UNIVERSITÉ PARIS 1

PANTHÉON SORBONNE

THESE DE DOCTORAT

Pour l'obtention du titre de Docteur en Histoire de l'Art

Présentée et soutenue publiquement
le 23 mai 2025 par

Khémaïs Ben Lakhdar

La mode orientale dans la couture parisienne au passage du XXe siècle (1860-1931)

Volume 1 - Texte

Thèse dirigée par Pascal Rousseau

Membres du jury

Mme Maude BASS-KRUEGER, Professeure, Université de Gand
Mme Ariane FENNETAUX, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
M. Pascal ROUSSEAU, Professeur, Université Paris 1Panthéon-Sorbonne
Mme Valerie STEELE, Directrice, Musée du Fashion Institute of Technology, New York

Histoire de l'art 441 ED
École doctorale
Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

HiCSA
HISTOIRE CULTURELLE
ET SOCIALE DE L'ART

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

THESE DE DOCTORAT
Pour l'obtention du titre de Docteur en Histoire de l'Art

Présentée et soutenue publiquement
le 6 décembre 2024 par

Khémaïs Ben Lakhdar

La mode orientale dans la couture parisienne au passage du XXe siècle (1860 – 1931)

Volume 1 – Texte

Thèse dirigée par Pascal Rousseau

Membres du jury

Mme Maude BASS-KRUEGER, Professeure, Université de Gand
Mme Ariane FENNETAUX, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
M. Pascal ROUSSEAU, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Mme Valerie STEELE, Directrice, Musée du Fashion Institute of Technology, New York

Histoire de l'art 441 ED École doctorale Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

HiCSA HISTOIRE CULTURELLE ET SOCIALE DE L'ART

Sommaire

REMERCIEMENTS 7

INTRODUCTION 9

PARTIE 1 : LES TRADITIONS ORIENTALES (1900-1912) 41

CHAPITRE I : D'ABORD L'EXTRÊME ORIENT : LA KIMONOMANIE (1900-1908) 51

I. LE KIMONO JAPONAIS. DU COSTUME TRADITIONNEL À L'OBJET OCCIDENTAL DE MODE 55

1. La kimonomanie avant la Haute Couture 55

2. Vitali Babani, un marchand parisien entre Orient et Occident 63

II. PAUL POIRET L'ORIENTALISTE : « C'ÉTAIT LE COMMENCEMENT DANS LA MODE DE L'INFLUENCE ORIENTALE DONT JE M'ÉTAIS FAIT L'APÔTRE » 72

1. Le manteau *Confucius* de Paul Poiret : une œuvre manifeste ? 75

2. Le manteau *Révérend* : une matrice orientale pour aplanir la silhouette occidentale 81

3. Une première synthèse entre la Chine et le Japon 85

III. COUTURE PARISIENNE ET COSTUMES EXTRÊME-ORIENTAUX AUTHENTIQUES 89

1. Tailler une veste dans une jupe : le vêtement traditionnel oriental comme matériau 92

2. Le cas d'un gilet chinois de Paul Poiret 102

3. Couture Parisienne et Appropriation Culturelle 109

IV. CONCLUSION GÉNÉRALE DU CHAPITRE : « LA MODE EN CE MOMENT SUBIT DE FAÇON INDÉNIABLE UNE INFLUENCE JAPONAISE » 115

CHAPITRE II : ENSUITE LE MOYEN-ORIENT : L'ALLURE INDO-PERSANE (1905-1912) 123

I. LA « RENAISSANCE ORIENTALE » AVANT LA COUTURE PARISIENNE 130

1. S'inspirer des arts de l'orient : une salvation occidentale 130

2. Les articles indo-persans aux grands magasins de nouveautés 138

II. Les premières références moyen-orientales de Paul Poiret : le cas du manteau *Ispahan* et de ses vêtements persans. 147

1. *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe* : Tension entre historicisme et orientalisme persan 150

2. Le manteau *Ispahan* : du choga au manteau d'opéra 156

3. Les vêtements indo-persans de Paul Poiret : couture orientaliste et cultures orientales 165

III. ACCUMULER POUR S'INSPIRER : LES LIENS ENTRE COUTURE ET LES COLLECTIONS MUSÉALES 173

1. Le musée oriental comme réservoir de formes : le cas des turbans du Victoria & Albert Museum 177

2. De la collection muséale à la collection de mode : entre turban indo-persan et néo-classicisme. 183

IV. CONCLUSION GÉNÉRALE DU CHAPITRE : L'ORIENTALISME INDO-PERSAN : UN MIMÉTISME COLONIAL INVERSÉ ? 186

CHAPITRE III : ENFIN, LE PROCHE ORIENT : LA JUPE-CULOTTE (1911) 193

I. LANCEMENT DE LA MODE NOUVELLE : ANATOMIE D'UN SCANDALE 196

II. ENTRE LE SAROUEL ET LA CULOTTE DE ZOUAVE 203
1. L'histoire des régiments de zouaves 204
2. Un uniforme militaire orientaliste 207
3. De la dame-cycliste et sa "culotte de zouave"… 211
4. … À la jupe-culotte de la couture 216
III. PANTALON DE HAREM ET CULTURES VISUELLES : CRÉATION DE LA PROCHE-ORIENTALE SEXUALISÉE 224
1. Le harem, lieu entre réalité et fantasme 226
2. L'almée gérômienne : confusion et fixation d'un type de costume 231
3. Danses du ventre et fausses almées 238
4. La Belle Fatma à l'Expo : Harem parisien et femmes culottées 244
5. Réminiscence turcophile : le pantalon de harem de la couture parisienne 254
IV. CONCLUSION GÉNÉRALE DE PARTIE : DE L'EXTRÊME AU PROCHE, L'ORIENT TRADITIONNEL RÉCEPTIONNÉ À PARIS 262

PARTIE 2 : LE GRAND BAZAR DE L'ORIENT OU LE SYNCRÉTISME ORIENTAL (1911-1931) 265

CHAPITRE IV : LES PRÉMICES DE LA *MILLE ET DEUXIÈME NUIT* OU UN CONTEXTE ARTISTIQUE PLURIEL : VERS UNE PREMIÈRE SYNTHÈSE ORIENTALISTE 279
I. PAUL POIRET ET LE BAL DES QUAT'Z'ARTS 283
1. L'inspiration de la soirée : « La Chaldée et l'Aschirie » du bal des Quat'z'arts 283
2. Rapide présentation du Bal des Quat'Z'arts. 285
3. Le Bal des Quat'Z'arts de 1911 288
4. Costumes du bal et de Paul Poiret pour *Nabuchodonosor* 294
II. LE DOCTEUR JOSEPH-CHARLES MARDRUS : LES *MILLE ET UNE NUITS* COMME TEXTE SOURCE D'UN ORIENTALISME MODERNISTE ET FIN-DE-SIÈCLE. 302
1. « Et ce sera la Mille et Deuxième Nuit » 302
2. Quelques éléments biographiques 307
3. La première version non-expurgée des *Mille et Une Nuits.* 312
4. Le docteur Mardrus, couturier orientaliste ? le vêtement oriental dans les *Nuits*. 317
III. MINIATURES INDO-PERSANES, SYNESTHÉSIE DES COULEURS ET SOCIABILITÉS D'AVANT-GARDE 322
1. Georges Lepape avant la *Mille et Deuxième Nui*t : *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* de février 1911 322
2. Paul Poiret représenté en prince impérial moghole par Georges Lepape 326
3. Raoul Dufy et Paul Poiret, une collaboration gravée dans le bois et l'étoffe 330
4. Paul Poiret, un fauve orientaliste ? 336
IV. CONCLUSION GÉNÉRALE DU CHAPITRE : LE CARTON D'INVITATION À LA *MILLE ET DEUXIÈME NUIT*, LE MANIFESTE D'UNE SYNCRÉTISATION DE L'ORIENTALISME VESTIMENTAIRE 342

CHAPITRE V : *LA MILLE ET DEUXIÈME NUIT* ET SON IMPACT (1911 – 1914) 345
I. LA PERSE RECRÉÉE À PARIS 351
1. Spectacle ethnographique, zoos humains coloniaux et mode haute couture 351
2. Entre authenticité et re-création d'une géographie fictive. 356
3. Figurer le harem de la couture : la cage aux oiseaux et la suite de concubines 362
II. LES COSTUMES SYNCRÉTIQUES : LA NAISSANCE D'UNE SILHOUETTE ORIENTALISTE NOUVELLE 369

1. Dépasser le discours racialisant pour se concentrer sur le vêtement orientaliste et ses sources orientales..... 369
2. Les costumes des invités : entre costumes de scène et inspirations traditionnelles orientales.373
3. Le costume de Denise Poiret : une copie servile des miniatures indo-persanes ? 378
III. L'ORIENTALISME SYNCRÉTIQUE GÉNÉRALISÉ : L'IMPACT DE LA *MILLE ET DEUXIÈME NUIT*..... 388
1. La *Mille et Deuxième Nuit*, aussi un succès populaire ? 388
2. Les nombreuses *Mille et Troisième Nuits* parisiennes : relecture de la soirée du couturier et syncrétisme orientaliste parisien. 394
3. Le Modèle *Sorbet* ou l'avènement du grand Orient synthétique : contexte de création et impact sur les modes parisiennes..... 403
IV. CONCLUSION GÉNÉRALE DU CHAPITRE : « LE SOLEIL SE LÈVE CHAQUE JOUR À L'EST ET C'EST À L'EST QUE SONT NÉES TOUTES LES RÉVOLUTIONS ARTISTIQUES » 410

CHAPITRE VI : LE GRAND BAZAR DES ANNEES FOLLES : ORIENTALISME ET COLONIALITE DURANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES..... 419
I. LA SYMPHONIE DU NOUVEL EXTREME-ORIENT : LE CADRE STRUCTURANT DE LA CREATION VESTIMENTAIRE ORIENTALISTE PENDANT LES ANNEES FOLLES..... 424
1. Le retour du vocabulaire sino-japonisant..... 424
2. L'ameublement et la décoration extrême-orientale des intérieurs haute couture..... 427
3. L'odeur des *Autres* : planisphère olfactif fantasmé de la haute couture 433
II. LA « GÉOGRAPHIE VESTIMENTAIRE » ORIENTALISTE DE LA CRÉATION HAUTE COUTURE : DES INSPIRATIONS DU JAPON CONTEMPORAIN AU PROCHE-ORIENT ANTIQUE 443
1. Les manteaux et les robes de grand soir de la couture parisienne : Paris, capitale du monde ? 447
2. Pers(e)istance du Moyen-Orient : Shéhérazade retrouvée 457
3. *Toutankhamode* : chronique archéologique, vestimentaire et renouveau de l'Égyptomanie ... 467
III. LA « MAGHRÉBOMANIE » DE LA CRÉATION VESTIMENTAIRE PARISIENNE, UNE PROPAGANDE COLONIALE ?..... 479
1. De l'intérêt du Maghreb chez les couturiers..... 479
2. Des artistes-ethnographes au service de l'histoire du costume arabo-oriental : le cas de Max Tilke et de Gaëtan Gatian de Clérambault..... 489
3. « Comment naissent les belles étoffes ou de l'utilité des colonies dans la mode » : la création haute couture et les Expositions coloniales de 1922 et 1931 498

CONCLUSION..... 513
BIBLIOGRAPHIE 523
INDEX..... 561

Remerciements

Je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude au professeur Pascal Rousseau, mon directeur de thèse, qui m'a suivi avec bienveillance en parvenant à faire de moi le chercheur que je suis en train de devenir. Merci pour son encadrement exigeant qui parfois m'a provoqué des nuits blanches… pour la bonne cause. Mes remerciements se portent à présent aux membres du jury de soutenance qui ont bien voulu consacrer du temps à l'évaluation de ce travail. Un immense merci à Valerie Steele, une brillante chercheuse que je respecte infiniment pour avoir ouvert grand les portes des *Fashion Studies* à un moment où la mode était jugée pas suffisamment intéressante pour être traitée dans la sacro-sainte université. Merci à Ariane Fennetaux, dont les recherches me passionnent et me convainc de poursuivre mon exploration analytique des inspirations, des coutures, des rapiècements, de ce qui fait que le vêtement est une mémoire vive et un témoignage humain inestimable. Enfin, mes remerciements se portent sur la professeure Maude Bass-Krueger, qui était là au début et qui est là à la fin. Je suis extrêmement honoré qu'elle examine cette thèse qu'elle a vu bourgeonner il y a plus de sept années maintenant.

Un grand merci également à Maryline Bellieud-Vigouroux, qui, dans sa voix, a les cigales de Marseille qui chantent. Merci d'avoir cru en cette recherche et de m'avoir accueilli avec chaleur sur les bords de la Méditerranée. D'autres ont été également d'une bienveillance et d'une grande aide, comme mon amie Sandrine Tinturier, qui maitrisait à la perfection les pas de danse de Diana Ross pour me remonter le moral lorsque je sentais le désespoir m'envahir. Merci également à mes acolytes de la recherche : à Manon Renault, pour son soutien indéfectible et ses drôles d'expression, à Saveria Mendella d'être une brillante amie que j'aime, à Pierre-Jean Desemerie dont la folie capillaire n'a d'égal que son talent et sa bienveillance, merci à Camille Hanen pour les bonnes ondes et les post-it griffonnés sur des coins de table. Merci à Émilie Hammen pour ses conseils avisés et son aide.

Merci à mes ami•e•s qui sont là, qui me soutiennent et qui ne rechignent pas à m'accompagner sur quelques notes de Dalida : Oriane évidemment, Marion Herbaut, Charlotte Rosati, Marie Poligone, Marine Lemoal, Anne Laroze, Maud Bachotet, Catherine Zeitoun, Pauline et Pierre, Salomé Dudemaine, Nicolas Lor, Gabrielle Sallé, Gautier Veret, Paloma Grossi, Salomé Dolinski, Dana Tarabey, Claudia Cauville, Bilel, ma belle Héloïse, Marine Fievet, Inès et Valériane (des mamans de cœur), Luciana, Elif, Anna, Victoire, Elisabeth et j'aimerais pouvoir citer tout le monde… Merci à Hugo et Théophile qui sont là depuis près de 25 ans et qui le resteront !

Merci à ma famille : à mes parents et mes sœurs ; à Claire et Yvon Castaings, mes relecteurs adorés sans qui je ne serais pas qui je suis. Merci à Lois, Manon, Hadrien et Louise pour leur amour. Merci à Jimi et Corto, les deux inspecteurs des travaux finis, dont le flegmatisme m'a

parfois fait songer à abandonner tout pour devenir un chat moi aussi. Merci à ma très chère Marie-Claire qui, en plus d'être une personne exceptionnelle, est sans doute un pilier pour moi. Et j'aimerais terminer par remercier Théo, une âme qui me comble de bonheur, que j'aime et sans qui je ne serais pas grand-chose. Merci pour son soutien, pour sa patience et pour son amore.

Introduction

> "Les broderies multicolores aux tons à la fois vifs et doux, harmonieux surtout, sont une des caractéristiques de l'année. Nous employons les réminiscences japonaises et hindoues, byzantines et égyptiennes, réunies sous le mot vague et séduisant « d'orientales », et un peu partout nous trouverons ces broderies mettant une note de raffinement sur la simplicité des costumes, le chaud enveloppant des manteaux, et l'élégante préciosité des robes d'après-midi. "[1]

Se pencher sur l'orientalisme dans la couture parisienne du passage du XXe siècle, c'est tenter de mettre au jour l'histoire d'un enthousiasme et d'une fascination proprement extraordinaire. Paris, en sa qualité de capitale artistique et de ville cosmopolite, foisonne de différents lieux où est donné à voir le grand Bazar de l'Orient, dans tous ses mystères et ses spectacles d'objets et d'hommes. L'ailleurs et l'exotisme sont à la mode et se consomment dans toutes les strates de la société parisienne ; tout cela étant impulsé, entre autres, par l'expansion coloniale sans précédent de la Troisième République et par une volonté inlassable d'explorations et de découvertes. Dans ce contexte particulier, la création vestimentaire se tourne, observe et se nourrit de cultures dites orientales de façon inédite. Plus que jamais, l'Orient, cette contrée aux frontières floues mais pourtant bien réelles dans l'esprit de l'époque, devient un enjeu, aussi bien esthétique, symbolique et formel, pour les couturiers et leurs clientes. Sous couvert de ce goût pour des inspirations venues d'ailleurs - devrions-nous dire même de très loin - la couture parisienne s'engage dans une refonte profonde de son système et elle investit d'une mission tout à fait singulière cet espace géographique lointain : faire rêver la clientèle tout en renouvelant les formes traditionnelles du vestiaire occidental. Ce travail de recherche se donne pour objectif d'analyser le système et les

[1] SYBIL DE LANCEY, « La mode et les modes », *Les Modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme*, n°199-numéro de Noël, décembre 1920, p.24.

évolutions de cette mode orientale dans la Haute Couture parisienne au passage du XXe siècle. En débutant notre étude à la décennie 1860, témoin des balbutiements et du développement du japonisme dans la couture, jusqu'à l'année 1931, marquée par l'Exposition coloniale internationale, il est d'abord et avant tout question de mettre en récit différents tournants, aussi bien esthétiques, artistiques que discursifs que les couturiers engagent dans la mode en regardant vers l'est. Au cœur de ce bornage chronologique, nous constatons une arrivée progressive de l'Orient, dans le processus créatif des couturiers français par l'intermédiaire de plusieurs vagues successives, qui se superposent les unes et les autres. Plus encore, nous pouvons tendre un fil rouge de l'Extrême au Proche Orient durant toute cette période et instaurer une dialectique entre temporalité et géographie d'inspiration. En effet, il semblerait que l'Orient qui intéresse la couture parisienne, dans un premier temps, soit le plus éloigné. À mesure que le XXe siècle s'installe, les inspirations qui président à ce goût pour l'exotisme semblent progressivement se rapprocher du monde occidental par un jeu de tuilage singulier. À l'orée des années 1920, nous assistons à une sorte de synthèse, parfaitement mise en lumière par les journalistes et chroniqueurs de l'époque, notamment ceux du périodique *Les Modes* dans un article sur les tendances de l'hiver 1920. L'Orient est présenté comme une géographie anachronique et incohérente au service de l'embellissement de la parure féminine occidentale.

C'est pourquoi, dans notre étude, nous tâcherons d'utiliser le terme « Orient » tel qu'il était en usage durant la période étudiée. Les couturiers et les chroniqueurs de mode ne font pas de différence et d'ailleurs il serait périlleux de définir ce terme, tant il change en fonction des pays et des époques. Comme nous le rappelle à très juste titre Henry Laurens, historien et professeur au Collège de France, ce terme a une histoire mouvante, complexe et surtout *orientée* en fonction des définitions données par des savants et scientifiques de différents pays. Si pour les britanniques, la Méditerranée orientale tout au long du XIXe siècle est nommée Proche et Moyen Orient (*Near* et *Middle East*), les français lui préfèrent le terme de Levant[2]; ces appellations recoupant des réalités géopolitiques, commerciales et administratives différentes. Comme indiqué par Vincent Capdepuy : « l'invention des notions

[2] Allan Kaval, « Entretien avec Henry Laurens - la notion de moyen-Orient », dans *Les clés du Moyen-Orient,* 2013, [en ligne], disponible sur : https://www.lesclesdumoyenorient.com/Entretien-avec-Henry-Laurens-La-notion-de-Moyen-Orient

de *Near* et de *Middle East*, ainsi que celle de *Far East*, à la fin du XIXe siècle, résulte de la mainmise de l'Europe sur l'ensemble de l'Asie »[3]. Cette tripartition d'un espace géographique extrêmement vaste et protéiforme (s'étirant du bassin méditerranéen au Japon, centré sur trois pôles importants que sont l'Empire ottoman, la Perse et la Chine) serait alors le moyen d'organiser cette grande catégorie générique d'Orient, de la définir spatialement, d'élaborer une poétique de l'altérité tout en le mettant en discours par rapport à son pendant, l'Occident. Cette idée est d'ailleurs la pierre angulaire de la thèse du très célèbre ouvrage d'Edward Said, *l'Orientalisme*[4], paru en 1978 et fondateur de l'école de pensée postcoloniale aux États-Unis. Pour Said, « l'Orient n'est pas un fait inerte de nature »[5] mais au contraire la construction géographique d'un Occident impérialiste et dominateur. C'est dans ce cadre discursif que notre étude s'insère directement. Si dans le champ de l'étude sur la peinture orientaliste, l'Orient se confine à une géographie englobant les territoires de la civilisation arabo-musulmane, il en est autrement dans le secteur de la création vestimentaire. Cette frontière entre l'Extrême-Orient et l'Orient arabo-musulman est beaucoup plus poreuse, pour ne pas dire assez floue. À certains égards, nous pourrions même considérer qu'elle est inexistante. C'est pourquoi, par l'utilisation délibérément vague de ce terme, il s'agit de mettre en lumière toute la complexité qu'entretient dans la couture parisienne l'Occident avec le « Reste du monde ».

