, ensemble, constituent un code à interpréter, sa fonction d'intermédiaire, de médium : le dessin est le tissu tout en ne l'étant pas

⁹ Cette question n'a pas échappé aux dessinateurs : on repère, à une période plus récente que celle qui est envisagée ici, des dessins présentés sur tissu (archives de l'entreprise C.-J. Bonnet, Soieries C.-J. Bonnet, musée en préfiguration, Conservation Départementale des Musées des Pays de l'Ain ; je remercie Nathalie Foron-Dauphin d'avoir attiré mon attention sur cette pratique).

réellement. Autrement dit, dans le contexte de la création textile, l'esquisse figure un tissu qui n'est qu'en puissance, qui est un objet virtuel.

Tissu virtuel

Les définitions génériques des termes « reproduction » et « représentation », quel que soit le niveau auquel elles opèrent, attirent cependant l'attention sur le fait qu'elles œuvrent nécessairement par rapport à quelque chose de réel. Pour représenter le tissu, le dessin a besoin de l'objet-tissu, tout au moins de son idée : pour le re-produire, il faut qu'il existe préalablement. Ce qui, dans ce que je viens de décrire, n'est pas le cas. Pour résoudre cette apparente inappropriation, il faut aller au-delà de la résistance des matérialités respectives du papier et du tissu. S'interrogeant sur le sens du mot *design*, François Dagonnet remarque que celui-ci est au moins double : *design* se rapporte au dessin puisque, écrit-il, tout part du papier et que c'est sur le papier que l'artiste plasticien se soucie de la configuration d'un objet avant que ne soit fabriqué le moule qui permettra la répétition à vaste échelle. Ainsi l'exécution est-elle reléguée au profit d'une opération plus importante, « le jeu des possibles », le projet ou le graphisme conceptuel¹⁰. J'en retiendrais pour ce qui nous occupe que *design* implique la notion de « projet ». C'est précisément elle qui me permet de situer exactement mon propos : considérer comme je le fais les relations entre papier et tissu dans le cas du dessin textile implique de réfléchir à la création textile, autrement dit à un processus d'ordre créatif nécessairement abstrait, et non pas de décrire un processus technique, en l'occurrence la succession d'opérations, la chaîne opératoire qui conduit du dessin au tissu, du projet à l'objet. Le dessin apparaît alors non pas comme une reproduction ou une représentation du tissu, mais bien plutôt, au sein de la dynamique du projet d'étoffe qui organise sa fabrication, moins matérielle que propre à rendre compte de son aboutissement - autrement dit de l'effectuation du processus - , comme l'un des instruments à la fois abstrait et concret apte à le faire exister. De là, que le motif soit défini en une ou plusieurs séquences, en croquis et/ou mise au net n'a qu'une importance relative, si ce n'est que la fabrication d'un document permettant de réaliser les opérations techniques est indispensable. Ainsi le dessin porte-t-il un statut tout à fait singulier, participant à la fois au processus créatif et au processus technique¹¹, qui contribue à comprendre pourquoi, dans les maisons de soieries qui effectuent des tris parmi ce qu'elles conservent, il sera le premier détruit. En effet, il ne constitue pas un outil technique, un répertoire de connaissances dépositaire d'opérations de référence adaptables à des fabrications nouvelles, mais un préalable considéré comme créatif qui renvoie à « l'inspiration » *hic et nunc*, datable et démodable, de celui qui en

¹⁰ Fr. Dagonnet, *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet de l'art à l'art de l'objet*, Paris, Dis Voir, 1992, p. 108.

¹¹ Fl. Charpigny, « Créer des étoffes à Lyon, 1900-2004. Processus explicites et implicites », communication aux Journées d'étude de l'Association française pour l'étude des textiles, Paris, 19 et 20 novembre 2004 (non publié).

détermine la dynamique, sinon l'aspect¹². Car autant il faudra toujours croiser fils de chaîne et fils de trame pour fabriquer un tissu, autant son décor, lié aux normes esthétiques de son temps, sera constamment réinventé, et appellera les combinaisons techniques propres à lui donner sa valeur.