Si la recherche scientifique s'est déjà emparée de cet objet d'étude, il a été surtout question de révéler les oppositions et contrastes entre l'Orient et l'Occident, de s'intéresser de façon théorique à l'orientalisme, ou encore de cibler l'étude sur des périodes historiques ou bien des peuples particuliers. De la même manière, ces travaux semblent négliger une approche beaucoup plus matérielle mais surtout globale de cette histoire, qui se concentrerait sur l'analyse des inspirations intrinsèques des vêtements et des modes produites, ainsi que leur insertion dans le contexte culturel et social du Paris du tournant du XXe siècle.

---

[3] Vincent CAPDEPUY, « Proche ou Moyen-Orient ? Géohistoire de la notion de Middle East », *L'Espace géographique*, 37-3, 2008, p. 225-238.

[4] Edward W. SAID *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

[5] *Ibid.,* p.34.

Dans un premier temps, en matière de publications et de travaux scientifiques, on constate un véritable tournant au cours des années 1990-2000, aussi bien au cœur des institutions muséales que dans le champ anglo-saxon des *Fashion Studies*. Ces travaux sur l'orientalisme dans la mode s'écrivent dans les musées de façon très active, adoptant une approche historique et culturaliste de ce mouvement vestimentaire en Europe. Ces expositions internationales entendent cartographier et organiser l'écriture de cette histoire, en se fondant sur les interactions, échanges et reformulations stylistiques entre l'Occident et l'Orient à l'heure du tournant épistémologique provoqué par l'ouvrage d'Edward Said, d'un processus de mondialisation sans précédent affectant le système de la mode, mais également de l'actualité géopolitique américaine au Moyen-Orient. Notons également la persistance, sans cesse renouvelée dans la création vestimentaire de cette époque, d'un goût pour l'*exotisme* qui semble vouloir être rationalisé, historicisé et mis en perspective par ces nouvelles recherches. La première pierre posée : *Orientalism : Visions of the East in Western Dress*[6] au Metropolitan Museum of Art de New York en 1994, est fondatrice du genre. Elle met en lumière la richesse des collections du musée tout en prenant en considération l'actualité scientifique des études postcoloniales et plus particulièrement l'apport théorique d'Edward Said[7] dans ce champ. A ce propos, l'introduction du catalogue ne fait aucun doute : « L'orientalisme est une fabrication de l'Occident [...] Les principaux aspects de l'orientalisme sont la mise à l'écart systématique de l'Orient par rapport au regard occidental et sa répudiation continuelle en faveur des valeurs morales et culturelles de l'Occident. »[8] Selon les deux commissaires, Richard Martin et Harold Koda, elle n'a ni pour vocation de critiquer le colonialisme ou encore d'approuver cette sorte d'enthousiasme occidental. Elle se donne plutôt pour but d'ouvrir une discussion autour de ce sujet, et d'explorer historiquement

[6] *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, Richard Harrison Martin et Harold Koda (dir.), (cat. exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.

[7] E. W. SAID, *L'orientalisme*, *op. cit*. ; Edward W. SAID, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000.

[8] R. H. MARTIN et H. KODA, *Orientalism*, *op. cit.,* p.9. Traduit par nos soins : « Orientalism is a fabrication of the west [...] Significant factors in Orientalism are the periodic exclusion of the East from Western gaze and the continual repudiation of the East in favor of the moral and cultural coordinates of the West ».

l'assimilation de l'Orient dans l'histoire de la mode occidentale[9]. Le récit linéaire de ce mouvement est également évacué au profit d'analyses historiques et thématiques ciblées, se fondant sur différentes aires géographiques et temporalités. La même année, *Japonism in Fashion*[10], organisée par le Kyoto Costume Institute et montrée au National Museum of Modern Art, est la première exposition consacrée à l'influence du Japon sur la création occidentale. Elle brosse une histoire visuelle et matérielle de la fascination européenne pour ce pays, depuis son ouverture au monde impulsée par l'ère Meiji, par l'assimilation/reformulation progressive du costume traditionnel japonais dans les cultures matérielles occidentales. A ce propos, elle a le mérite de confronter kimonos traditionnels et création de la couture parisienne, afin de mettre en lumière les allers et retours de ce goût pour l'ailleurs en prenant en considération tous les acteurs (les couturiers mais également les costumes originels) de ce phénomène sociétal majeur au passage du XXe siècle en France. Cette exposition bénéficie d'un rayonnement international car elle est également montrée au Musée Galliera à Paris en 1996 ; en 1998 au Brooklyn Museum et au LACMA de Los Angeles. En France, en 1998, deux importantes expositions concernant l'orientalisme et la mode sont dévoilées. *Cachemires parisiens*, *1810-1880. À l'école de l'Asie*[11] par Monique Lévi-Strauss[12] participe de la redécouverte de la mode oubliée des châles cachemire en Europe, de leur commerce, production, consommation, impact sur la parure occidentale, etc. *Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles*[13] au Musée de la mode et du textile (actuel Musée des arts décoratifs de Paris) fait encore aujourd'hui office d'ouvrages de références dans l'historiographie française sur ces questions. Le cheminement historique de l'exposition nous permet d'envisager quatre étapes de pénétration de l'exotisme en Europe entre les XIVe et

[9] *Ibid.*, p.10.

[10] *Japonisme et mode,* (cat.exp.), Paris, Paris-Musées, 1996.

[11] Monique LÉVI-STRAUSS, *Cachemires parisiens, 1810-1880 : à l'école de l'Asie*, Paris-musées, 1998.

[12] Monique LÉVI-STRAUSS est l'auteure de nombreux autres ouvrages sur la question, voir notamment : *Le Châle cachemire en France au XIXe siècle,* Monique LÉVI-STRAUSS (dir.), (cat. exp.), Musée historique des tissus, 1983 ; Monique LÉVI-STRAUSS et Massimo LISTRI, *Cachemires : l'art et l'histoire des châles en France au XIXe siècle*, Paris, A. Biro, 1987.

[13] *Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles*, (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998.

XXe siècles. Certains articles, à l'instar de celui de Béatrice Juillard[14], nous permet d'envisager cette mode, non plus uniquement du point de vue de la haute couture parisienne. En effet, elle propose une étude rigoureuse, basée sur un travail doctoral[15], consacrée au commerce exotique dans les magasins de nouveautés, éclairant par là même une histoire plus démocratique de la consommation de biens exotiques dans la capitale. D'autres articles[16] tentent de mettre en regard les créations issues de la couture parisienne avec leurs inspirations orientales premières. Cette tentative, qui a le mérite d'ouvrir une fenêtre d'analyse, ne semble toutefois pas assez satisfaisante[17]. De la même manière, pour le passage du XXe siècle, cette mise en récit centrée principalement sur quelques figures canoniques de la couture parisienne de l'époque (le grand couturier Paul Poiret se taille la part du lion) empêche une appréhension beaucoup plus globale de l'orientalisme, comme mouvement notoirement plus vaste. En 1999, aux États-Unis, précisément au Museum at FIT, *China Chic : East Meets West*[18] dirigée par Valerie Steele et John S. Major ajoute une autre pierre à l'édifice en explorant cette fois-ci de façon innovante les relations entre Chine et Occident dans la mode des XIXe et XXe siècles. Ce travail de recherche est exemplaire dans la mesure où il s'attaque frontalement au poncif qui considère le costume et l'habillement en Orient, en

[14] BÉATRICE JUILLARD, « Les nouveautés exotiques à travers les catalogues commerciaux », *in Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles*, (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 83 – 95.

[15] Béatrice JUILLARD, *Les magasins de nouveautés à Paris, de 1810 au debut du XXeme siecle* (dir. Alain Plessis), Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 1997.

[16] SYLVIE LEGRAND-ROSSI, « La révolution de la coupe droite », *in Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles*, (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 113 – 122 ; « Ispahan », *Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles*, (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 125 – 126 ; FLORENCE MULLER, « Poiret, rencontre Orient-Occident », *in Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles*, (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 133 – 143.

[17] Ces recherches brossent simplement un inventaire inspirationnel, parfois erroné, de cette création orientale. Il n'est pas vraiment question de rentrer dans le processus créatif des couturiers, ni même dans une étude matérielle rigoureuse de ces costumes orientaux. Il en ressort l'impression d'une encyclopédie superficielle des sources de l'époque.

[18] Valerie STEELE et John S. MAJOR, *China chic: East meets West*, New Haven, London, Yale University press, 1999.

l'occurrence en Chine, comme de l'ordre de la tradition immuable, exempt de toute idée de modernité et de mode.

Cette exposition s'inscrit directement et de façon simultanée dans le sillage de recherches majeures, menées notamment en 1993 par Jennifer Craik[19], en 1995 par Joanne B. Eicher[20] et en 1997 par Dorinne Kondo[21] qui entendent "désoccidentaliser" le concept de mode. Mettant en évidence le caractère idéologique et ethnocentré du système de la mode occidentale, ces recherches se proposent d'élargir le champ en opérant un premier décentrement du regard et des études sur la mode, ainsi qu'une mise en évidence du caractère stéréotypique de la vision européenne de l'Orient. A ces travaux s'ajoutent également le double numéro de *Fashion Theory*[22] portant sur la Mode et l'Orientalisme, paru en 2003 qui examine ce phénomène occidental à l'aune de la théorie postcoloniale, proposant des articles aussi bien centrés sur une analyse historique que sur l'actualité de l'époque et la notion de néo-orientalisme. Notons encore les nombreuses recherches de Reina Lewis[23] qui, dans une logique intersectionnelle et pluridisciplinaire, approche le sujet de l'orientalisme du point de vue des Cultural, Gender et Postcolonial Studies. Ces travaux sur l'analyse du harem, l'un des stéréotypes les plus tenaces de l'Orient, lui permettent également de mettre en lumière tout un corpus méconnu d'autrices ottomanes, qui dans le contexte de l'orientalisme font preuve d'une intéressante agentivité et capacité d'agir au-delà des clichés, remettant en question l'opposition binaire Est/Ouest postulée par Edward Said. Tous ces apports théoriques sont repris à nouveaux frais quelques années plus tard grâce à l'entrecroisement

[19] Jennifer CRAIK, *The face of fashion: cultural studies in fashion*, London, New York, Routledge, 1994.

[20] Joanne Bubolz EICHER (dir.), *Dress and ethnicity: change across space and time*, Oxford Washington (D.C.), Berg, 1995.

[21] Dorinne K. KONDO, *About face: performing race in fashion and theater*, New York, London, Routledge, 1997.

[22] Nirmal PUWAR et Nandi BHATIA, « Letter from the Editors », *Fashion Theory*, 7-3-4, 2003, p. 249-251.

[23] Reina LEWIS, *Gendering orientalism : race, feminity and representation*, London, New York, Routledge, 1996. ; Reina LEWIS, *Rethinking orientalism : women, travel and the Ottoman harem*, London, I. B. Tauris, 2004.

du champ des Fashion Studies et de la méthodologie de l'histoire globale et connectée[24]. A ce propos et comme nous l'indique Manuel Charpy « l'histoire globale et connectée, en mobilisant des archives disséminées, a invité à repenser ces exotismes dans le cadre d'une mondialisation amorcée dès l'âge moderne [...] Dans cette perspective, l'Occident n'est plus le seul centre de la mode rayonnant sur le monde »[25]. En réfléchissant à l'apport que les systèmes de mode en Chine, en Inde ou ailleurs sur la planète ont pu avoir sur l'Occident, sur son commerce, sa consommation, il s'agissait de minimiser l'approche postcoloniale, réduisant ces interactions à la binarité Est/Ouest. C'est notamment le projet de *Fusion Fashion : culture beyond orientalism and occidentalism*[26] paru en 2013 sous la direction de Gabriele Mentges et Gertrud Lehner. Il s'emploie non pas à esquisser une histoire de l'orientalisme dans la mode en Occident mais plutôt de mettre en perspective cette histoire globale et connectée avec des pratiques vestimentaires orientalisantes, en questionnant notamment la manière avec laquelle la mode occidentale s'est définie elle-même en intégrant motifs, vêtements, textiles orientaux dans son histoire. Ce cadre conceptuel est d'ailleurs d'une très grande utilité pour repenser les notions « d'autre », de « soi », « d'hybridité », concept phare de Homi Bhabha[27], de « corporalité » et de « représentation », emprunté à Gayatri Spivak dans le champ des études sur l'orientalisme. La même année, l'ouvrage d'Adam Geczy *Fashion and Orientalism : dress, textiles and culture from the 17th to the 21st*

[24] Voir notamment : Joanne Bubolz EICHER (dir.), *Encyclopedia of world dress and fashion*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2010. ; Giorgio RIELLO et Peter Kevin MCNEIL (dir.), *The fashion history reader : global perspectives*, London, New York, Routledge, 2010. ; M. Angela JANSEN, *Moroccan fashion : design, tradition and modernity*, London New York, Bloomsbury Academic, 2015 ; M. Angela JANSEN et Jennifer CRAIK, *Modern Fashion Traditions: Negotiating Tradition and Modernity through Fashion*, Bloomsbury Publishing, 2016.

[25] CHARPY MANUEL, « Orientalisme, Occidentalisme, Métissage », *in* Damien DELILLE et Philippe SÉNÉCHAL (dir.), *Modes et vêtements: retour aux textes*, Paris, Institut national d'histoire de l'art MAD-Musée des arts décoratifs, 2020, p. 385.

[26] Gertrud LEHNERT et Gabriele MENTGES (dir.), *Fusion fashion : culture beyond orientalism and occidentalism*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2013.

[27] Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

century[28], se donne pour but, d'un point de vue historique, d'élucider le mystère oriental dans les cultures matérielles vestimentaires européennes : de la pénétration des indiennes, à l'avènement du japonisme et le choc esthétique des Ballets russes jusqu'à la période très contemporaine. Chose également très intéressante : dans un souci de décentrement du regard, celui-ci confronte orientalisme et occidentalisme, en proposant des études synchroniques de l'évolution des modes en Europe et en Orient. En effet, alors que les occidentaux du XIXe siècle se passionnent pour le costume et le vêtement oriental, un mouvement inverse d'occidentalisation de la parure et du vestiaire voit le jour en Turquie ou au Japon notamment. Toutefois, aussi riche et intéressante soit-elle, cette étude présente des manques et des inexactitudes qu'il s'agira de discuter dans notre recherche. En effet, la partie qui nous intéresse (celle relative à la couture parisienne au passage du siècle, correspondant au chapitre IV) évacue l'étude de cette mode durant la décennie 1920 (« Pendant l'entre-deux-guerres, les thèmes orientalistes sont rares dans les vêtements de tous les jours et dans les bals privés, qui suivent plutôt des thèmes historiques »[29]). A contrario, nous soutenons que cette mode orientaliste culmine pendant les Années Folles et non pas uniquement durant la période qu'on pourrait résumer à l'interlude Poiret/Ballets russes, et il s'agira de le prouver en procédant à une analyse attentive de son expression et développement.

De la même manière et plus généralement, ces études historiques, théoriques portant sur la mode orientale dans la couture parisienne semblent surtout, se centrer sur quelques figures canoniques de cette Haute Couture, en mettant en sourdine d'autres. Il nous semble que cette méthodologie est inopérante dans la mise en lumière de la réalité et de la matérialité de cette mode à Paris. En effet, dans ces ouvrages, il est surtout question de comprendre conceptuellement ce courant vestimentaire, de n'avoir de cesse de le remettre en cause en proposant des alternatives (le concept de « mode enchevêtrée » ou « fusion fashion », de « transorientalisme »[30]), d'analyser de façon critique le discours produit par

[28] Adam GECZY et Vicki KARAMINAS (dir.), *Fashion and orientalism : dress, textiles and culture from the 17th to the 21st century*, Facsim ed., London, Bloomsbury, 2013.

[29] *Ibid.*, p.150. Traduit par nos soins : "During the interwar year orientalist themes were a rarity in everyday wear and in private balls which, if anything, followed more historical themes."

[30] Adam GECZY, *Transorientalism in Art, Fashion, and Film: Inventions of Identity*, Bloomsbury Publishing Plc, 2019.

l'orientalisme, en négligeant de le mettre en perspective avec son pendant matérielle : les vêtements produits par ces couturiers. De quoi ces créations sont-elles le nom ? Selon quels processus créatifs sont-elles réalisées ? Comment et pourquoi s'imbriquent-elles dans un contexte extrêmement précis d'un goût pour l'Ailleurs ? Pourquoi font-elles scandale ? Dans quelle mesure élabore-t-elle de façon simultanée et ambivalente une poétique de l'Altérité et une esthétique totalisante au service de l'entreprise coloniale ? Si ces questions ont déjà été traitées en partie dans ces nombreuses études, force est de constater qu'elles ne l'ont été chaque fois que de façon incomplète. Il n'existe, à notre connaissance, aucun ouvrage publié à ce jour qui s'emploie à analyser cette mode orientale, dans le champ de la Haute Couture parisienne, en s'attardant sur ce vêtement orientaliste, non plus uniquement comme illustration d'un mouvement artistique et sartorial, mais au contraire comme le centre de l'analyse. Il est question de penser ce vêtement dans toute sa matérialité, c'est-à-dire d'élucider les conditions de sa réalisation, d'en comprendre ses sources d'inspirations, sa construction, son interaction sensuelle avec le corps, sa mise en scène, les pôles dynamiques et les acteurs de ce système ainsi que sa diffusion. Vestiaire rêvé et fantasmé par excellence dans la haute couture, ces costumes orientaux pluriels n'en demeurent pas moins une série de vêtements réels et tangibles. Il s'agira donc de tenter de se défaire de cette idée reçue afin de toucher, au plus près, le processus créatif des couturiers, mais également tous les acteurs impliqués dans ce système de la mode orientaliste.

Pour ce faire et pour comprendre l'historicité et le développement de l'orientalisme dans la Haute Couture parisienne, il s'agit dans un premier temps de battre en brèche toute une série de poncifs relayés. Le plus important à déconstruire est évidemment celui qui consiste toujours à présenter uniquement Paul Poiret et les Ballets russes - en l'occurrence leur première saison parisienne de 1910 mettant en scène les ballets *Cléopâtre* et *Schéhérazade* - comme les instigateurs de l'orientalisme dans la mode au cours des années 1910. Même si leur importance n'est surtout pas à négliger (elle fera l'objet d'une étude approfondie), il semble toutefois que ces considérations, relevant beaucoup plus de l'hagiographie que de la complexité de l'histoire, empêchent de comprendre de façon globale ce qui est en jeu avec ce concept d'orientalisme dans la couture parisienne et plus généralement dans la société française de l'époque. Ce poncif d'un Paul Poiret, alpha et omega de l'orientalisme vestimentaire, trouve ses origines dans toute une série de

publications, expositions qui ont participé à créer sa mythologie[31]. Il aurait été notamment le premier à abolir le corset, idée reçue largement battue en brèche par de récentes études[32]. Atténuer l'impact de ce couturier sur ses contemporains, ou du moins la mettre en regard avec un système qui le dépasse, c'est également participer à une refonte du savoir sur cette période de l'histoire de la mode. Il est assurément trivial de le dire de cette manière, mais retenons que Poiret, au passage du XXe siècle, n'est qu'un couturier parmi tant d'autres, inclus dans un système de mode particulièrement compétitif. Il lui aurait été impossible de survivre dans ce milieu si les conditions requises d'un goût pour l'exotisme n'étaient pas réunies. Il s'agira donc de questionner l'idée selon laquelle l'orientalisme dans la mode n'était qu'une lubie conjoncturelle de certains couturiers et couturières du début du XXe siècle. Retenons qu'avant de pénétrer et d'infuser son essence de façon systémique dans la création vestimentaire du passage du siècle, l'Orient, pris dans son sens le plus large (c'est-à-dire du Japon à l'Afrique du Nord) est l'objet d'un intérêt particulièrement dynamique en Occident, et ce depuis le premier XIXe siècle, pour l'époque contemporaine. Victor Hugo n'écrivait-il pas déjà en 1829 dans sa préface pour son recueil de poésie *Les Orientales* : « L'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-

[31] Voir notamment : Yvonne DESLANDRES, *Poiret le magnifique,* Paris, Musée Jacquemart-André, 1974 ; Yvonne DESLANDRES, « L'influence du costume traditionnel sur les créations de Paul Poiret », *Vêtement et sociétés.* Paris, Musée de l'Homme, 1981, p. 49-53. ; Yvonne DESLANDRES, *Poiret*, Paris, Éd. du Regard, 1986. ; Palmer WHITE, *Poiret le magnifique : le destin d'un grand couturier*,, Paris, Payot, 1986. ; *Paul Poiret et Nicole Groult : maîtres de mode Art déco,* (cat. exp.), Paris, Musée de la mode et du costume, 1986 ; Vente aux enchères publiques*, La création en liberté : univers de Paul et Denise Poiret, 1905-1928,* Paris, Piasa Auctions, 10 et 11 mai 2005.. ; *Poiret : King of fashion,* Harold Koda et Andrew Bolton (dir.), (cat. exp.), New Haven, Yale University Press, 2007 ; Vente aux enchères publiques*, Paul Poiret, un visionnaire intemporel. Vêtements et accessoires provenant de la garde-robe de Denise Boulet-Poiret,* Paris, Beaussant-Lefèvre, Cabinet d'expertises D. Chombert-F. Sternbach, 14 février 2008. ; *Paul Poiret, couturier-parfumeur*, (cat. exp.), Grasse, Musée international de la parfumerie, 2013.

[32] Voir notamment : PIERRE-JEAN DESEMERIE, « 1905-1914: un faux semblant de liberté », *in* Denis BRUNA et Chloé DEMEY (dir.), *Histoire des modes et du vêtement: du Moyen âge au XXIe siècle*, Paris, Textuel, 2018, p. 310-331.; Daniel MILFORD-COTTAM, *Edwardian fashion*, Oxford, New York, Shire Publications, 2014.

être à son insu »[33]. Et d'ajouter : « Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste »[34]. Ainsi, si des auteurs comme Peter Wollen[35], Nancy Troy[36] ou encore Adam Geczy semble affirmer que cet orientalisme culmine dans la mode et les arts scéniques autour des années 1910, cela ne peut et ne doit se comprendre que sur une temporalité plus longue et grâce à la mise en tension d'une pluriversalité de perspectives. Cette thèse se propose donc d'élaborer une histoire critique de la mode et du goût exotique et oriental à Paris au passage du siècle plutôt qu'une histoire de couturiers. En insérant l'évolution de la mode orientaliste dans le contexte sociétal de la France de cette époque, il s'agit de montrer que l'émergence de ces nouvelles tendances vestimentaires s'ancre de façon très profonde dans une évolution du goût, des mœurs et de la consommation exotique. Partant de ce postulat, nous nous proposons de mettre en place une cartographie de ce Paris exotique pour montrer les nombreuses interdépendances qui existent entre ce système de la mode parisienne (dont les couturiers sont les acteurs principaux) et d'autres secteurs très diversifiés qui agissent également de façon active dans le développement de ce goût. Ce travail d'excavation nous permettra de mettre en lumière un véritable réseau oriental constitué et qui évolue dans le temps. L'Orient cristallise de nombreux enjeux tout au long de notre période (aussi bien d'ordre économiques et commerciaux, créatifs, discursifs et théoriques). Il s'agira donc de montrer la pluralité des agents qui sont à l'origine et qui composent ce réseau ; qu'ils soient couturiers, fabricants de tissus, marchands d'arts, professionnels de musées ou encore artistes. À travers cette entreprise, il est d'abord et avant tout question de révéler les connexions entretenues par l'industrie de la création vestimentaire avec d'autres pôles et

[33] Victor HUGO, *Œuvres de Victor Hugo*, *Les Orientales,* Paris, C. Gosselin H. Bossange, 1829, p.IX.

[34] *Ibid.*

[35] Peter WOLLEN, « Fashion / orientalism / the body », *New Formations*, 1987-1, 1987, p. 5-33. ; Peter WOLLEN, *Raiding the icebox : reflections on twentieth-century culture*, London New York, Verso Books, 2008.

[36] Nancy J. TROY, *Couture culture : a study in modern art and fashion*, Cambridge (Mass.), MIT press, 2003.

secteurs, afin de mettre au jour la complexité du fonctionnement, des mécanismes et des évolutions de cette mode orientale au passage du XXe siècle.

Pour ce faire, il a fallu intégrer la création de mode dans le contexte beaucoup plus large des arts décoratifs français et des théories de l'ornement à cette époque. Car en effet, la seconde moitié du XIXe siècle est un moment crucial dans la découverte de ce qu'on appelle alors vaguement les arts orientaux. C'est également le début d'un collectionnisme exotique d'abord amateur, puis mené par des institutions muséales très actives, qui portent au regard d'un public étendu les cultures matérielles et artistiques des peuples d'Orient. En se détachant d'une vision orientalisante de l'Orient, ces expositions cherchent à mettre en récit l'histoire de ces arts non-occidentaux de façon scientifique dans le but, entre autres, de stimuler la création européenne, jugée alors à bout de souffle. À ce propos, de très nombreuses recherches en histoire de l'art ont été menées pour mettre en lumière cette fascination pour les objets et l'art oriental dans l'Europe du tournant du XXe siècle. Nous citerons notamment l'ouvrage de Christine Peltre *Les arts de l'Islam. Itinéraire d'une découverte*[37], ainsi que les expositions sous la direction scientifique de Rémi Labrusse *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle*[38], suivi par *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*[39] et beaucoup d'autres. Ces recherches révèlent à quel point les arts japonais, chinois, orientaux, musulmans, de terres d'islam ont eu comme impact sur la redéfinition des théories de l'ornement dans les arts d'Europe. Force est cependant de constater le peu de cas qui a été fait de la couture parisienne orientaliste dans ces recherches. Ceci dit, l'exposition *Cartier et les arts de L'Islam. Aux sources de la modernité*[40], qui s'attachait à faire toute la lumière sur les inspirations orientales dans l'œuvre du grand joaillier, fait une place à la mode en prenant l'exemple de Paul Poiret et de ses créations orientalistes inspirées de collections muséales européennes. L'exposition s'ouvrait d'ailleurs sur une première salle

[37] Christine PELTRE, *Les arts de l'Islam : itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, 2006.

[38] *Purs décors ? : arts de l'islam, regards du XIXe siècle, collections des Arts décoratifs,* Remi Labrusse (dir.), (cat. exp.), Paris, les Arts décoratifs, Musée du Louvre éd, 2007.

[39] *Islamophilies : l'Europe moderne et les arts de l'Islam, (cat. exp.),* Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, 2011.

[40] *Cartier et les arts de l'Islam : aux sources de la modernité,* (cat. exp.), Paris, Musée des arts décoratifs, 2021.

entièrement dédiée à la question de la *persomanie* dans la couture parisienne. Nous pouvons également citer l'exposition *Asia Chic. L'influence des textiles japonais et chinois sur la mode des Années Folles*[41] montrée à la Fondation Baur de Genève en 2019 qui se proposait de mettre en lumière les textiles asiatiques inspirants les couturiers de cette période.

Devant l'actualité de cette question, il semble absolument nécessaire de poursuivre ces recherches étant donné que les couturiers étaient également des acteurs impliqués dans ce phénomène. En effet, Paul Poiret, Jean Patou, les sœurs Callot, Jeanne Lanvin, Mariano Fortuny étaient des collectionneurs d'art orientaux, très friands pour leurs collections d'études de spécimens du costume traditionnel des peuples de l'Orient arabo-musulman et de l'Asie. La collection de Mariano Fortuny, conservée de façon complète au Palazzo Mocenigo à Venise, en témoigne[42] ; au même titre que celle de Paul Poiret, redécouverte au moment de sa vente aux enchères en 2005[43]. A la Belle Époque, les couturiers ayant le goût de l'Orient font également le voyage vers ces pays, donnant raison aux idées reçues de Flaubert qui considérait l'orientaliste comme « un homme qui a beaucoup voyagé » : Poiret et Fortuny au Maghreb ; Lanvin en Égypte ; Patou en Turquie. Ces expéditions sont cruciales pour notre étude car ils n'en reviennent jamais les mains vides : échantillons de tissus, de broderies, parfois même des costumes traditionnels entiers. Dans ce souci d'innovation propre aux arts décoratifs d'alors, Poiret ou Vitali Babani (couturier d'origine turque implanté à Paris sur le boulevard Haussmann et qui se faisait une spécialité des articles orientaux) vont jusqu'à griffer et vendre des vêtements traditionnels après les avoir légèrement modifiés ; ou encore réaliser des créations personnelles avec des tissus orientaux. A ce propos, nous analyserons au cours de notre étude comment Babani avait implanté ses ateliers de

[41] *L'influence des textiles japonais et chinois sur la mode des années folles,* Estelle Niklès van Osselt (dir), (cat. exp), Le Kremlin-Bicêtre, les Belles lettres, 2019.

[42] Cette collection a d'ailleurs fait l'objet de plusieurs ouvrages et expositions en Italie (jamais en France), voir notamment : Doretta DAVANZO POLI, *Seta & oro: la collezione tessile di Mariano Fortuny*, Venezia, Arsenale editrice, 1997. ; Doretta DAVANZO POLI et Mariano FORTUNY (dir.), *Le collezioni della Fondazione di Venezia: i tessili Fortuny di Oriente e Occidente*, Venezia : Torino, Fondazione di Venezia ; U. Allemandi, 2008.

[43] De nombreux lots regroupent des vêtements et des costumes figurant dans sa collection d'études, voir catalogue : F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*.; BEAUSSANT-LEFÈVRE, *Vêtements et accessoires provenant de la garde-robe de Denise Boulet-Poiret*, *op. cit*.

confection à Kyoto et dans des villes eurasiatiques, instituant par là même une première mondialisation dans la confection vestimentaire. Bien que central dans la mode orientale d'alors, le travail de Babani est peu connu des historiens français. En partant des recherches impulsées à l'occasion de la rétrospective de l'œuvre de Mariano Fortuny[44] au Palais Galliera en 2017, il s'agit d'éclairer cette figure à l'aide d'une étude matérielle qui permettrait une meilleure appréhension de son œuvre.

Ce faisant, tout cela nous permettra de remettre en question un second poncif attaché à cette histoire : les couturiers, animés par cet orientalisme, ne proposeraient dans leurs créations qu'un orient onirique, une vue de l'esprit dictée par quelques clichés d'évasion et de lointain, au service d'une obsession pour la nouveauté. Nous soutenons au contraire que les créateurs de mode avaient une idée fine des vêtements qui les inspiraient, se comportaient même à bien des égards comme des ethnographes du costume oriental à cette époque. Martin Richard et Harold Koda notent d'ailleurs à juste titre que « le pouvoir du costume réside dans sa capacité à être absorbé »[45]. Le couturier porte un regard nouveau sur ces vêtements, les découd, étudie les cultures extra-occidentales, s'approprie leurs objets dans un processus de décontextualisation et de resémantisation formelle. De la même manière, des expositions d'arts orientaux au pavillon de Marsan coïncident avec des créations vestimentaires orientalistes majeures dans l'histoire de la mode. Ainsi, il est possible de mettre en lumière cette histoire qui lie les musées, l'orientalisme scientifique et la création haute couture de l'époque. Toujours dans cette logique de circulation d'inspirations entre musée et couture, nous présenterons une réception critique d'expositions d'art orientaux et orientalistes dans les magazines de mode de l'époque, qui nous a conduit au constat que les couturiers regardaient les musées pour inventer de nouvelles formes vestimentaires, que leur mode orientaliste ne pouvait être comprise en dehors de l'histoire de l'institutionnalisation et de la muséalisation des arts orientaux en Europe. Alors, il s'agira de se demander dans quelles mesures les créateurs naviguent-ils dans ce champ et comment pouvons-nous considérer la porosité des notions d'orient *réel* et *fantasmé* dans leur création respective ? Notons à ce propos que Paul Poiret n'est pas étranger à cet orientalisme scientifique dans la

[44] *Mariano Fortuny : un Espagnol à Venise,* (cat. exp.), Paris, Paris-musées, Palais Galliera, 2017.

[45] R. H. MARTIN et H. KODA, *Orientalism*, *op. cit*., p.10.

mesure où il étudie à l'Ecole spéciale des langues orientales[46], institution qui concentrait en France les intellectuels de la branche savante des orientalistes. Même chose pour le couturier Jean Patou, qui avait dans sa bibliothèque de travail *Le Costume en Orient* de l'ethnographe du costume oriental Max Tilke[47]. Ou encore Raoul Dufy qui s'inspirait de l'*Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient* d'Adalbert de Beaumont et de Eugène Collinot pour réaliser les tissus de la maison Bianchini-Ferier. Il semble alors que l'apport scientifique de ces ouvrages a servi le processus créatif de ces couturiers et décorateurs. A travers cela, nous sentons précisément toute la complexité qui existe entre d'un côté l'élaboration par les créateurs de mode eux-mêmes d'une esthétique et d'une logique commerciale nourries de l'image d'un Orient des *Mille et Une Nuits*, et de l'autre, la réalité des inspirations, issue directement, dans de nombreux cas, des cultures matérielles des peuples maghrébins et asiatiques. Car cette littérature scientifique, ethnographique et coloniale se développe de façon très importante au passage du XXe siècle. Abondamment diffusée par des organes de vulgarisation, elle met en exergue la connaissance des usages vestimentaires de ces populations. Une branche de l'orientalisme scientifique se spécialise même sur ces sujets, en la personne notamment de Max Karl Tilke, un ethnographe allemand et du psychiatre français Gaëtan Gatian de Clérambault, qui mènent des recherches sur le costume oriental et le drapé arabe à travers les âges. À ce propos, plusieurs recherches se sont attachées à analyser la théorisation de son concept de drapé arabe en la mettant en perspective de son œuvre photographique particulièrement riche dans sa densité et son systématisme. Ces travaux ont cependant négligé de mettre en lien cette théorie avec la création occidentale contemporaine. Même s'il est difficile d'établir des liens clairs et définitive entre Clérambault et la couture parisienne, retenons simplement qu'il propage ses trouvailles dans les cercles artistiques des années 1920 (l'école des Beaux-Arts de Paris, le Congrès d'histoire de l'art) et qu'à ce titre, il a recours à des canaux de diffusion classique de l'avant garde et de la modernité que les couturiers

[46] PETZER TATJANA, « Veils in Action. The "Oriental Other" and Its Performative Deconstruction in Modern Fashion and Art », *in* Ulrike BRUNOTTE, Anna-Dorothea LUDEWIG et Axel STÄHLER (dir.), *Orientalism, Gender, and the Jews: Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, De Gruyter, 2014, p. 242-267.

[47] Johanna ZANON, « La face cachée de la Lune : les ateliers de couture de la maison Jean Patou dans l'entre-deux-guerres », *Livraisons de l'histoire de l'architecture,* 27, 2014, p. 129 – 152.

regardent. De la même manière, le psychiatre fait connaître ses recherches à l'occasion de l'exposition coloniale de Marseille de 1922, lieu qui selon un article de 1923 du magazine *Vogue*, inspire les couturiers. En effet, il est écrit « [qu]'en visitant l'exposition coloniale de Marseille, M. Rodier [Jacques Rodier, un des plus influents fournisseurs de textiles orientalistes de la couture parisienne] fut frappé de toutes les ressources offertes par l'art de nos colonies [...] que lui vint l'idée de s'en inspirer pour renouveler la mode »[48]. Bien que les archives restent muettes, il est absolument évident que Rodier a vu, au sein du pavillon du Maroc, le travail de Clérambault. À ce titre, il est possible de faire des liens clairs entre ethnographie et couture.

Toujours dans cette logique d'identification de la multiplicité des pôles dynamiques à mettre directement en lien avec la couture, il nous faut tourner notre regard vers ces même expositions universelles et coloniales qui instituent une nouvelle industrie du divertissement ethnographique dont ce système de la mode se repaît. Ces monstrations, qui s'insèrent directement dans le contexte de l'expansion coloniale, donnent à voir de façon singulière l'Orient et toutes ses cultures matérielles et visuelles au cœur de Paris. Des indigènes aux costumes prétendument authentiques peuplant les pavillons coloniaux, les nombreux spectacles de danses du ventre[49], les expositions ethnographiques, aux différents fournisseurs en tissus orientaux et orientalistes de la Haute Couture, Paris devient, en plus d'un épicentre du commerce d'articles exotiques au tournant du XXe siècle, le lieu de l'élaboration d'un discours colonial centralisé dans lequel la mode a plein droit de cité. S'intéresser au contexte historique et culturelle de cette période, c'est insérer dans ce récit-cadre la création de la couture parisienne. Afin d'analyser ces discours et ses productions vestimentaires, nous partirons des intuitions de Michelle Tolini Finamore[50] qui développe

[48] M. H., « Comment naissent les belles étoffes ou de l'utilité des colonies », *Vogue*, 1923, 1er février 1923, p. 38 – 39 et p. 58.

[49] Ces différentes danses pénètrent de façon précoce les programmes de divertissements des théâtres, music-hall et cabaret français. Pour plus d'information, voir notamment : Nathalie COUTELET, « Danseurs », *in Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 143-234.

[50] Michelle Tolini FINAMORE, « Fashioning the Colonial at the Paris Expositions, 1925 and 1931 », *Fashion Theory*, 7-3-4, 2003, p. 345-360.

dans le cadre de l'étude de ces expositions la notion de *coloniale moderne* associée à la mode. Celle-ci démontre à quel point les produits manufacturés et les arts indigènes, mis en scène au sein des pavillons coloniaux de ces expositions, sont instrumentalisés et repris par la mode occidentale dans un but de domination culturelle et d'hégémonie. Il s'agira alors de discuter toute la dimension politique mise en place au sein des expositions coloniales et universelles entre les couturiers, les indigènes de l'empire et ce système de la mode exotique. En s'appuyant notamment sur les différentes recherches sous la direction scientifique de Pascal Blanchard et de Gilles Boëtsch[51], les travaux de Roger Benjamin[52], de Benoît De L'Estoile[53] et Zeynep Çelik[54], il s'agira de poursuivre cette nécessaire décolonisation des imaginaires, en intégrant le système de la mode orientaliste dans ce processus. Pour ce faire, nous révèlerons l'abondante et la protéiforme iconographie (affiche, carte postale, photographie, peinture, etc.) produite à l'occasion de ces évènements pour prendre conscience que cette histoire, en plus d'être uniquement discursive et aussi infiniment visuelle. De quelle manière est montré l'indigène, « l'autre exotique », sa parure et son costume au sein des célébrations de l'Empire ? Dans quelle mesure l'expansion des empires coloniaux européens a-t-elle un impact sur le processus créatif des acteurs du système de la mode en France ? Dans un même temps, comment ces différentes mises en scène permettent d'élaborer, en plus d'une réification de la figure de l'indigène, un Orient pensé de façon globalisé et marchandisé au profit de la puissance occidentale ?