C'est dans un autre type de document que le papier est support de reproduction : la mise en carte. Celle-ci, établie à partir de la mise au net par calquage du rapport de dessin, unité de décor multipliée en largeur et en hauteur, constitue une étape du processus de fabrication destinée à rendre opératoire l'ensemble des éléments utiles à l'existence du tissu, et une phase fondamentale de la réalisation matérielle du projet. La mise en carte se présente comme une feuille de papier « réglé », c'est-à-dire quadrillé, définissant le mode de croisement de la chaîne et de la trame : pour dire vite, chaque ligne verticale représente un fil de chaîne, chaque ligne horizontale représente un fil de trame, chaque carreau règle les modalités de leur croisement. Elle constitue un document éminemment codifié : couleurs et surfaces pleines ont, contrairement au dessin, une signification détachée de leur apparence : telle surface où tous les carreaux sont peints en bleu ne signifie pas que le tissu sera bleu à cet endroit, puisqu'il faut bien que les fils s'entrecroisent pour rendre la chaîne et la trame solidaires. Cette surface bleue correspond, par convention, à une armure spécifique : satin de 8, taffetas ou sergé, et le rendu sur le tissu peut tout aussi bien être rouge, jaune ou d'un orange produit par l'entrecroisement d'une chaîne rouge et d'une trame jaune. On peut dire que la mise en carte déconstruit le dessin pour construire le tissu. D'autre part, son système de signe n'est pas seulement graphique, il est également textuel : sur l'endroit (du côté réglé) ou sur l'envers, le metteur en carte ajoute des éléments de compréhension ; les armures peuvent être précisées, etc. cependant ce caractère n'est pas exclusif à la mise en carte : la mise au net peut également être commentée.

Archiver tissu et papier

Dans ces deux documents, le dessin et la mise en carte, le tissu et le papier font sens ensemble, de manière moins matérielle que virtuelle, on l'a vu. Avant d'exister matériellement, le tissu, dans sa singularité, existe par la combinaison de toutes les décisions qui ont été prises relativement à son décor, à la couleur et à la qualité des fibres, à la manière de les croiser, au métier à tisser utilisé et à la manière de le mettre en œuvre (montage). Toutes ces décisions sont établies sur des documents papier, et c'est bien le papier, comme dans toute fabrication technique, qui est support de communication. Son originalité est en l'occurrence de jouer de sa matérialité, à un moment du dispositif. Mais c'est moins ce caractère qui m'intéresse à présent que la maîtrise de la masse d'informations qu'il transporte, et ce qu'il dit du tissu. Or chaque

¹² Fl. Charpigny, M. de La Pradelle, « La fabrication du luxe : l'exemple de Bucol, maison de soieries lyonnaise », in D. Allèrès, *Marques de luxe. Significations et Contenu*, Paris, Economica, 2005, p. [69]-76.

document papier ne transporte que des informations fragmentaires, parce qu'opératoires dans le contexte industriel de spécialisation des tâches, et qui plus est codées. La maîtrise de leur ensemble est le fait de peu de personnes : peut-être celui du technicien qui met au net, plus sûrement le fait du chef de fabrication, souvent le fabricant à l'époque qui nous intéresse, qui est capable d'anticiper ce que sera le tissu¹³. Dès l'examen des dessins, il s'agit pour lui de « voir » l'étoffe, de visualiser le motif sur son support lainé ou vaporeux, avec ses effets ; c'est cette image qui, se précisant peu à peu, détermine le choix des techniques qui devront être mises en œuvre. Lorsqu'il choisit un dessin, celui-ci est coloré, et la valeur des teintes accentue ou efface les détails du motif ; il sait en faire abstraction lors de son choix, lorsqu'il décide des coloris définitifs, qui peuvent être tout autres, en couleur ou en valeur, que ceux du dessin ; autrement dit, il possède la capacité d'analyser les formes, de déstructurer les éléments du décor pour les restructurer selon son goût ou ceux de sa clientèle. Il doit enfin être capable de « voir » le tissu, surface en deux dimensions, sous forme de rideau ou de robe, c'est-à-dire en trois dimensions, avec sa structure, ses plis, habillant une fenêtre ou un corps tout aussi virtuels. Ici, ce n'est pas le papier, en ce qu'il ne communique que des éléments fragmentaires, qui donne le pouvoir, mais la capacité de mise en œuvre du projet et sa maîtrise, capacité et maîtrise que ne possèdent pas les dessinateurs. En effet, à Lyon, au tournant du XX^e siècle, pendant quelques décennies, le dessin textile n'était plus une affaire de tissu mais strictement de papier : les dessinateurs, à ce moment, ont pris l'habitude de calquer des motifs directement sur des planches de botanique ou des recueils de modèles et de les combiner entre eux, de papier à papier, sans prendre en compte la matérialité de l'objet à décorer, le tissu, et sans considérer la source du motif, par exemple la fleur. Même lorsqu'ils calquaient un motif sur un tissu, ils ne le considéraient que comme un décor et ne produisaient que du décor, plaqué sur un support qui était du tissu comme la toile du peintre en est un.