---

[51] Gilles BOETSCH, BANCEL NICOLAS, et BLANCHARD PASCAL (dir.), *Sexualités, identités & corps colonisés: XVe siècle-XXIe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019. ; Pascal BLANCHARD, *L'invention de l'Orient : 1860-1910*, Paris, Éditions de La Martinière, 2016. ; *La France arabo-orientale : treize siècles de présences du Maghreb, de la Turquie, d'Égypte, du Moyen-Orient & du Proche-Orient*, Paris, Éd. la Découverte Groupe de recherche ACHAC, 2013.; *Culture coloniale, 1871-1931 : la France conquise par son empire*, Paris, Éd. Autrement, 2011.; *Exhibitions : l'invention du sauvage,* (cat. exp.), Arles, Paris, Actes Sud, Musée du quai Branly, 2011.

[52] Roger BENJAMIN, *Orientalist aesthetics: art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, University of California press, 2003.

[53] Benoît de L'ESTOILE, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010.

[54] Zeynep ÇELIK et Leila KINNEY, « Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles », *Assemblage*, 13, 1990, p. 35-59. ; Zeynep ÇELIK, *Displaying the orient*, Berkeley Los Angeles Oxford, University of California press, 1992.

Avant de pleinement explorer le tournant orientaliste de la couture parisienne et pour appréhender les enjeux qui sous-tendent l'exotisme dans ce système durant le second XIXe siècle, il semble absolument nécessaire de faire un lien direct entre trois phénomènes, événements qui ont forgé et consolidé la Modernité occidentale : la révolution industrielle, l'amplification du processus de colonisation (qui rebat les cartes de la géopolitique internationale, en établissant une nouvelle forme de mondialisation) et enfin l'avènement et la consécration du système de la mode qui s'articule autour de la figure messianique du couturier artiste. Il nous semble que ces trois événements majeurs du XIXe siècle, contemporains de surcroit, doivent être regardés en même temps pour pleinement comprendre les enjeux sous-tendus par ce tournant d'ordre ethnographique. Malgré de nombreux travaux de recherches[55], dans l'historiographie française de l'histoire de la mode (et dans les discours produits par les couturiers eux-mêmes), la focale a surtout été mise sur la dimension artistique de la mode dans un but de légitimation de la création, d'émancipation des couturiers, mais également dans une volonté de *soft power* des industries culturelles françaises. Notons que ce constat est également présent de nos jours, dans le secteur des expositions muséales de mode. Le modèle de la rétrospective monographique est en vogue au sein des musées français et internationaux également, renforçant par la même cette idée de la consécration ininterrompue de la figure du « Grand Couturier » dans le discours produit au niveau institutionnel[56]. Se faisant, il nous semble que la recherche en histoire de l'art en France ne s'est pas suffisamment intéressée à l'aspect industriel du secteur dans les liens qu'il entretient avec le fait colonial. Nous pourrions même suggérer que la focalisation sur le sujet de l'art permet précisément d'invisibiliser cette dialectique coloniale-industrielle. Car en

[55] A titre indicatif et sans viser l'exhaustivité, voici quelques références d'ouvrages et d'articles qui traitent de la mode dans son rapport à la production, consommation, à l'histoire ouvrière, etc. *19 regards sur la mode*, Paris, IFM Éditions du Regard, 2022. ; Sophie KURKDJIAN et Sandrine TINTURIER, *Au cœur des maisons de couture: une histoire sociale des ouvrières de la mode (1880-1950)*, Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier, 2021. ; Jérémie BRUCKER, « L'étoffe du travailleur. Genre et vêtement professionnel en France (années 1870-1920) », *Travail, genre et sociétés*, 46-2, 2021, p. 157-172. ; Anne MONJARET, *Les catherinettes en fête*, Paris, Archives & culture, 2008.

[56] Ces dernières années, de très nombreuses monographies ont été présentées au Palais Galliera, au Musée des arts décoratif et portaient notamment sur l'œuvre d'Elsa Schiaparelli (2022), Yves Saint Laurent (2022), Gabrielle Chanel (2020), Martin Margiela (2018), Christian Dior (2017), Mariano Fortuny (2017), etc.

effet, nous postulons, en invoquant simultanément la critique décoloniale, que le système de la couture parisienne, en plus d'être un champ de création aspirant à l'art, est d'abord et avant tout une structure industrielle s'enrichissant grâce à l'expansion coloniale. C'est par l'intermédiaire de la colonisation et du progrès technique et technologique que la couture parisienne a prospéré pour s'ériger au rang de système/modèle de référence. Ce qui amorce le tournant orientaliste de la mode au milieu du XIXe siècle, c'est une première acclimatation encore jamais vue de cultures matérielles orientales ; celles-là même qui vont jouer un rôle décisif dans la consommation de biens exotiques mais aussi dans l'industrie et le secteur de la mode en France. Grâce à ce que Edgar Quinet nomme « la renaissance orientale » dans son *Génie des Religions,* s'amorce en Occident un changement du vocabulaire ornemental et décoratif inédit, amplifié par le processus de colonisation. Nous pouvons affirmer sans nous tromper que la mode et le luxe occidental du XIXe et du tournant du XXe siècle sont fondés sur l'idée de l'exotisme[57] ; entendons ce terme comme le défini Victor Segalen[58], car son cadre théorique nous permet de penser cette notion au sens large. L'idée de la perception du divers rend possible une analyse nouvelle de la création des couturiers. Deux styles dominent le XIXe siècle : l'historicisme et l'orientalisme (qui se synthétisent d'ailleurs dans certains mouvements vestimentaires comme l'égyptomanie ou encore la fascination pour Byzance), deux émanations d'un gout pour l'exotisme selon le penseur. Pour être moderne, faire du neuf, de la nouveauté, pour s'inscrire dans le progrès, la couture parisienne voyage loin dans le temps et l'espace.

Kenneth Coutts-Smith, critique, artiste et professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Montréal, en 1976 à l'occasion d'une communication intitulée « Some General

---

[57] BASTIEN SALVA, « Un incessant renouvellement des modes », *in* Denis BRUNA et Chloé DEMEY (dir.), *Histoire des modes et du vêtement : du Moyen âge au XXIe siècle*, Paris, Textuel, 2018, p. 246–263.

[58] « Je conviens de nommer " Divers " tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étrange, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre – c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominatrice la part du Divers essentiel que chacun de ces termes recèle. » *in* Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme et Textes sur Gauguin et l'Océanie : une esthétique du divers*, Paris, Librairie générale française, 1999, p.99. Dans son essai, Segalen tente de décentrer la notion d'exotisme dans sa seule acception géographique, en proposant de réfléchir à ses autres modalités d'action. En résulte la mise en place d'une théorie qui se fonde sur ce qu'il nomme la « perception du divers »

Observations on the Concept of Cultural Colonialism »[59] en avait déjà eu l'intuition. En se saisissant de façon pionnière de l'histoire des mouvements artistiques européens de la Renaissance à l'époque contemporaine, il est le premier à conceptualiser la notion d'appropriation culturelle en croisant la réflexion marxiste autour de l'appropriation de classe avec celle du colonialisme culturel. Pour ce dernier, les classes supérieurs s'approprient les notions de temps et d'espace pour renforcer leur hégémonie. Dans cette perspective, l'auteur tente de mettre en lumière les relations de cause à effet qui existent entre la création artistique et l'histoire de l'eurocentrisme et de l'impérialisme occidental. Il considère, dans une approche anticapitaliste, que l'expropriation de symboles culturels non-occidentaux répond à la nécessité de la bourgeoisie et de l'élite européennes d'asseoir son pouvoir. Cette curiosité institutionnalisée a conduit à une collecte, spoliation massive des objets culturels qui dans un même temps sont décontextualisés et anéantis dans leurs significations sociales premières. Les mécanismes conjoints d'expropriation et d'appropriation, selon lui, sont le fondement d'un discours dans lequel l'Occident s'arroge le monopole unilatéral de la Modernité et du progrès. Il consiste en deux mouvements qui se répondent : un premier met en place une citation de l'héritage gréco-romain, renforçant une mystification d'un passé glorieux dont ils seraient les héritiers ; le second, une digestion de signes et codes extra-occidentaux qui, en plus d'enrichir leur vocabulaire en proposant de l'inconnu, a pour effet de conséquence un anéantissement de la charge anxiogène et du potentiel danger que ces civilisations font peser sur eux. En somme, il serait question pour reprendre la formule de bell hooks[60], de « manger l'Autre » afin de faire de son corps et de sa culture « un terrain de jeu alternatif où les membres des races, sexes et pratiques sexuelles dominants affirment leur pouvoir dans les relations intimes avec l'Autre. »[61]

Il semblerait que cette approche critique de Coutts-Smith ouvre le champ à une lecture différente du phénomène d'orientalisme dans l'industrie de la mode occidentale au

[59] KENNETH COUTTS-SMITH, « Some general observations on the problem of cultural colonialism », *in The Myth of Primitivism*, Routledge, 2006, p. 6-18.

[60] Bell HOOKS, « Eating the Other: Desire and Resistance », *in Black looks: race and representation*, New York, Routledge, 2015, p. 21-39.

[61] *Ibid.*, p. 22. Traduit de l'anglais: "an alternative playground where members of dominating races, genders, sexual practices affirm their power-over in intimate relations with the Other."

passage du XXe siècle. Tout en gardant en tête l'idée de la fascination et de l'enthousiasme de l'Occident qui regarde les cultures vestimentaires orientales, les questions coloniales, raciales et de domination semblent nécessaires à poser. D'autant que Georg Simmel, dans son célèbre article sur la mode[62] publié en 1904 expose explicitement cette idée. Déroulant ces concepts clés de la distinction et de l'imitation, celui-ci évoque également toutes les références exotiques, non-occidentales de la mode parisienne en faisant une analogie très intéressante entre classe et civilisation supérieures et consommation de biens exotiques. Pour lui l'appréciation et l'incorporation dans la mode occidentale de références lointaines témoigne de sa recherche perpétuelle de nouvelle forme ; en somme, sa Modernité, ce qui l'opposerait d'emblée aux *races primitives* qui aurait une sainte horreur du changement[63]. Cette idée de la distinction raciale du phénomène de mode trouve également un écho dans la théorie flügelienne[64] de la fixité vestimentaire des peuples inférieurs, qui s'opposerait aux évolutions perpétuelles des cultures civilisées. À la lumière de ces deux théories qui sont précisément contemporaines de ce gout pour l'orientalisme et l'exotisme dans la mode (l'une est formulée en 1905 et l'autre en 1930), il est clair qu'orientalisme, colonialisme et racialisme sont des interrogations à adresser simultanément pour montrer que ce mécanisme d'appropriation culturelle est un socle de la création vestimentaire occidentale au passage du siècle. Le tournant orientaliste de la mode est d'abord et avant tout un phénomène rendu possible par l'expansion des empires mais également par la mainmise de l'Europe sur le monde. Ce qui sera en jeu dans cette partie de notre analyse réside dans le *modus operandi* des couturiers concernant ce renouvellement formelle : (1) la démarche *traditionnaliste*

[62] Georg SIMMEL, « Fashion », *American Journal of Sociology*, 62-6, 1957, p. 541-558.

[63] *Ibid.*, p.545-546. Traduit de l'anglais : "Ce principe de dépaysement, que la mode emploie dans ses efforts de socialisation, est limité aux civilisations supérieures, car la nouveauté, que l'origine étrangère garantit à l'extrême, est souvent considérée par les races primitives comme un fléau."

[64] JOHN CARL FLUGEL, *Psychology of Clothes*, Hogarth press, 1940, p.130.Traduit de l'anglais: « [La mode] L'un des traits les plus caractéristiques de la civilisation européenne moderne car, dans d'autres civilisations, tant anciennes qu'actuelles, la mode semble avoir joué un rôle beaucoup plus modeste que chez nous. En dehors de la sphère d'influence occidentale, l'habillement change beaucoup plus lentement, est plus étroitement lié aux circonstances raciales et locales, ou à la position sociale ou professionnelle - il présente, c'est-à-dire à un degré beaucoup plus élevé, tous les traits distinctifs du type "fixe". »

associée à la mode, (2) l'adaptation de nombreux principes non-occidentaux pour penser un nouveau système vestimentaire parisien. Il est donc question de mettre en lumière les réseaux, les agents et les mécanismes qui rendent possible cette stupéfiante utilisation de références orientales (asiatique principalement) dans le Paris du tournant du XXe siècle. Il s'agira aussi de se demander dans quelle mesure ces vêtements traditionnels orientaux sont mis en discours, utilisés, repensés par un système qui les voit comme des étrangetés exotiques capables de porter ailleurs le vêtement, la parure et la mode occidentale.

En d'autres termes, nous aborderons cette création orientaliste par le biais d'une méthodologie décoloniale, que nous adjoignons à celles des cultures matérielles et visuelles. Actuellement, le champ international des *Fashion Studies* bénéficie du renouvellement de ces approches par le biais du dynamisme stimulant de cette méthode. Rappelons rapidement que cette pensée apparait, dans le second XXe siècle dans un paysage académique latino-américain, qu'elle se structure quelques décennies plus tard autour du projet programmatique Modernité/Colonialité. Des penseurs comme Walter Mignolo, Ronaldo Vazquez, Anibal Quijano ou encore Ramon Grosfoguel, s'attachent à analyser tout l'héritage des grandes colonisations de l'époque moderne dans le Nouveau Monde (orchestrées par les empires portugais et espagnol notamment), en se concentrant également sur les résidus de cette époque dans un espace-temps post-colonial. Il s'agit d'articuler ces notions de Modernité et de Colonialité, entendue comme un système de domination plurielle (économique, politique, épistémique, culturelle, etc.) mis en place à l'occasion de ces processus de colonisation et qui continue d'organiser le monde malgré les grandes vagues d'indépendances. Cette méthodologie, qui entend décentrer le regard de l'Occident et battre en brèche la notion jugée trop européenne d'universalisme, trouve naturellement une transposition intéressante au sein des études de modes contemporaines, dynamisées par les approches de l'histoire globale et connectée. Portée notamment par des chercheurs comme

M. Angela Jansen et Toby Slade[65], Sarah Cheang[66], Kimberley Jenkins[67] regroupés autour du Research Collective for Decoloniality & Fashion, il est question de proposer un renouvellement de cette histoire par le biais d'une mise à l'écart de l'Occident afin de faire émerger une vision pluriverselle de la création, de la consommation et de la diffusion des vêtements, costumes et mode dans le monde. Il n'est cependant pas question de substituer un cadre théorique à un autre mais plutôt de tenter de « décentraliser le discours et la pratique de la mode contemporaine, engendrer une solidarité entre de multiples lignes de différence et activer l'auto-représentation, l'autodétermination et l'auto-gouvernance en matière de mode. »[68] Dans notre travail de recherche, il est évidemment question d'identifier et de mettre en perspective ce qui a trait à ce concept de colonialité dans la mode orientaliste du passage du XXe siècle. En analysant de façon précise aussi bien le vêtement créé, le discours produit dans la presse que sa mise en scène à l'occasion notamment des expositions coloniales et universelles, il s'agit d'appliquer cette approche à l'étude de l'orientalisme vestimentaire de la couture parisienne. L'enjeu réside dans le fait de conserver l'Occident comme récit-cadre tout en le court-circuitant, en proposant un savoir non plus uniquement sur les créations haute couture mais également sur les costumes orientaux appropriés. Mettre sur un pied d'égalité dans ce système « Orient » et « Occident », tel est le projet décolonial de cette thèse. Autant que faire se peut, il est question de produire un savoir sur

[65] Voir notamment : Toby SLADE et M. Angela JANSEN, « Letter from the Editors: Decoloniality and Fashion », *Fashion Theory*, 24-6, 2020, p. 809-814. ; Toby SLADE, *Japanese fashion: a cultural history*, English ed., Oxford ; New York, Berg, 2009.;

[66] Voir notamment : SARAH CHEANG, YŌKO TAKAGI et ERICA DE GREEF (dir.), *Rethinking fashion globalization*, London, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2021.

[67] Fondatrice de *The Fashion and Race Database*, enseignante qui institue en 2016 à la Parson de New York un cours intitulé "Fashion and Race", qui débouche notamment sur une exposition, voir : *Fashion and Race: « Deconstructing Ideas, Reconstructing Identities » - Google Arts & Culture*, https://artsandculture.google.com/story/fashion-and-race-deconstructing-ideas-reconstructing-identities/mwJiG7yy43dsJQ.

[68] « About », *in Research Collective for Decoloniality & Fashion,* [en ligne], disponible sur: https://rcdfashion.wordpress.com/about/. traduit par nos soins*:* "We want to decentralise contemporary fashion discourse and practice, engender solidarity across multiple lines of difference and activate self-representation, self-determination and self-governance in regard to fashion."

tous ces vêtements, parures, costumes et pratiques intégrés au système parisien de la mode à la faveur des collections des couturiers. Ainsi en se détachant progressivement de la dichotomie « tradition orientale » et « mode occidentale », opposition mise en exergue notamment par des penseurs tels que Flügel[69] ou encore Claude Lévi-Strauss et ses notions de sociétés « chaudes » et « froides », nous nous insérons dans l'actualité de cette refonte théorique et de cette mise en discours nouvelle de l'histoire de la mode contemporaine.

Pour mener à bien cette étude, nous avons eu à notre disposition une pluralité de sources - qui dépassent très largement d'ailleurs l'unique champ des modes et du vêtement. C'est pourquoi, il a été important de distinguer ces grandes ressources archivistiques, de les présenter en les restituant dans leur contexte d'apparition mais aussi dans leur destination. Concernant l'organisation de toutes les archives mises au jour dans ce travail, très rapidement, il a été établi la nécessité de deux corpus d'études distincts mis en regard et suivant le déroulé de l'argumentation. Le premier (dont les entrées sont indiquées dans le texte par l'abréviation Fig. suivie d'un chiffre) est entièrement dédié aux vêtements et textiles issus de cette mode orientaliste (les pièces produites, photographies de modèles, dessins des vêtements, etc.) ainsi qu'aux costumes traditionnels orientaux (présent ou non dans les collections d'études des couturiers) comparés directement aux productions de la mode parisienne. Le second corpus (dont les entrées sont indiquées dans le texte par l'abréviation ill. suivie d'un chiffre) s'organise autour d'une pluralité de sources qui viennent porter un éclairage nouveau sur cette création haute couture parisienne. Ce choix de deux corpus a été motivé par le souci de toujours garder en ligne de mire l'évolution matérielle de ce système de la mode orientale, de mettre au cœur de notre recherche la création haute couture (un corpus entier lui est donc dédié), en l'éclairant de façon élargie à l'aide d'archives secondaires.

D'abord, pour constituer le premier corpus d'études, il était question de mettre en place de façon globale (sans pour autant se prétendre exhaustif) un important recueil de vêtements orientalistes (inspiré des vestiaires traditionnels du Japon au Maghreb, en passant par l'Inde, la Perse et la Turquie) issus de la couture parisienne, griffés ou non, conservés dans

[69] MARIA ANGELA JANSEN, « Notions of Tradition and Modernity in the Construction of National Fashion Identities », conférence donnée à la 5th Global Fashion Conference, Mansfield College Oxford, 9-12 septembre 2013, [en ligne], disponible sur : https://www.academia.edu/5079991/.

des institutions muséales françaises mais également étrangères pour la période du passage du siècle (1880-1931). Dans la mesure où cette recherche sur les influences orientales dans la couture parisienne est d'abord et avant tout pensée comme une histoire matérielle et visuelle, cette première étape était absolument décisive afin d'identifier un premier grand réseau de sources primaires-vêtements qui constitue, de fait, le socle de cette étude. Pour tenter d'avoir cette vision globale de la création vestimentaire orientaliste au tournant du siècle, il a été question de recenser le plus d'œuvres muséalisées et conservées des maisons de couture parisienne, à la postérité plus ou moins importante : Paul Poiret, Mariano Fortuny, Vitali Babani, Jean Patou, Jeanne Lanvin, Jeanne Paquin, Callot Sœurs, Margaine-Lacroix, Bourniche, Louise Chéruit, Lucile, Premet, Jenny, Suzanne Talbot, Mouna Katorza, Madeleine et Madeleine, etc. En plus de ces maisons, le travail des fabricants de tissus français (implantés à Lyon ou en Picardie notamment) a été intégrés à ce corpus. Dans la mesure où ils participaient activement à cette mode orientaliste, en leur qualité de fournisseurs de la couture parisienne, il semblait nécessaire de considérer leur production au même titre que celle des couturiers. Cette intégration participe également d'une décentralisation de cette histoire, en considérant les périphéries comme partie prenante du développement de cet orientalisme. Ainsi, sont représentés les maisons Rodier, Ducharne, Bianchini-Férier, Coudurier-Fructus, Barret, etc. Il a été décidé également de se concentrer surtout sur leur production textile, pour la grande majorité conservée aux Musée historiques des Tissus de Lyon, plutôt que sur leurs archives administratives.

Pour aller plus loin et surtout pour pallier le manque d'exhaustivité des collections muséales, ce premier fond a été associé à celui du dépôt des dessins et modèles du conseil de prud'hommes de la Seine, aujourd'hui conservé aux Archives de Paris, couplé à celui de l'INPI. Ce fond d'archives permet d'avoir une vision beaucoup plus riche et précise de la réalité de cette mode orientale à Paris pendant la décennie des Années Folles (ce fond débute en 1917), étant donné le systématisme des dépôts par les couturiers. Voulant se prémunir contre la copie et la contrefaçon, et sans aucune velléité patrimoniale, ces derniers ont documenté leurs créations en produisant une iconographie inespérée et, nous devons le noter, quelque peu négligée dans les études historiques sur la mode. C'est pourquoi le dépouillement des œuvres orientalistes de ce fond d'archives (notamment ceux de Paul Poiret, Callot Sœurs) est une recherche inédite dans ce champ. Le plus souvent, il se compose soit de croquis soit de photos (face, dos, profil) des modèles déposés accompagnés d'un descriptif précis, d'un titre

et parfois d'échantillons de tissus (c'est notamment le cas pour le fond Callot Sœurs). Autant que faire se peut, il a été question de mettre en place un catalogue raisonné de l'orientalisme vestimentaire à Paris, multipliant les exemples significatifs afin d'avoir une vision aiguisée et objective, et en cherchant à s'éloigner le plus possible des poncifs.

En plus de tout ce premier fond, une seconde catégorie dans ce corpus est consacrée au vestiaire traditionnel oriental, et plus particulièrement aux spécimens présents dans les collections d'études des couturiers tout au long de la période qui nous intéresse. Il a été difficile de les mettre au jour, du fait de la fermeture de la plupart des maisons qui s'accompagnent le plus souvent d'une dispersion de ces archives, ou encore de l'hermétisme de certaines marques de mode encore en activité. Rappelons également que les couturiers, que la presse et l'historiographie restent le plus souvent muets sur ce sujet, eu égard très certainement à la confidentialité du processus créatif et de la composition de ces collections d'études. Des recherches ont cependant permis de mettre au jour certaines pièces ayant appartenu respectivement aux couturiers Paul Poiret et Mariano Fortuny. Concernant Poiret d'abord : après dépouillement des catalogues de ventes aux enchères[70], il a été possible de pister cette collection et de la reconstituer partiellement. Elle est composée de vêtements ou de costumes entiers turcs, persans, indiens, maghrébins mais également des échantillons de broderies des pays de l'Europe de l'est. Ce fond regroupe environ une trentaine de pièces. Concernant celle de Mariano Fortuny, elle est de nos jours conservée entièrement (fait extrêmement rare) à Venise au Palazzo Mocenigo et d'ailleurs a fait l'objet d'une exposition et d'un catalogue en 1997. Cet inventaire précieux a été intégré à notre corpus. Il est organisé autour de beaucoup de pièces textiles italiens, français et anglais, ainsi que plus d'une centaine d'items et de vêtements représentant l'Orient d'un point de vue élargi (du bassin méditerranéen au Japon). Par ailleurs, nous avons intégré à cette section du corpus des vêtements orientaux conservés dans des institutions muséales et qui permettent de mettre en lumière de façon signifiante les inspirations des couturiers. Ces œuvres, qui ont valeur d'illustration (elles ne sont pas des documents historiques qui ont été vus par les couturiers eux même), permettent de comprendre le processus créatif des couturiers, de revenir à la genèse de leur création en croisant costume traditionnel et système de la couture parisienne.

[70] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*. ; BEAUSSANT-LEFÈVRE, *Vêtements et accessoires provenant de la garde-robe de Denise Boulet-Poiret*, *op. cit*.

Nous postulons que certaines pièces témoignent d'un tel mimétisme avec des costumes orientaux qu'il est presque assuré que les couturiers ont été en contact avec des documents similaires (soit dans leur collection, soit à la faveur d'une exposition, soit chez un antiquaire ou marchands d'art).

Le second corpus réunit de nombreuses sources, particulièrement protéiformes dans un souci d'éclairage historique le plus riche possible, en prenant en considération l'orientalisme dans son sens le plus large. Dans cette section, il n'est plus exclusivement question de mode vestimentaire, mais plutôt de penser ce mouvement, du point de vue sociétal et dans toute sa consistance. Ce corpus contient toutes les archives (iconographiques et textuelles) relatives au contexte socio-historique, aux manifestations artistiques et culturelles, etc. en rapport avec cette mode orientale. Elles sont nombreuses et particulièrement prolifiques à cette période. Dans un premier temps, il semblait tout à fait pertinent d'y faire figurer la réception critique de la presse spécialisée de mode, dans la mesure où les articles sont souvent illustrés de façon très intéressante. De la même manière, ils rendent compte du *zeitgeist* et du discours produit au moment même de cette création, illustrant la pluralité et le fourmillement des maisons de couture impliquées dans ce système oriental. Pour ce faire, nous avons mené un dépouillement minutieux et systématique, sur toute la période étudiée, d'une sélection de périodiques de mode : *Femina, Vogue, La Gazette du Bon Ton, Les Modes, Les Élégances parisiennes, Le jardin des Modes Nouvelles, L'Art et la Mode, Comoedia Illustré, Modes et Manières d'aujourd'hui, Art Goût Beauté, Le Figaro-Modes*. À cela s'ajoute également des titres de périodiques non spécialisés, la presse quotidienne, mais aussi la presse satirique qui se font également le relais de la création haute couture et des débats qu'elle soulève dans la société : *Fantasio, Le Rire, Excelsior, l'Illustration, La Revue hebdomadaire, Les Humoristes, Le Temps, le Gaulois, La Vie parisienne, Gil Blas,* etc.

Ce corpus prend également en considération ce que nous caractérisons de « Spectacle populaire de l'Orient » au passage du XX siècle. Il est question de mettre au jour les liens étroits qui existent, tant du point de vue esthétique, symbolique que discursif, entre mode et création artistique (picturale et scénique). Ce qui est en jeu dans cette catégorie, c'est la manière dont l'Orient - et par extension le costume oriental - est donné à voir sur scène, sur écran, en peinture, au musée, dans la grande consommation également pour un public infiniment plus large que la cliente des maisons de couture parisienne. Nous avons d'abord regardé du côté des Grands Magasins, pour savoir si les audaces de ces créateurs étaient

reprises dans l'industrie de la nouveauté et de la confection destiné à une audience plus importante. Cette étape consistait à savoir si cette mode avait pénétré de façon durable les mœurs vestimentaires françaises, ou si au contraire elle était cantonnée à la seule couture parisienne. Pour ce faire, nous avons dépouillé les catalogues de ventes, conservé à la BNF, de plusieurs établissements : les Grands Magasins de la Place de Clichy, les Grands Magasins du Louvre, le Bon Marché, au Petit Saint Thomas.

Dans la mesure où les couturiers se font souvent costumier de théâtre, qu'ils sont également très au fait de l'actualité culturelle contemporaine, que les Ballets russes ont eu une influence décisive pour le développement de cette veine vestimentaire, il a été dressé, en tant qu'outil de travail, une liste accompagnée d'une réception critique (les plus complètes possibles) des productions théâtrales, opératiques, cinématographiques empreintes d'orientalisme. Effectivement, se produit de plus en plus un brouillage des frontières entre théâtre et couture qu'il s'agissait de mettre en image afin d'élucider les forces agissantes de ce syncrétisme. Par ailleurs, rappelons que le spectacle de l'Orient s'illustre éloquemment dans les expositions universelles et coloniales, où se côtoient dans un même temps, un orient de *bazar* et un orient plus *scientifique*. Du fait de l'ampleur de l'engouement populaire pour ses monstrations et de la mise en place d'un discours impliquant création haute couture et colonie, nous nous sommes particulièrement intéressés à la littérature produite dans le cadre de ces expositions (guides, bulletins officiels, compte rendu, etc.) ainsi que l'iconographie. Dans la même perspective, les expositions d'arts musulmans, orientaux, perses, japonais ont été pris en considération dans la mesure où se met en place de plus en plus fortement un discours articulant couture et musée dans le second XIXe siècle, le musée et ses expositions étant considéré à juste titre comme un réservoir d'inspirations pour le renouvellement des vocabulaires formelles et décoratifs des vêtements occidentaux. Enfin, ce corpus recense les travaux scientifiques et ethnographiques sur le costume oriental, branche de cette science qui est représentée entre autres par des figures aussi diverses que Gottfried Semper, Hermann Weiss, Max Tilke ou encore Gaëtan Gatian de Clérambault.

Nous articulerons notre argumentation autour de deux grandes parties, suivant un déroulé chrono-thématique pour tenter de restituer historiquement la pénétration, l'évolution, la synthèse et la reformulation de cet orientalisme dans la mode parisienne de la Belle Époque et des Années Folles. Pour répondre à notre intuition de départ qui consistait à mettre en tension temporalité et aire géographique (l'Orient du plus lointain au plus proche

au fil des années du tournant du siècle) dans le développement de cette mode, il est question de bâtir le squelette de ce travail en suivant le parcours géographique des inspirations des couturiers eux-mêmes (du Japon vers le Maghreb). Ainsi, il s'agira dans un premier temps, dans cette partie intitulée « les traditions orientales », d'aborder cette première pénétration : d'abord le japonisme et les chinoiseries ; ensuite le persanisme et les inspirations indiennes ; et pour finir, l'intérêt pour le Proche-Orient avec la diffusion de la mode de la jupe-culotte. L'enjeu de cette partie sera de présenter et de consolider les connaissances autour de ces logiques créatives de la couture, en lien direct avec des questions d'ordre géopolitiques, artistiques mais également théoriques. Dans quelle mesure l'arrivée en masse d'artefacts et d'objets du Japon, de la Chine et de la Perse vont avoir comme impact la redéfinition formelle des créations de la couture parisienne ? En d'autres termes, il est question de montrer à quel point les cultures matérielles orientales vont être intégrées, parfois telles quelles dans le vestiaire occidental. Entre « costumes traditionnels » et couture, il semble n'y avoir qu'un pas. Une fois réceptionné, ces cultures matérielles, provenant d'un Orient très élargi, font l'objet d'un syncrétisme dans le travail créatif des couturiers. La seconde partie, intitulée « Le Grand Bazar de l'Orient » entend précisément explorer cette nouvelle tendance orientaliste, qui s'attache moins à une aire géographique fixée qu'à une forme d'hybridation, de reformulation perpétuelle, de ces références exotiques. Dans cette perspective, nous faisons une différence entre la période des années 1910 et celle des Années Folles. Concernant la première, il s'agira d'élucider *via* l'étude précise de la *Mille et Deuxième Nuit* de Paul Poiret, fête costumée ayant eu lieu en juin 1911, l'émergence de ce que nous appelons le modernisme oriental de la couture parisienne. Il nous a semblé crucial de réfléchir à nouveaux frais à ce sujet (le plus souvent survolé et essentialisé à quelques grandes figures), tant cet orientalisme s'imbrique dans un contexte complexe et pluriel, qui tend à syncrétiser littérature, art oriental, spectacle, création vestimentaire et avant-garde. C'est pourquoi il s'agira d'éclaircir les dimensions aussi bien esthétiques que théoriques de cette reconfiguration du mouvement orientaliste. Dans quelle mesure le tournant des années 1910 s'éloigne de l'approche *traditionnaliste* des décennies précédentes pour développer un style à la croisée de nombreuses disciplines artistiques ? Enfin, nous achèverons ce travail en abordant l'orientalisme pendant les Années Folles que nous considérons comme l'apogée de ce mouvement dans nos bornes chronologiques. Les précédents vocabulaires formels attachés à ces géographies spécifiques volent progressivement en éclat, pour laisser leur

place à une hybridation globale. Dans cette idée, japonisme, chinoiseries, persanisme, maghrébomanie et égyptomanie cohabitent et colonisent l'ensemble des maisons de couture parisiennes. Le Grand Orient est à la mode et dépasse très largement la seule création vestimentaire, étant donné que le parfum orientaliste de couturier s'invite également dans l'élaboration discursive de cette symphonie du nouvel Orient. Il s'agira alors de comprendre dans quelle mesure les années 1920 sont le témoin d'une réarticulation de toutes les tendances orientalistes précédentes qui s'adossent comme jamais auparavant au discours colonial de « la plus grande France », à un moment où le spectacle des empires se théâtralise par l'intermédiaire notamment des grandes expositions coloniales de Marseille en 1922 et de Paris en 1931.

Partie 1 : Les traditions orientales (1900-1912)

« En politique, au théâtre, en mode : l'Orient, rien que l'Orient, toujours l'Orient… »[71]

« Il n'y a peut-être pas de ville au monde où tout ce qui touche aux manifestations artistiques de l'Orient et de l'Extrême-Orient ait conquis droit de cité comme à Paris. Aussi, trouve-t-on à Paris, comme nulle part ailleurs, des échantillons de tous les métiers artistiques, embrassant les productions d'Orient depuis la "Corne d'Or" jusqu'au pays du Soleil levant ».[72]

[71] *Le Gaulois : littéraire et politique*, n°12859, 28 décembre 1912, p.2.

[72] Anonyme, « Babani », *Le Figaro*, n°354, 20 décembre 1907, p. 3.

La couture parisienne de la Belle Époque connaît une révolution orientaliste sans précédent qui nous laisse à penser qu'il s'agit vraisemblablement de l'âge d'or de ce mouvement artistique, en même temps qu'une période profondément décisive pour le futur du processus créatif des couturiers parisiens. Ce moment historique, aussi court soit-il (car il correspond, à peu de choses près, à la première décennie du XXe siècle), est le témoin de la première étape vers une reconsidération du vestiaire occidental haute couture sur le modèle des costumes traditionnels orientaux. En disant « costumes traditionnels », entendons toute la culture de mode non-occidentale, attachée aux contrées que les occidentaux d'alors considéraient comme l'Orient. Les costumes traditionnels regroupent ainsi une pluralité de composantes qui, loin d'être un groupe homogène, agit pourtant sur les couturiers occidentaux comme tel. En d'autres termes, qu'ils soient chinois, japonais, arabe ou turc, les costumes de ces peuples orientaux, du fait de leur exotisme et altérité intrinsèques, sont jugés comme tout un réseau esthétique de formes et d'ornements cohérents, mis au service de l'originalité des couturiers. La charge de nouveauté de ces vêtements permet également à la branche la plus avant-gardiste de la couture parisienne de mener à bien son projet de redéfinition du vêtir occidental, émancipé progressivement du corset. Mobiliser les cultures matérielles orientales dans cette perspective, c'est permettre à la garde-robe occidentale de réfléchir à d'autre manière de concevoir le vêtement dans sa double interaction avec le corps et l'espace. C'est assurément pour cette raison que le tournant serré du XXe siècle correspond à un basculement, plus même, une orientalisation singulière des atours occidentaux dans les modes proposées par Paul Poiret, les sœurs Callot, Vitali Babani, Mariano Fortuny, Gustave Beer, Georges Dœuillet, etc.

Ceci étant dit, rappelons tout de même qu'il serait périlleux de considérer que les cultures matérielles orientales agissent sur l'évolution du vestiaire occidental uniquement à partir du tournant du XXe siècle (que nous choisissons d'étudier spécifiquement). Il est également périlleux de penser que cette tendance aurait connu un âge d'or exclusivement à cette période de l'histoire. De nombreuses recherches[73] montrent avec justesse que *l'Orient*

[73] À titre indicatif, voir : BASTIEN SALVA, « Un incessant renouvellement des modes », art. cit. ; KEUM HEE LEE, « Pre-Orientalism in Costume and Textiles », *Journal of Fashion business*, 22-6, 2018, p. 39-52. ; A. GECZY et V. KARAMINAS (dir.), *Fashion and orientalism*, *op. cit*. ; INA BAGHDIANTZ MCCABE, *Orientalism in early modern France : Eurasian trade, exoticism, and the Ancien Régime*, Oxford, Berg, 2008.

– et par extension son système somptuaire et décoratif – a toujours été en contact avec le bloc occidental, par l'intermédiaire de nombreux échanges commerciaux et culturels ; que cet *Orient* a travaillé, par l'intermédiaire de ces textiles, broderies, etc., les conceptions vestimentaires européennes avant le XIXe siècle. Il suffit simplement de citer la ville de Venise, la porte vers l'Orient, qui de par sa situation géographique était un important centre pour le commerce occidentalo-oriental pendant la Renaissance ; ou les circuits commerciaux dès le XVIIe siècle entre les hollandais et les japonais[74] qui portent à la connaissance des européens les robes japonaises appelées aux Pays Bas *Japonse rocken*[75] et qui seront l'objet d'une mode abondamment suivie**.** Qu'en est-il également de l'importance des turqueries et des chinoiseries durant le siècle des Lumières ou encore les styles orientalistes du premier XIXe siècle portant sur l'Égyptomanie, la mode des châles indiens, etc. ? Les contacts, pénétrations mutuelles et échanges entre ces deux blocs civilisationnels conduisent à une forme d'hybridation tout à fait intéressante qui fait finalement dire à Edward Saïd que « l'Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture matérielle de l'Europe »[76]. L'Orient, en tant qu'antithèse de l'Occident, lui présente un miroir dans lequel il se regarde et par le biais duquel il se définit en creux. Dans cette définition, le textile et le vêtement jouent un rôle tout à fait singulier de l'articulation entre « le soi » et « l'autre ». D'ailleurs, Gabriele Mentges et Gertrud Lehnert soutiennent même dans l'introduction de leur ouvrage collectif *Fusion Fashion* que « les objets textiles et les éléments de mode comptent parmi les objets les plus essentiels de la culture matérielle. Ces artefacts révèlent et visualisent un savoir culturel spécifique, y compris des technologies. Ils ne servent pas seulement d'étalage de prestige et de luxe, mais leur matérialité même et leur contact avec le corps invitent à une confrontation sensuelle spécifique avec l'altérité. »[77] En d'autres termes selon elles, le

[74] Brigitte KOYAMA-RICHARD, *Le Japon à Paris : Japonais et japonisants de l'ère Meiji aux années 1930*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2018. ; *À l'aube du japonisme : premiers contacts entre la France et le Japon au XIXe siècle* (cat. exp.), Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2017.

[75] Voir notamment : ARIANE FENNETAUX, « Des robes entretissées : un conte du commerce globalisé », *in Kimono,* Anna M. F. Jackson (dir), (cat. exp.), Paris, Éditions de La Martinière, 2020, p. 139 – 141.

[76] E. W. SAID, *L'orientalisme*, *op. cit,* p.30.

[77] G. LEHNERT et G. MENTGES (dir.), *Fusion fashion*, *op. cit*, p.8. Traduit de l'anglais par nos soins : « In our understanding, textile artefacts and fashion items count among the most essential objects of

vêtement dans sa matérialité textile permet d'aborder l'interculturalité de façon complexe, historique, esthétique, sociologique, etc. comme aucun autre objet culturel ne pourrait le faire. Donc ne nous méprenons pas : l'influence orientale préexiste au tournant du XXe siècle et s'exprime dans la mode avant l'institutionnalisation du système de la haute couture et la consécration de la figure du grand couturier. Après dépouillement de la presse de mode et des catalogues de grands magasins du XIXe siècle, force est de constater la recrudescence de vêtements *orientalistes*, aussi bien dans leur appellation (pensons notamment à un modèle de « Burnous arabe carré » **[Chap. I, ill.1]** du Petit Saint Thomas daté de 1866 ou encore à « Musulmane » **[Chap. I, ill.2]** modèle confectionné par le Bon Marché et proposé à la vente en 1869), que dans les tissus employés[78] ou encore dans leurs vocabulaires décoratifs.