On l'a remarqué, les maisons de soieries n'ont pas toutes conservé les dessins, croquis et mises au net, mais archivent généralement les mises en carte. Les dessins qui sont conservés émanent le plus souvent de dessinateurs renommés qui ne travaillent pas que pour la soierie, l'exemple le plus connu étant celui des dessins de Dufy pour Bianchini-Férier. Parfois encadrés, ils sont décontextualisés et prennent un statut d'œuvre. Au-delà des documents juridiques et comptables, comme toutes les entreprises, et ceux qui ont trait au personnel, les maisons de soieries gardent peu d'éléments de fabrication : les brouillons sont supprimés. Ce qui reste, ce sont les cartons « Jacquard », qui commandent la marche de la mécanique du métier et sont indispensables pour retisser le tissu, et les éléments descriptifs de la production, souvent élaborés *a posteriori*, lorsque le tissu est fabriqué. Destinés à être conservés,

¹³ Sur ce processus, particulièrement dans le contexte de la haute couture, voir Fl. Charpigny, « L'étoffe de la mode. Soierie lyonnaise et haute couture, l'exemple de la maison Ducharme », in D. Allèrès, *Mode, des parures aux marques de luxe*, Paris, Economica, 2005, p. [27]-38.

comme en attestent leurs solides reliures, ils sont considérés comme des références. C'est le cas des livres de patrons, répertoires des tissus produits, généralement tenus sur une double page : à gauche un échantillon du tissu, à droite les informations essentiellement techniques mais aussi commerciales (nom du client), plus les qualités, les prix codés : chaque commande du patron y est inscrite, parfois pendant plusieurs décennies. Les livres de commission, complément commercial des livres de patrons, sont également tenus sur une double page : un petit échantillon à gauche, à droite tout ce qui concerne le client, et donc la fabrication spécifique du patron : métrage et coloris de la chaîne et de la trame (qui ne sont généralement pas pris en compte sur les livres de patrons), nature et titre des fils utilisés, prix de vente du tissu. Ici, chacun est à sa place : le tissu est collé sur le papier, les informations y sont inscrites, le papier les transmet.

Ces archives constituent une inépuisable source pour les maisons de soieries qui les associent quotidiennement à leur travail : vaste répertoire aussi bien des textures, des couleurs, des motifs, des effets ; déhiérarchisées, décontextualisées, déréalisées, elles ne témoignent plus d'une époque mais de processus, en cela, on peut considérer qu'elles appartiennent au processus créatif. Mais elles ne seraient que de peu de valeur sans les échantillons de plus grande dimension (au moins un rapport de dessin, alors que les livres comportent un échantillon qui ne permet pas toujours d'avoir une vision du motif complet), productions de la maison mais aussi collection acquise pièce à pièce, qui constituent le fonds le plus important. De là, le sens spécifique du terme *archives* dans ce contexte, jusqu'à aujourd'hui, se dégage : il s'agit moins du générique « ensemble de documents hors d'usage courant, rassemblés, répertoriés et conservés pour servir à l'histoire d'une collectivité ou d'un individu¹⁴ » que de l'acception par extension « toute réunion importante de documents produits et/ou classés », qui considère indifféremment tissu et papier. Elles constituent la base de l'activité productrice et même, si l'on considère leur valeur économique et symbolique, elles s'apparentent au « trésor des reliques d'une église ». Ce n'est certes pas la définition que l'historien, amené lui aussi à les utiliser, leur confère. Pour lui, elles ne se résolvent pas à témoigner de cette succession théorique d'opérations que l'on nomme chaîne opératoire : par l'économie de leur constitution, par le tri dont elles ont été l'objet, elles montrent que chaque document n'a de sens qu'associé à de nombreux autres. Cette association n'est pas seulement linéaire, soit tous les éléments se rattachant à une fabrication spécifique, mais aussi transversale, par type de document : les livres de patrons retracent l'évolution stylistique, technique de la production textile, les mises en carte renseignent sur le « parc » de métiers à tisser... son premier travail consiste ainsi à en produire la définition.

¹⁴ *TLFI, op. cit.*

Florence CHARPIGNY, « Papier paradoxe : entre brouillon et archives, le papier dans la création textile », *Textes et textiles du Moyen Age à nos jours* (textes réunis par Odile Blanc), Lyon, ENS Editions – Institut histoire du livre, 2008 (collection Métamorphoses du livre), p. 121-132.