Cependant, et c'est précisément notre postulat de départ, la couture parisienne du passage du siècle innove dans sa manière d'appréhender l'Orient. Plus même, elle amorce un tournant de grande ampleur qui ne s'était pas encore constaté auparavant. Harold Koda et Richard Martin en avait déjà eu l'intuition : « Au début du XXe siècle, la structure occidentale [des vêtements] a été modifiée par l'intervention de l'Orient »[79]. Cette affirmation est tout à fait décisive et éclaire éloquemment la particularité de l'orientalisme du tournant du XXe siècle. Ce qui est marquant avec cette période, c'est un glissement progressif et surtout durable de la manière avec laquelle l'orient est utilisé dans le processus créatif des couturiers européens. Cet orientalisme a ceci d'intéressant qu'il ne considère plus uniquement les cultures matérielles orientales comme un simple *décorum* exotique, lointain et synonymes de luxe et de nouveauté. De fait, il semblerait que les vagues d'orientalisme antérieures (du XVIIIe et du premier XIXe siècle) utilisaient l'orient d'abord et avant tout comme un accessoire (au sens propre) : châles cachemires, éventails japonais, ombrelles chinoises, turbans arabes.

material culture. These artefacts reveal and visualize a specific cultural knowledge, including technologies. They serve not only as display for prestige and luxury, but theur sheer materiality and contact with the body invite a specific sensual confrontation with otherness ».

[78] Dans la quasi-totalité des catalogues dépouillés, nous avons constaté la récurrence de mots exotiques et orientalistes pour désigner des tissus et des comptoirs de ces grands magasins. Ainsi, nous rencontrons des termes comme « châles Kabyles », « châles indous », « Pagodes », « tissus algériens », avec des noms tels que Baskir, Kefsour, Tombouctou, Haïck, etc.

[79] R. H. MARTIN et H. KODA, *Orientalism*, *op. cit*., p.12.

L'orientalisme se constatait également dans l'emploi de tissus et de broderies aux noms évocateurs. Dans cette accessoirisation orientale du vestiaire occidental, un constat émerge : bien que visuellement exotique, ces vêtements conservaient une lisibilité occidentale. En d'autres termes, l'Orient, par un effet d'addition, se juxtaposait à une structure vestimentaire occidentale qui restait quasi-inchangée. Les robes exotiques du XVIIIe siècle (à la turque, à la sultane, à la chinoise, à la lévite, à la polonaise) ne sont en définitive qu'un dérivé à peine transformé de la traditionnelle robe à la française. Les châles indiens recouvraient des robes crinolines, au même titre que les burnous qui ressemblaient beaucoup plus à des pélerines qu'au véritable costume traditionnel maghrébin. Même chose encore pour des modèles de visites **[Chap. I, ill.3]** ou de *tea gown* **[Chap. I, ill.4]** entièrement réalisées dans des châles cachemire tout à fait assujettis à la mode occidentale de l'époque. A ce propos, ce constat est également partagé par Adam Geczy qui considère que « jusqu'à présent, les vêtements orientaux étaient utilisés comme costumes (mascarade), en privé (robes de chambre) ou comme accessoires (fez, turbans, bijoux et châles), ou bien ils étaient absorbés et exploités par l'industrie européenne (soie, paisley). En d'autres termes, jusqu'à présent, l'orientalisme était soit une source d'amusement, soit absorbé, soit utilisé comme une inflexion savoureuse dans laquelle le noyau vestimentaire occidental restait inviolé »[80]. Comprenons donc finalement que bien qu'omniprésent dans les cultures matérielles et vestimentaires de l'Europe, l'Orient est d'abord et avant tout un réseau complexe d'objets, d'évocations, d'inspirations qui enrichi le système de la mode occidentale sans pour autant le modifier en profondeur. C'est précisément ce qui change au cours du tournant du XXe siècle. Martin et Koda, en signalant une modification de la structure vestimentaire occidentale, nous révèle en définitive que les couturiers du début du XXe siècle ont ceci d'intéressant qu'ils vont regarder avec grand intérêt et de façon inédite le vêtement traditionnel oriental pour l'incorporer dans leur processus créatif. L'Orient n'est plus uniquement un *ornement*. Il devient une manière de restructurer le vestiaire, une manière de penser différemment la couture, son système décoratif, sa lisibilité et son interaction avec le corps.

Ce devenir oriental de la structure vestimentaire occidentale est un processus qui ne peut se comprendre qu'en regardant dans un même temps le contexte historique mondial et

[80] A. GECZY et V. KARAMINAS (dir.), *Fashion and orientalism*, *op. cit*.

l'évolution des conceptions vestimentaires à cette époque. En effet, au cours du tournant serré du XXe siècle, l'orientalisme est un mouvement global mais aussi et surtout un *déplacement*. C'est certainement la première fois dans l'histoire de la création vestimentaire contemporaine que l'Orient, entendu comme un territoire considérablement élargi, est réceptionné, organisé et utilisé dans le processus créatif européen. Nous disons « mouvement global » car évidemment il ne touche pas uniquement le vêtement et la couture. L'orientalisme s'exprime dans toutes les sphères de la culture français, et par extension européenne : la politique, la littérature, les musées, l'art pictural et sculptural, les arts de la scène, etc. D'autre part, l'orientalisme est également un *déplacement* pluriel qui conduit à une synthèse sur la base d'une réinterprétation de toute une série de costumes traditionnels : déplacement du processus créatif des couturiers, déplacement de la valeur accordée aux cultures matérielles orientales et un déplacement géographique inédit. Le système de la couture parisienne, stimulé par la révolution industrielle mais également l'intensification du processus de colonisation, provoque l'ingurgitation et la resémantisation organisée des traditions vestimentaires non-occidentales. En abordant cette mode orientale dans son sens large, il est d'abord et avant tout question de comprendre ce goût pour l'exotisme géographique qui pénètre toutes les sphères de la création à cette période. Ces géographies ont été investies par le regard occidental de toute une série d'enjeux, tant esthétiques, théoriques que formels. C'est l'Extrême Orient, la contrée orientale la plus éloignée de l'Europe qui marque le point de départ de cette tendance. Chose cruciale également : l'influence orientale dans la couture parisienne fonctionne comme le phénomène du *tsunami.* En effet, un choc violent, un moment historique de rupture, provoque une vague submersive qui s'abat sur l'Occident, nourrie par de nombreuses répliques plus ou moins puissantes. Chose intéressante également : ces vagues-répliques peuvent apparaître à des endroits différents en fonction de l'actualité, et au lieu de se supplanter entre elles, elles s'amalgament. C'est une rupture décisive survenue au Japon qui impulse ce *tsunami* qui ne tarde pas à provoquer d'autres répliques venues d'Inde, de Perse, du Levant et enfin du Maghreb entre le second XIXe siècle et l'orée de la Première Guerre Mondiale. En d'autres termes, l'orientalisme vestimentaire, à mettre en lien étroitement avec l'actualité, s'articule autour de l'utilisation de nombreux systèmes décoratifs et ornementaux orientaux, qui n'influencent pas la haute couture parisienne au même moment, ne proviennent pas du même endroit mais qui tendent à la synthèse une fois réceptionnés en Europe. Il y a

également un mouvement tout à fait intéressant : comme mentionné précédemment, c'est d'abord et avant tout l'Extrême Orient qui passionne l'Europe ; et à mesure que le japonisme et les chinoiseries s'acclimatent, ce système de la couture parisienne utilise, en les additionnant aux premiers, des éléments culturels de peuples orientaux plus proches de l'Occident comme la civilisation indo-persane et ensuite, l'Empire Ottoman et sa zone d'influence. C'est précisément cette dialectique temporalité/géographie qui laisse entendre que l'orientalisme est un système beaucoup plus structuré qu'il en a l'air, c'est-à-dire qu'il n'est pas uniquement en lien avec une tendance à l'exotisme dans la mode. Il avance aussi main dans la main avec le bouleversement géopolitique du XIXe siècle, symptôme et maladie de l'expansion occidentale et du colonialisme culturel européen. Ce qui change également par rapport au goût antérieur pour l'exotisme, c'est que le XIXe et le tournant du XXe siècle appréhendent de façon beaucoup plus précise et matérielle l'orient vestimentaire. Il ne s'agit plus uniquement de fantasmes. Il est question d'objets tangibles, commercialisés et muséalisés à grande échelle qui amorcent une structuration nouvelle de cet orientalisme. L'Orient, étant mieux connu puisque plus accessible, semble être dans un même temps utilisé de façon plus « scientifique » et vraisemblable par les couturiers de l'orée du XXe siècle. C'est précisément ce glissement des inspirations de l'Extrême au Proche Orient que nous tenterons de mettre en récit tout au long de cette partie.

Nous incluons à notre étude de l'orientalisme dans la couture parisienne de la Belle Époque toutes les influences extrême-orientales, provenant du Japon et de la Chine car, comme déjà mentionné, il semblerait que c'est par l'étude de leurs cultures vestimentaires que les couturiers français amorcent ce tournant. Pourtant et traditionnellement, dans les champs de l'histoire de l'art et de la mode, le japonisme a été regardé comme un mouvement artistique à part entière, par les dix-neuvièmistes. Il en est ainsi très certainement à cause de son important corpus, qui malgré son hétérogénéité, forme une unité identifiable et cohérente. Finalement, le japonisme semblerait se suffire à lui-même, tant et si bien que son appellation le dissocie d'emblée de l'orientalisme. D'ailleurs, dans le cadre d'une histoire de la mode exotique en Occident, Fabienne Falluel marque une séparation nette entre la kimonomania du début du XXe siècle et la mode persane des années 1910[81]. Cette différence

[81] *Japonisme et mode*, *op. cit*., p.142.

dans la dénomination de ces deux mouvements est probablement dû à au moins trois facteurs qui se répondent : (1) l'écart civilisationnel très important entre le Japon et ce qui est nommé Proche et Moyen Orient, (2) les moments d'apparition de ces deux mouvements dans l'histoire de l'art[82], (3) les différentes conceptions esthétiques et révolutions artistiques qui leur sont associées[83]. Dans la réception critique de ces deux mouvements, il est clair qu'une différence est faite et que civilisations arabo-musulmanes d'un côté et japonaises de l'autre se côtoient, en tant que populations inspiratrices d'exotisme dans l'art occidental du passage du siècle, sans pour autant être appréhendées avec un regard commun. Pourtant, et a l'appui d'une littérature riche, force est de constater que ces deux mouvements et ces populations distinctes, ne l'étaient pas tant dans l'esprit du second XIXe siècle ; ou plutôt que les frontières étaient beaucoup plus poreuses qu'il n'y paraissait et que les couturiers s'adonnaient à des hybridations d'inspirations singulières. Après tout, le Japon ne fait-il pas parti de l'aire géographique définie comme extrême « Orient » ? N'était-il donc pas affilié – de près ou de loin – à ce grand ensemble « Orient », que Saïd dénonce comme étant considéré comme un bloc monolithique pour l'Occident ? A travers ces interrogations, il est question de penser les

[82] Voir notamment : Christine PELTRE, *Les orientalistes*, Vanves, Hazan, 2018. Il est intéressant de constater que l'orientalisme pictural, selon Christine Peltre, trouve ses origines dans les temps modernes, pour se développer de façon très importante au passage du XIXe siècle (nous avons coutume de fixer le début de l'orientalisme moderne à la campagne napoléonienne d'Égypte en 1798). Ce courant artistique, formant également un corpus uniforme, se distingue du japonisme qui, lui, émerge dans le second XIXe siècle en étant associé à une tout autre histoire, conjoncture, références et inspirations (l'avènement de l'ère Meiji et l'ouverture du Japon au commerce international). En d'autres termes, orientalisme et japonisme n'ont ni le même contexte d'émergence, ni la même chronologie dans le champ de l'histoire de l'art. Il semblerait toutefois que ce qui est vrai dans l'histoire de la peinture ne s'applique pas à la mode. Il s'agira donc de décorréler ces deux termes des champs de l'histoire de l'art et de la mode. Nous constatons que malgré le fait qu'il y ait de grandes similitudes dans ces deux disciplines, ils fonctionnent différemment et notre étude s'attachera à le démontrer.

[83] « Cependant, l'orientalisme de ces tableaux tenait seulement à leurs sujets ou à leurs motifs ; il n'avait suscité aucun changement dans l'expression picturale elle-même. L'influence exercée par l'Orient resta cantonnée au domaine du « goût ». L'art japonais lui aussi a bien entendu éveillé la curiosité des Occidentaux pour les mondes inconnus et les mœurs qui leur paraissaient étranges. Mais il représenta surtout un nouveau défi lancé à la peinture occidentale traditionnelle. Tandis que l'orientalisme avait attiré les romantiques, puis les peintres académiques tels Gérôme ou Gleyre, il est tout à fait significatif que l'art japonais ait intéressé les peintres d'avant-garde ». PARIS, *Japonisme et mode*, *op. cit*., p.22.

liens étroits entre d'une part des délimitations géopolitiques et administratives et d'autre part leurs impacts sur les conceptions et les discours des industries créatives occidentales. En d'autres termes, il existait des confusions dans l'appréhension des aires géographiques non-occidentales au XIXe siècle, ainsi que dans celle des objets d'art qui leurs sont associés. Ce manque de clarté, résultat de l'ambiguïté et des balbutiements d'un socle référentiel encore au stade embryonnaire, impacte notamment le secteur des musées et des collectionneurs d'art dans un premier temps et ruissèle de façon tout à fait singulière sur celui des couturiers de la rue de la Paix. À ce propos Sophie Makariou déclare :

> « Le Japon s'est ouvert avec l'ère Meiji en 1867 ; et l'Europe savante, l'Europe esthète s'y précipite ; quand ils ne vont pas au Japon, le Japon vient aux collectionneurs français […] C'est dans la boucle de ce mouvement qu'il faut placer l'émergence d'un intérêt esthétique pour les « arts orientaux », comme on le dit souvent alors, ou de l'art islamique, ainsi qu'on le dit aujourd'hui. L'ambiguïté de l'appellation ancienne nous dit assez où est né cet intérêt : en premier lieu, chez les collectionneurs d'art japonais ; en second lieu, de manière plus discrète, chez les sémitisants. »[84]

Une information importante qui confirme l'hypothèse du lien étroit entre le Japon et le monde arabo-musulman dans un contexte muséal et collectionniste, nous permettant de reconsidérer aussi la place des cultures nippones au sein du processus créatif de la mode parisienne orientaliste. C'est vraisemblablement le Japon qui ouvre la voie au collectionnisme d'objet d'art *islamique* et à la fascination pour les cultures matérielles orientales au XIXe siècle. C'est aussi les objets d'art du Japon qui étaient d'abord et avant tout placés sous le vocable « oriental ». Ainsi, considérons la notion d'orientalisme, non plus uniquement dans sa relation avec le monde arabo-musulman mais bien de façon plus globale en les plaçant au même niveau que les cultures nippones et chinoises. Dans la couture parisienne, le japonisme et les chinoiseries sont, en même temps, un proto-orientalisme, et des sous-catégories de ce mouvement. C'est vraisemblablement grâce à eux que sont jetées toutes les bases des modes orientales dans le processus créatif des couturiers au début du XXe siècle. C'est du moins ce

[84] *Purs décors ?*, *op. cit*., p.56.

que postule Akiko Fukaï dans le catalogue de l'exposition *Japonisme et Mode*, en déclarant que « le japonisme a été l'un des facteurs les plus puissants de l'évolution de la mode »[85].

C'est pourquoi tout au long de cette partie, nous nous intéresserons dans un premier temps à cette pénétration japonaise dans la couture parisienne en thématisant autour de typologies de vêtements et d'accessoires (les robes japonaises, les kimonos, les ceintures, les éventails), mais aussi en explorant ce que ces cultures matérielles ont de radicales, une fois utilisées par les couturiers. De la même manière, il s'agira aussi de montrer à quel point les couturiers s'insèrent dans tout un réseau qui leur permet de voir, d'étudier, d'acheter ces objets japonais afin de repenser leurs vestiaires occidentaux. Tout cela nous permettra de démontrer que la *kimonomania* de la couture à la Belle Époque ouvre vraisemblablement le champ à d'autres expressions exotiques qui, cette fois-ci, s'attachent à des mondes indo-persans et proche-orientaux. Par l'étude des créations fortement inspirées de l'Empire Perse, à partir des années 1905, il sera question de mettre au jour une histoire encore peu explorée des liens étroits qui unissent les couturiers parisiens et les musées d'art orientaux. Mettant au cœur de notre étude leurs processus créatifs mais également ce vêtement traditionnel oriental investi de nombreux enjeux, notre projet s'attache d'abord et avant tout à une mise en lumière du contexte de création qui préside à ce devenir oriental de la couture parisienne. Tout ceci nous mènera à conclure notre partie en nous intéressant cette fois ci à la manière avec laquelle les références ottomanes et maghrébines pénètrent la couture par l'intermédiaire de la jupe-culotte, lancée à partir de 1910. Cette insertion qui correspond selon nous au paroxysme de l'approche traditionnelle orientale de la couture, nous permettra également de comprendre que plus qu'un simple objet tangible, le costume traditionnel oriental est également un vecteur redoutable de discours de domination et coloniaux que nous nous emploierons à déconstruire autant que faire se peut.

[85] *Japonisme et mode*, *op. cit*., p.29

Chapitre I : D'abord l'Extrême Orient : La Kimonomanie (1900-1908)

La couture parisienne de la Belle Époque est marquée « par un vent de folie qui peut être baptisé "kimonomania" »[86]. Comme nous le rappelle Fabienne Falluel, ce terme n'a très probablement pas été utilisé à cette époque mais il semble tout à fait à propos pour caractériser le raz-de-marée provoqué par ce vêtement japonais aussi bien dans les conceptions esthétiques que, de façon plus profonde, dans la structuration de la silhouette occidentale de la couture parisienne. L'Occident de la seconde moitié du XIXe siècle réceptionne ce fameux kimono (littéralement « la chose que l'on porte sur soi » en japonais[87]) et, chose tout à fait singulière, l'intègre presqu'immédiatement à son système de mode. Des robes sont taillées dans des tissus servant à réaliser des kimonos, les manches s'allongent, certaines toilettes se dotent de ceintures nouées dans le dos sur le modèle de l'obi japonais. Plus tard et nous l'aborderons en détail dans notre analyse, les couturiers iront même jusqu'à imiter sa célèbre coupe à plat pour réaliser leurs propres collections parisiennes. Jamais auparavant (et même ensuite), un vêtement non-occidental n'avait eu un tel impact sur les cultures de mode européennes. Jamais encore un symbole vestimentaire et national oriental n'avait été utilisé aussi précisément pour repenser le vestiaire en Occident. Elizabeth Kramer et Akiko Savas ont cette formule particulièrement heureuse et qui nous permet de capter la spécificité du kimono dans un contexte occidental : « Entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, le kimono passe […] du statut de produit exotique à celui de vêtement de mode, accessible à tous »[88]. Il semblerait donc beaucoup plus à propos, dans le cadre de notre étude de l'orientalisme de la couture des premières années du XXe siècle, de discuter de « kimonomania » plutôt que de « japonisme », afin de mettre l'emphase sur l'élément le plus important de ce mouvement artistique et vestimentaire. C'est vraisemblablement autour de ce kimono, parfois hybridé avec des vêtements chinois ou même d'autres origines, que se cristallise tout l'intérêt pour le Japon des couturiers parisiens. Cet intérêt pour ce vêtement leur ouvre la voie vers une refonte infiniment plus importante de leur technique de coupes et

[86] *Ibid.*, p.137.

[87] *Kimono*, Anna M. F. Jackson (dir), (cat. exp.), Paris, Éditions de La Martinière, 2020, p. 13.

[88] *Ibid.*, p.191.

de visualisation du corps dans l'espace. Nous parlons d'ouverture car effectivement les couturiers ne vont pas se contenter uniquement de réaliser des vêtements inspirés du kimono. Très rapidement et devant la demande de nouveauté de leur clientèle, ces derniers vont s'intéresser activement à d'autres vêtements traditionnels extrême orientaux, à l'instar des vestes *waitao* et des jupes *mamianqun* chinoises notamment, allant parfois jusqu'à tailler des vêtements dans ces costumes traditionnels. Sur ce point, la recherche reste assez silencieuse et il s'agira ainsi de combler le manque en proposant une étude la plus précise possible de ce phénomène de mode qui semble être la continuité de l'absorption du kimono dans le processus créatif de la couture parisienne.

Dans cette émulation pour cet Extrême-Orient mystérieux mais de plus en plus connu, le Japon lui-même joue un rôle primordial. En effet, Karen Van Godtsenhoven rappelle à très juste titre la complexité des rapports Orient-Occident dans le cadre du japonisme. Même s'il est vrai que le Japon est le réceptacle de tout un fantasme exotique en Europe, notons que le pays y participe aussi largement en multipliant les circuits commerciaux et en mettant en place notamment, une offre de kimono exclusivement réservé au marché européen[89]. De la même manière, Van Godtsenhoven ajoute : « Il est important d'élucider quelques notions cruciales concernant le japonisme comme forme d'orientalisme. Tout en reconnaissant la thèse d'Edward Said sur l'orientalisme comme un style occidental utilisé pour affirmer son autorité sur l'Orient - et l'éclipse progressive du kimono par les vêtements occidentaux - il est également important de noter que l'Europe n'a jamais colonisé le Japon et ne l'a donc pas considéré comme un "autre" colonial ou comme un "Orient" statique [...] C'était un échange d'artefacts culturels dans les deux sens : le Japon et l'Occident s'influençaient et se reflétaient dans un jeu d'adaptation et d'émulation réciproques. »[90]. Comprenons que la mise en lumière

[89] Entendons donc, des kimonos (costume traditionnel japonais) réalisés par des japonais selon les techniques ancestrales mais qui ne correspondent pas au goût local ; plus encore, s'adaptent à celui de l'Occident.

[90] Monika BINCSIK (dir.), *Kimono style : Edo traditions to modern design the John C. Weber collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2022, p.35. Traduit de l'anglais par nos soins : "It is important to elucidate some crucial notions with regard to Japonism as a form of Orientalism. While acknowledging Edward Said's thesis about Orientalism as a Western style used to assert authority over the East - and the kimono's gradual eclipse by Western clothes - it is also important to note that Europe never colonized Japan and thus did not regard it as a colonial "other" or the

du kimono dans la culture de mode européenne n'est pas uniquement le fait d'un Occident colonisateur, avide d'altériser les cultures extrême-orientales. Il faut chercher plus loin, vers de nouvelles conceptions esthétiques de la couture, vers également un nouveau modèle de Modernité et à l'intérieur de ce système, celui de l'orientalisme qui permet précisément aux couturiers d'arriver à leurs fins.

Pour ne pas nous départir de notre corpus principal, étant le cœur de cette étude, il est question de nous focaliser d'abord et avant tout sur les différentes réalisations de la couture parisienne au cours de la première décennie du XXe siècle. Ceci dit, et pour pleinement comprendre ce bouleversement impulsé par les cultures nippones et chinoises, il s'agira également d'éclairer ces différentes œuvres en les mettant en regard avec des réalisations antérieures, des faits historiques cruciaux, des discours du second XIXe siècle, ainsi que la très riche bibliographie autour de la question du japonisme. Comprenons également que la kimonomania de la Belle Époque s'insère dans un mouvement plus large, appelé japonisme qui trouve ces origines avant le moment où la couture s'intéresse de façon active aux techniques de coupes et de confections extrême-orientales. En effet, ce terme apparaît vraisemblablement sous la plume du critique d'art Philippe Burty qui consacre en 1872 « une série de six articles »[91] à ce nouveau mouvement artistique occidental. Ainsi, pour pleinement comprendre la digestion du kimono et du manteau chinois au cours de la Belle Époque, il serait bon dans un premier temps de s'attarder sur eux, c'est-à-dire de comprendre leurs constructions et leurs esthétiques, mais également la manière avec laquelle ils ont été reformulé par l'Occident et la couture parisienne. Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps, après avoir brosser à grands traits le contexte historique, le cas de Vitali Babani qui est incontestablement l'une des figures parisiennes de cette époque, les plus importantes dans la création et le commerce de costumes asiatiques. Ce sera pour nous l'opportunité de présenter son travail créatif et sa riche réception critique, qui reste relativement méconnu dans le cadre de la recherche en mode. En mettant en lumière son processus créatif entre Orient et Occident, les vêtements qu'il propose dans sa boutique du

static "East" [...] It was a two-way exchange of cultural artifacts: Japan and the West influenced and mirrored each other in a game of reciprocal adaptation and emulation".

[91] SOPHIE BASCH, « Japonisme, impressionnismes et littérature : l'œil des écrivains. », *in Japonismes, impressionnismes,* (cat. exp.), Paris, Gallimard, 2018, p. 58.

boulevard Haussmann, les nombreuses relations qu'il entretenait avec la presse et les autres couturiers d'avant-garde, c'est la question du réseau de cette mode orientale qui sera au cœur de l'analyse. C'est exactement au même moment que Paul Poiret, que ce dernier propose à sa clientèle des modèles de kimonos parisianisés, renforçant par là même le goût et l'intérêt de la couture pour cet orientalisme précoce. Mais notre étude ne se cantonnera pas uniquement à la mise en lumière de ce personnage dans la mesure où il n'était pas le seul. En évoquant les figures aussi différentes de Sada Yacco, Arthur Liberty, Mariano Fortuny, Siegfried Bing, Claude Monet et d'autres, il s'agira de montrer que le kimono dans le japonisme, tel une pieuvre aux innombrables tentacules, pénètrent de nombreux secteurs très différents : les expositions universelles, les mouvements réformateurs vestimentaires britanniques, les industries textiles et créatives européennes, les musées et les collectionneurs, la littérature et les arts et évidemment la haute couture. À partir du second XIXe siècle, il n'est pas un endroit qui n'a pas connu de près ou de loin l'influence radicale de la civilisation japonaise et de son costume traditionnel. Dans notre développement, nous nous proposons d'éclairer la création de la haute couture parisienne avec cette longue histoire.

C'est pourquoi, il sera question dans un second temps de nous pencher sur les premières réalisations de Paul Poiret, avant même qu'il n'ouvre sa maison de couture en 1903. Au travers de l'étude fouillée du manteau *Confucius*, rebaptisé *Révérend* en 1905, il s'agira de montrer que « Poiret exerce incontestablement l'influence d'un pionnier »[92] dans cet orientalisme vestimentaire. À ce stade de l'analyse, il sera question d'explorer la manière avec laquelle ce japonisme s'ancre dans les conceptions vestimentaires occidentales tout en mutant vers d'autres horizons. Nous conclurons ce chapitre en évoquant le paroxysme de ce japonisme dans la couture parisienne, qui survient vraisemblablement en 1907, en nous appuyant aussi bien sur la presse de mode (mois par mois) que sur un nombre de plus en plus important d'œuvres vestimentaires, aujourd'hui conservées dans des institutions muséales internationales. En fil rouge de tout ce chapitre, nous tenterons de comprendre en quoi ce proto-orientalisme jette toutes les fondations d'un modèle qui structure encore de nos jours le processus créatif du système de la mode occidentale. En plus d'une histoire de cette pénétration, nous nous emploierons également à mettre en lumière les spécificités et les

[92] A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*., p. 201.

innovations apportées par ce nouvel orientalisme, tout à fait différent des mouvements précédents et qui doit être vu, non plus comme une simple tendance éphémère, mais au contraire comme l'un des grands tournants majeurs pris par la haute couture parisienne à l'époque contemporaine.

I. Le kimono japonais. Du costume traditionnel à l'objet occidental de mode

1. La kimonomanie avant la Haute Couture

En matière de kimonos et plus généralement de cultures matérielles extrême-orientales, la couture parisienne du passage du XXe siècle est l'héritière directe d'une histoire qui débute vraisemblablement au début des années 1850. Resituons donc le contexte, qui à ce propos, fait l'objet d'une très riche historiographie. À cette époque, le Japon de l'ère Edo (1603-1868) est un pays quasi exclusivement replié sur lui-même, vivant en autarcie et limitant au maximum ses interactions commerciales et diplomatiques avec le reste du monde. Malgré certains échanges commerciaux et transferts culturels « avec la Chine, la Corée et les Pays-Bas »[93], ce pays au régime politique féodal est en définitive connu de façon assez abstraite par l'Occident. Cette situation leur déplait, d'autant plus que du fait de nombreux conflits armés, l'Extrême Orient devient un terrain de guerre de plus en plus important entre Orient et Occident (pensons aux deux guerres de l'opium, au sac du Palais d'été, à la volonté d'expansion russe sur la partie extrême-orientale de son empire). De la même manière, le milieu du XIXe siècle rime avec l'intensification sans précédent de l'entreprise coloniale occidentale. Cette Europe hégémonique ne pouvait souffrir qu'un pays, considéré d'autant plus comme inférieur, lui résiste. L'événement qui acte le début de la fin de la politique isolationniste de l'archipel survient en 1853 lorsque le commodore Matthew Perry, mandaté par le président des Etats-Unis d'Amérique, pénètre la baie d'Edo avec une

[93] B. KOYAMA-RICHARD, *Le Japon à Paris*, *op. cit*., p.13. Voir également l'article passionnant relatant des liens entre France et Japon avant le traité d'amitié et de commerce de 1858 : GENEVIÈVE LACAMBRE, « Le Japon fermé et la France dans la première moitié du XIXe siècle », *in À l'aube du japonisme : premiers contacts entre la France et le Japon au XIXe siècle,* (cat. exp.), Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2017, vol. 1/ p. 8-12.

flotte martiale pour contraindre le shogunat à s'ouvrir au commerce extérieur. Cette politique de la canonnière atteint son objectif et un traité d'amitié et de commerce l'entérine dans un premier temps en 1854, puis définitivement en 1858, ouvrant par effet de conséquence une brèche dans laquelle s'engouffre toutes les autres puissances occidentales de l'époque. C'est cette même année qu'une ambassade française pénètre le pays pour ratifier un traité du même acabit, ouvrant différents ports japonais au commerce international avec le pays. Cette ouverture forcée à l'Occident a raison de l'ancien régime politique de l'archipel, considérablement fragilisé par toutes ces pressions et ingérences internationales. Le shogunat est alors renversé et l'empereur est restauré dans son pouvoir suprême et centralisé à partir de 1868, mettant un point final à l'époque Edo et ouvrant la voie à l'Ère Meiji. Cette nouvelle période est marquée par un profond bouleversement du Japon, une industrialisation et une modernisation sur le modèle occidental. C'est dans ce contexte que les échanges s'intensifient, excités également par la présence de plus en plus importante du Japon dans les grandes expositions universelles de l'époque. Déjà présent à celle de 1862 qui eut lieu à Londres et durant laquelle l'intérêt du public se porte sur les toilettes singulièrement exotiques de la délégation japonaise[94], c'est surtout en 1867 qu'il rejoint le concert des peuples en y participant de façon officielle pour la première fois[95]. Comme nous le révèle Aurélie Samuel[96] ou encore Akiko Fukai[97], de façon instantanée, la création vestimentaire française se saisit de cet engouement et des journaux de mode, à l'instar du *Petit Courrier des dames* ou encore du *Journal des demoiselles*, s'en font le relai. Il s'agit vraisemblablement du début de cette veine japoniste dans la mode qui, comme le note Kramer et Savas, ne se

[94] Voir notamment : A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*., p.177. « Les tissus présentés suscitent la curiosité en tant qu'objets ethnographiques ou exemples de produits manufacturés, mais ce sont les vêtements des membres de la délégation japonaise parcourant l'exposition qui font vraiment sensation. Sans être spectaculaires, leurs atours de samouraï piquent tout particulièrement l'intérêt des spectatrices les plus soucieuses des tendances. ». De la même manière, Geneviève Lacambre révèle également que cette délégation est particulièrement observée à Paris : « Nadar multiplie les photographies des Japonais en groupe ; elles sont reproduites dans la presse […] Les costumes, les armes à la ceinture séduisent les Parisiens ». *À l'aube du japonisme*, *op. cit*., p.16.

[95] *À l'aube du japonisme*, *op. cit*.

[96] A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*., p.9-11.

[97] *Japonisme et mode*, *op. cit*., p.36

résume pas uniquement à s'inspirer des formes et motifs japonais. En effet, « on [n'] adopte […] aussi leurs tissus, parfois retaillés en vêtements pour femme, comme l'illustre cette création des couturières londoniennes Misses Turner – une robe réalisée à partir d'un kimono sans doute destiné, à l'origine, à une femme samouraï de haut rang »[98]. Dans une même dynamique, les industries textiles de Mulhouse et de Lyon s'emparent de ces nouveaux tissus, pour les étudier, les copier et les proposer sur le marché français et européen[99]. La chambre de commerce de Lyon mène une importante politique d'acquisition de textiles extrême-asiatiques, créant par la même une collection d'études de grande ampleur pour tous les soyeux et industriels textile locaux[100].

Cet engouement pour le Japon, qui mène de plus en plus à l'établissement d'un mouvement artistique, est également soutenu et stimulé par un réseau de marchands établis dans tout le monde occidental et plus particulièrement à Paris. Dans la capitale française, ce commerce d'objets, de textiles et de kimonos japonais se structure autour de deux pôles importants : d'un côté, les antiquaires et marchands spécialisés et de l'autre les grands magasins de nouveautés. Pour la première catégorie, notons qu'ils tiennent boutique dans le centre de la capitale, c'est-à-dire dans les premier, deuxième et huitième arrondissement de Paris ; précisément les quartiers dans lesquels les couturiers installent leurs maisons de couture. Ces enseignes ont pour noms « La Porte chinoise », « L'Empire céleste », « E. Desoye », « Au céleste Empire », sans oublier évidemment les boutiques de Siegfried Bing[101] et de Hayashi Tadama[102]. Ces endroits jouent un rôle capital dans le développement du

[98] A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*., p.177.

[99] Sur ce sujet, il existe plusieurs ouvrages ou chapitres très éclairants, en voici une sélection : JEAN-FRANÇOIS KELLER, « Impressions Soleil levant : l'industrie textile alsacienne, Japon et japonisme », in Japonisme et mode, (cat.exp.), Paris, Paris-Musées, 1996, p. 99 – 107; *Katagami : les pochoirs japonais et le japonisme*, (cat.exp), Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2006. *Impressions du Soleil Levant : 150 ans de relations Alsace-Japon,* (cat.exp), Mulhouse, Bernardswiller, ID l'édition, 2014.

[100] Cette politique d'acquisition a été minutieusement exemplifiée dans la chronologie indicative du catalogue de l'exposition *Japonisme et Mode*, p.205-207.

[101] Siegfried Bing (1838-1905), collectionneur, marchand, critique d'art qui participe largement à la réception de l'art japonais en France. Il tenait boutique rue de Provence.

[102] Hayashi Tadama (1853-1906), collectionneur et marchand d'art d'origine japonaise, figure tutélaire de l'introduction de l'art et de l'estampe japonaise dans un contexte occidentale. Il ouvre une

japonisme, de la kimonomania en France et dans la réception occidentale de l'estampe japonaise (autrement appelé, *ukiyo-e* en japonais) dans la mesure où, comme l'explique Geneviève Aitken, « ses magasins [ceux de Bing en l'occurrence] […] s'imposent comme un lieu essentiel de sociabilité pour les artistes, critiques d'art et collectionneurs fédérés par la même passion pour l'estampe japonaise »[103]. S'y côtoient les frères Goncourt, Louis Gonse, un très célèbre collectionneur d'art et connu pour son ouvrage *L'Art japonais*[104] paru en 1883, Raymond Kœchlin, Philippe Burty, Baudelaire, etc. ; en définitive tous les acteurs de l'intelligentsia et du monde artistique, qui voit dans l'art japonais un contre-modèle au canon occidental qu'il faut suivre pour renouveler la peinture et s'inscrire dans la modernité. Notons également que ces marchands ne se contentent pas uniquement de tenir boutique. Ils sont également des acteurs et des théoriciens fondamentaux de ce mouvement artistique. A titre d'exemple, rappelons que Siegfried Bing, en plus d'être l'auteur du *Japon artistique*[105], est également le commissaire de l'exposition de la gravure japonaise qui se tient en 1890 à l'École des Beaux-Arts de Paris et qui a très largement participer à démocratiser cette expression artistique. À ce propos, il semblerait que c'est cette exposition qui acte le début de l'intérêt de Madeleine Vionnet pour le Japon[106], fascination qui ne la quittera jamais. De la même manière, Louis Gonse dans son *Art Japonais*, consacre une partie de son analyse à la mise en lumière du vêtement traditionnel et des tissus **[Chap. I, ill.5]**, démocratisant significativement les connaissances sur ce sujet. Citons un passage tout à fait saisissant dans lequel il exalte le lien entre système vestimentaire et couleurs, dialectique et conception reprises abondamment par les couturiers quelques décennies plus tard :

---

boutique, en 1890, dans le quartier de l'église de la Trinité, rue des Victoires, à quelques pas de celle de son ami Bing.

[103] *Japonismes, impressionnismes*, (cat. exp.), Paris, Gallimard, 2018, p.17.

[104] Louis GONSE, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.

[105] *Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie*, Paris, Japon artistique Marpon et Flammarion, 1888.

[106] MARIE SOPHIE CARRON DE LA CARRIÈRE, « Le japonisme et le kimono dans la mode jusqu'à nos jours », *in Kimono, Au bonheur des dames,* Aurélie Samuel (dir.), (cat. exp.), Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques-Guimet, 2017.

> « Dans toutes ces étoffes […] c'est la couleur qui est l'élément principal. On ne saurait assez admirer avec quel heureux instinct les Japonais ont compris le rôle du vêtement, son décor, son dessin, sa forme, dans l'air, dans la lumière, dans le cadre de la vie. Ici, plus qu'ailleurs encore, ils sont les premiers coloristes du monde »[107]

Comprenons donc que c'est précisément par l'intermédiaire de ses boutiques-galeries que les artistes et autres férus d'arts extrême-orientaux peuvent se fournir en inspirations et en objets, tout en développant un réseau d'amateurs et de connaisseurs. À partir des années 1860, il est possible d'acquérir dans ce genre d'établissement des kimonos ou autres pièces du costume traditionnel japonais. C'est pour cette raison que des artistes mais aussi des femmes des classes moyennes et supérieures s'y précipitent pour étancher leur soif d'exotisme ; car il est de bon ton de recevoir chez soi, ou de prendre le thé en robe japonaise. Ici, il ne s'agira pas de faire un état des lieux de ce que l'art japonais a apporté à des grandes figures telle que Monet, Degas, Manet, Van Gogh, Vuillard, Denis etc.[108] Pour notre sujet, il serait plus intéressant de nous concentrer sur la part de plus en plus importante que prend le kimono japonais dans l'œuvre picturale de ces mêmes artistes. Nous pouvons vraisemblablement parler d'une première vague de kimonomania dans les arts[109] car ce costume traditionnel, de par son esthétisme radical et sa potentialité décorative, colonise concrètement les portraits japonisants de cette époque, à tel point qu'il semble devenir un sujet à part entière, enchâssé dans la surface de la toile. En effet, dans la très célèbre œuvre de Claude Monet, *La Japonaise* **[Chap. I, ill.6]**, réalisée en 1876, nous pouvons nous

[107] L. GONSE, *L'Art japonais*, *op. cit*., p. 230-231.

[108] Ce sujet a été très largement traité tout au long des nombreuses expositions sur le japonisme, mais également dans des travaux monographiques, et donc plus ciblés sur l'œuvre de pionniers de l'art moderne français. Voici une bibliographie indicative sur le sujet : *D'un empire, l'autre : premières rencontres entre la France et le Japon au XIXe siècle*, Paris, École française d'Extrême-orient, 2021. ; MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS et FONDATION DU JAPON, *Japon japonismes,* Béatrice Quette (dir.), (cat. exp.), Paris, MAD, 2018. ; *Japonismes, impressionnismes*, *op. cit*. ; *Van Gogh et le Japon*, (cat.exp), Amsterdam, Arles Amsterdam Sapporo, Actes Sud Van Gogh museum Hokkaido shimbun press, 2018.

[109] Même s'il est important de noter que le terme kimono n'est pas encore employé en France. On lui préfère celui de robe japonaise. Il semblerait qu'il apparaisse pour la première fois en 1899 dans un numéro de la *Mode Pratique* selon Fukaï.

questionner sur le véritablement sujet de représentation, et sur la mise en abime visuelle que l'artiste cherche à produire : s'agit-il du portrait de sa femme, ou alors d'une représentation d'un kimono ? Dans cette œuvre, le sujet principal semble complètement dilué dans le potentiel pictural de ce kimono de kabuki rouge qui occupe plus de la moitié de la surface de la toile. Chez d'autres artistes japonisants et peignant la vie moderne et sa mode vestimentaire, à l'instar d'Alfred Stevens **[Chap. I, ill.7]**, James Whistler **[Chap. I, ill.8]** ou encore James Tissot[110] **[Chap. I, ill.9]**, le kimono est un motif particulièrement récurrent qui témoigne du goût diffusé et partagé pour ce genre de toilette. D'ailleurs, en 1872, Stevens réalise une toile tout à fait intéressante intitulée éloquemment *La Parisienne* **[Chap. I, ill.7]**. Dans un intérieur feutré à peine esquissé, une femme rousse au chignon relevé se contemple dans un grand miroir. Elle est vêtue d'un kimono richement décoré, retenu nonchalamment à sa taille par une ceinture réalisée dans un tissu différent. Elle tient dans sa main droite un éventail japonais. Son décolleté pour le moins plongeant et son regard aguicheur semblent en dire long sur son statut social et sa profession. En association ce type de courtisane à la figure extrêmement sexualisée et stéréotypée de la geisha, les peintres de la vie moderne construisent visuellement une féminité asiatique lascive et soumise que l'on retrouve aussi bien dans la littérature que sur scène[111]. Mais le plus important dans le cas précis de cette œuvre, c'est évidemment son titre, *La Parisienne*, qui laisse entendre que cette toilette exotique fait véritablement l'objet d'une mode importante dans la toilette de l'intime des élégantes du second XIXe siècle. Dans cet engouement pour le sujet japonais, Elizabeth Kramer affirme que « Les peintres rivalisent pour collectionner et s'entourer d'objets japonais, comme le montrent leurs tableaux […] ou les photographies de leurs ateliers et lieux de vie. »[112]. Cette dernière raconte une anecdote amusante : la déception du peintre anglais Gabriel Rossetti, qui se rendant dans une boutique parisienne pour acquérir des kimonos, fait

[110] James Tissot a fait l'objet d'une très importante rétrospective au Musée d'Orsay en 2020 dans laquelle les questions du japonisme et de la kimonomania ont été très largement traitées. Voir : *James Tissot : l'ambigu moderne*, (cat.exp), Paris, Établissement public des Musées d'Orsay et de l'Orangerie Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2020.

[111] Virginie POUZET-DUZER, « Le goncourtisme d'une « robe de chambre japonaise », point de détail », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 26, 2021, p. 127-137.

[112] A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*., p. 193-194.

chou blanc car un confrère artiste, James Tissot, les avait tous achetés avant lui. Tout cela pour réaffirmer que artistes japonisants et marchands d'art à cette époque forment un groupe aux intérêts communs, qui porte le kimono au rang d'objet de représentation et de consommation indispensable.

Les grands magasins de nouveauté (en France et à l'étranger) représentent assurément le second pôle important pour la diffusion du kimono en Occident. Plus ou moins spécialisés dans les articles exotiques, de par leur organisation, l'achalandage des différents comptoirs, ils participent à cette orientalisation de la consommation ostentatoire dans le second XIXe siècle avant l'explosion de la kimonomania dans la haute couture. Les travaux de Béatrice Juillard[113] sur ce sujet sont particulièrement éclairants. Celle-ci a étudié l'arrivée en force, dans ce type de magasins, des marchandises en provenance de l'Orient et de l'Extrême-Orient ; la manière avec laquelle elles ont très progressivement été intégrées aux institutions par l'intermédiaire de comptoirs leur étant exclusivement réservés. Ainsi, on apprend que les Magasins du petit Saint-Thomas (situé rue du Bac), ainsi que les grands magasins du Louvre (rue de Rivoli) font office de pionniers et que d'autres magasins parisiens, à l'instar de « A Pygmalion, Au Gagne Petit, A la Place Clichy »[114] s'inscrivent également dans cette direction. Profitant de l'ouverture du Japon au commerce international, ils mettent en place des liens avec le pays afin de proposer des nouveautés à la clientèle hexagonale, tout en leur soumettant des modèles de robes de chambre occidentales évoquant (de près ou de loin) les cultures nippones et chinoises. Dans un premier temps, et ce dès les années 1860 (c'est-à-dire simultanément à l'ouverture des boutiques spécialisées dans les japoneries et chinoiseries), les magasins de nouveautés organisent de grandes expositions aux thèmes exotiques, pour lesquelles une importante publicité est mise en place (édition de catalogues, réclames de plus en plus nombreuses dans la presse, etc.). Ces expositions sont rentables, attirent une foule de clients à tel point que les gérants du petit Saint-Thomas décident qu'à partir de « 1884, tout le mois de décembre est consacré à la présentation d'objets anciens et modernes de la Chine et du Japon. Cette initiative devient une tradition. »[115] Plus tard, en

[113] BÉATRICE JUILLARD, « Les nouveautés exotiques à travers les catalogues commerciaux », art. cit.

[114] *Ibid.*, p.83.

[115] *Ibid.*, p.92.

1890, devant une demande allant crescendo pour les robes japonaises d'intérieur, ces derniers ouvrent un comptoir dédié, tout en poursuivant les expositions exotiques ; une information corroborant les propos de Geneviève Aitken qui affirme qu'« au printemps 1890, les étals des grands magasins [le Bon Marché, le Printemps] se sont déjà imposés comme l'autre temple de l'art japonais à Paris »[116]. Juillard note à ce propos qu'« en 1892, des éventails et des écrans apparaissent sur les rayons du Petit Saint-Thomas. Leur arrivée correspond aux importations massives d'éventails en provenance du Japon dans les années 1890-1900. »[117] Dans ces mêmes années, plus précisément en 1875, Arthur Liberty ouvre à Londres un grand magasin qu'il nomme *East India House*, en passe d'obtenir une réputation très importante grâce à ces merveilleux produits japonais qu'il importe directement de l'archipel[118]. Devant son succès de plus en plus important, aussi bien outre-manche qu'à l'international, Arthur Liberty décide d'ouvrir une antenne à Paris en novembre 1889 au 38, avenue de l'Opéra[119], pour profiter de l'émulation provoquer par l'exposition universelle durant laquelle il a triomphé avec ces robes esthétiques. Cette information est tout à fait cruciale dans la mesure où elle montre la manière avec laquelle l'enseigne tente de coloniser le plus de marchés possibles en s'établissement dans le cœur battant du Paris de la haute couture. En effet, ses premiers magasins sont situés seulement à une encablure de la rue de la Paix. Du fait d'une augmentation de son activité parisienne, l'enseigne déménage au 3 boulevard des Capucines vers 1900[120] **[Chap. I, ill.10]**, dans un décor grandiloquent de style

[116] *Japonismes, impressionnismes*, *op. cit*., p.18.

[117] BÉATRICE JUILLARD, « Les nouveautés exotiques à travers les catalogues commerciaux », art. cit., p.85.

[118] Cette histoire est très bien documentée ici : *Liberty's 1875-1975 : an exhibition to mark the firm's centenary, [held at] the Victoria and Albert museum, July-October 1975*, London, H. M.'s stationery office, 1975. ; *Le style Liberty : un siècle d'histoire d'un grand magasin londonien*, Paris, A. Colin, 1992.

[119] Anonyme, « Liberty in Paris », *The New York Herald*, n°19452, 24 novembre 1889, p.3. « One of the happiest results of the close of the Exhibition is the establishment in Paris of the firm of Liberty and Company, […] At 38 avenue de l'Opéra there is a fairy transformation of ordinary shop windows to the most artistic display".

[120] Nous n'avons pas trouvé la date exacte mais à partir de 1900, les réclames de la maison indique le boulevard des Capucines comme nouvelle adresse. Nous avons également une carte de visite, éditée par Liberty & Co en annexe, qui corrobore notre hypothèse.

Empire, singeant les salons des couturiers. Notons qu'Arthur Liberty, également créateur et producteur de tissus, inonde de ces matières premières les maisons de couture. Les ensembles et modèles de la couture parisienne réalisés en « tissus Liberty » inondent le marché. Nous savons également que la maison Poiret et Babani notamment proposaient à leur clientèle des lés entiers de tissus de l'enseigne, démontrant ainsi les connexions et interpénétrations de ces acteurs impliqués dans le développement de l'orientalisme au tournant du siècle. C'est dans tout ce contexte extrêmement favorable aux influences extrême-orientales que la Haute Couture parisienne, irriguée et fortement influencée par toutes ces modes antérieures, va digérer les conceptions vestimentaires japonaises afin de les intégrer directement à son processus créatif.

2. Vitali Babani, un marchand parisien entre Orient et Occident

Dans le Paris de Belle Époque, la maison Babani, installée au 98 boulevard Haussmann, est certainement l'un des centres névralgiques de la kimonomania. Souvent cité dans les histoires canoniques de la mode, le travail créatif de Babani, à l'intersection entre Orient et Occident, est pourtant relativement méconnu. À notre connaissance, seule une recherche significative a été menée sur lui par Sophie Grossiord[121] dans le cadre d'une exposition monographique sur Mariano Fortuny qui s'est tenue au Palais Galliera. D'ailleurs le peu de cas qui est fait de sa mode dans l'historiographie, est assez surprenant, eut égard à son abondante réception critique pendant son vivant et surtout son système de fonctionnement tout à fait pionnier. Dans cette partie de notre analyse, il s'agira de revenir sur son œuvre singulière, sur les liens inédits qu'il entretenait avec le Japon mais également sur d'autres maisons qui, ayant exactement le même modèle de commerce, cohabitaient avec lui dans le Paris de l'époque.

Vitali Babani, d'origine turque, est né à Constantinople en 1858. « En 1892, il ouvre au 98 boulevard Haussmann et 65, rue d'Anjou une maison de confection pour dames, mais c'est en 1894 que le Bottin du commerce mentionne pour la première fois Babani dans la section "Articles d'Orient" »[122]. Les premières années de son exercice sont assez obscures ; à notre

[121] *Mariano Fortuny*, *op. cit*.

[122] *Ibid.*, p.200.

connaissance, aucune réalisation ne nous est parvenue. Il semblerait même qu'il débute ses activités avant son établissement au boulevard Haussmann. En effet, en 1887, la presse quotidienne relaye un fait divers dans lequel le nom de Babani est mentionné. Il est désigné comme un « grand marchand de chinoiseries de la rue du quatre septembre »[123]. Devant la concordance, selon nous loin d'être fortuite, du nom et de la profession, nous pouvons affirmer sans trop nous tromper qu'il s'agit bien de la même personne. Alors, Il semblerait qu'avant 1892, celui-ci était déjà identifié comme un marchand d'objet orientaux, avant d'être un confectionneur et faiseur de mode. De la même manière, il est fort probable que sa maison de confection était connue sous un autre nom, à en juger par un article publié dans le journal *La Fronde* et daté du 20 décembre 1899 : « elle m'indiqua la maison "Au Petit Turc", 98, boulevard Haussmann. Son propriétaire, M. Babani, avait eu lui-même cette idée d'importation de soieries et broderies du Japon ; il avait fourni à la fabrique des dessins et des motifs de coloris, au moyen desquels on avait réalisé une économie importante, sans rien enlever à l'aspect somptueux des tapis. Ce nouveau genre tient à s'implanter dans les intérieurs les plus élégants »[124]. Autre argument corroborant notre hypothèse : Vitali Babani s'identifie aussi comme collectionneur d'art orientaux à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900. Celle-ci participe à la décoration intérieure, ainsi qu'à une exposition, au sein du pavillon de l'Inde française[125]. Il est également un membre actif de la chambre syndicale des négociants en objets d'art, tableaux et curiosités[126]. La boutique de Vitali Babani est donc d'abord et avant tout associée à un grand bazar de produits exotiques précieux, provenant

[123] JUDITH GAUTIER, « Une fête chinoise chez Pierre Loti », *Femina*, n° 38, 15 juin 1903, p. 567-569.

[124] VICTOMTESSE DE LYSLE, « Le chez soi », *La Fronde*, n°749, 20 décembre 1899, p.3.

[125] JEAN CAROL, « Promenades à l'Exposition », *La Politique coloniale : journal quotidien, économique et littéraire*, n°1694, 26 août 1900, p.1 : « Pour présenter et compléter cet ensemble de belles choses, M. Heymann s'est adjoint M. Babani, collectionneur lui-même et tapissier d'art. Le pittoresque arrangement de ces dais, de ces dômes et de ces voussures en étoffes de l'Inde qui font l'admiration des visiteurs du pavillon, est de M. Babani. Le même artiste a généreusement prêté ses plus rares tissus brodés et ses plus sérieux bibelots. »

[126] CHAMBRE SYNDICALE DES NÉGOCIANTS EN OBJETS D'ART et Chambre syndicale de la curiosité et des beaux-arts, « Chambre syndicale des négociants en objets d'art, tableaux et curiosités. Membres actifs au 31 décembre 1903 », *Bulletin de la Chambre syndicale des négociants en objets d'art, tableaux et curiosités*, 1er décembre 1903, p.5.

d'un Orient élargi. Mais celui-ci se fait une spécialité des objets manufacturés japonais et chinois, qui ont un important succès ainsi qu'une riche fortune critique. Comme le note Sophie Grossiord, entre décembre 1904 et février 1906, le mensuel le *Figaro-Modes*, titre de presse célèbre à l'attention d'une clientèle aisée, lui consacre systématiquement un article (ou un petit encart) et une pleine page reproduisant un de ses modèles **[Chap. I, Fig.1 – 14]**. De la même manière, le quotidien *Le Figaro* relaye de façon abondante son actualité. C'est dire la position singulière que ce dernier occupait à l'époque. En effet, il est extrêmement rare, et ce même pour de très grandes maisons de couture de l'époque, d'avoir une couverture médiatique aussi régulière et pérenne dans un magazine de mode et dans un journal quotidien en particulier. Sans pouvoir le confirmer, nous pouvons suggérer que Babani, du fait de sa position importante et de sa renommée, a très certainement était avantagé, entretenant des relations privilégiées avec Gaston Calmette, le directeur du journal. En plus de ses liens avec des organes de presse prestigieux et extrêmement lus, Vitali Babani s'entoure également d'actrices et des femmes les plus en vue de l'époque. Ayant assurément intégré à sa stratégie commerciale l'importance de ces figures mondaines, il organise une campagne de publicité suivie mettant en scène dans ces fameux kimonos des personnalités telles que Maud Amy, Camille Liceney (du théâtre du Gymnase), Paule Andral (du Vaudeville), Marcelle Prince (du théâtre de l'Athénée), Amélie Diéterle, et bien d'autres. Comme l'indique Fabienne Falluel, le point commun de ces photographies réside dans leur mise en scène : il s'agit de « portraits en pied […] dans des attitudes posées, ou parfois naturelles […] [qui] offrent quinze visions différentes de Parisiennes qui semblent vivre le plus naturellement qui soit en kimono, mises en scène dans un décor "exotique" qui mêle vases et meubles, tant japonais que chinois, paravents et éventails muraux. Le décor est ainsi planté »[127]. Comme l'a très bien démontré Nancy Troy[128], cette figure de l'actrice est au cœur d'une communication aussi bien dans les cercles mondains que dans la presse pour visibiliser de façon effective l'œuvre de ces couturiers.

[127] *Japonisme et mode*, *op. cit*., p.137.

[128] Nancy J. TROY, « The Theatre of Fashion: Staging Haute Couture in Early 20th-Century France », *Theatre Journal*, 53-1, 2001, p. 1-32.

L'une des autres particularités de Vitali Babani réside dans le mode de fonctionnement de sa maison. Celui-ci est l'un des plus célèbres importateurs de kimonos japonais à Paris. De fait, il décentralise sa production et installe différents ateliers de confection un peu partout dans le monde en fonction des savoir-faire liés aux objets. On apprend notamment qu'il avait des ateliers de broderies à Constantinople, ainsi que des ateliers de confection de kimonos à Kyoto qui inondent vraisemblablement le marché parisien à partir des alentours de 1904. À ce propos, *Le Figaro-Modes* de juillet 1905 y consacre un article édifiant[129], illustré de clichés **[Chap. I, ill.11]** représentant des couturières japonaises affairées sur leur ouvrage : « un exemple des plus frappants nous en est fourni par les admirables broderies des robes japonaises d'intérieur que Babani fait exécuter dans ses ateliers à Kyoto »[130]. Notons la charge hautement exotique et, pour ainsi dire, artificielle de l'iconographie qui concentre tous les clichés possibles et imaginables sur le Japon. Ces couturières, que l'article désigne de façon réductrice comme des « petites mousmés », sont assises au sol sur des tatamis, environnées de panneaux japonisants peints et d'un service à thé. Étant pourtant le sujet principal de l'œuvre, ces dernières qui sont habillées traditionnellement ne regardent pas l'objectif, ce qui provoque une forme de subalternisation. De fait, par la construction de la composition, on comprend qu'elles ne sont qu'un prétexte, une image exotique – mais suffisamment stéréotypée pour être reconnaissable pour un public européen – pour célébrer le génie de l'entreprise de Babani. Ces photographies, loin de représenter une quelconque réalité, servent simplement à altériser encore plus la création du marchand pour la rendre désirable. La force de production ainsi que le vêtement confectionné sont en définitive réduits au rang d'illustration de la puissance des modes parisiennes. Car en effet, l'article nous apprend également, chose cruciale, que les kimonos de la maison, bien que réalisés par des japonaises, diffèrent quelques peu de la tradition « car pour plaire à nos élégantes, il a fallu tenir compte de nos habitudes, de notre taille et surtout des effets de couleurs »[131]. On comprend ainsi que Babani mène une stratégie commerciale redoutable qui lui permet de s'identifier véritablement comme un faiseur oriental de mode tout en incarnant le parisianisme le plus

[129] Anonyme, « Les ateliers Babani à Kyoto », *Le Figaro-Modes*, n°31, 15 juillet 1905, p. 19.

[130] *Ibid.*

[131] *Ibid.*

absolu. En effet, l'article précise que ces kimonos et robes d'intérieur japonaises sont « parisianisés ». Traditionnellement, le kimono, qui peut également être désigné par le mot *kosode* au Japon, est un vêtement à la coupe et au tombée droit qui est « taillé dans une seule pièce d'étoffe » et qui se ferme par une ceinture rigide nommé *obi*[132]. Dans le cas des vêtements de Babani, on se rend compte pour certains que l'ampleur de la partie inférieure est rendue possible par un ajout de tissu afin d'épouser la forme spécifique de la silhouette féminine européenne. De la même manière, la ceinture est beaucoup plus lâche que celle traditionnellement portée, ou alors met encore plus en valeur la taille extrêmement fine provoqué par le corset de la ligne 1900. Notons que la traditionnelle couture visible au centre du dos peut également manquer. Tout ceci pour affirmer que le kimono parisianisé n'est plus le kimono traditionnel **[Chap. I, Fig.15 – 18]**[133]. Dans un processus d'appropriation et d'adaptation, il semble dépouillé de ses usages et de toutes les références sociales qui lui sont associés pour finalement ne devenir qu'une robe de chambre, synonyme de ce tsunami extrême-oriental qui s'est abattu sur l'Occident (d'ailleurs dans les articles l'expression « robe de chambre japonaise » est récurrente). Dans sa boutique du boulevard Haussmann, Babani propose donc à sa clientèle des ersatz de *furisode* **[Chap. I, Fig.19]**, signifiant en japonais « manche pendante », ainsi que des *uchikake* **[Chap. I, Fig.20]**, un surkimono de soie que l'on reconnaît grâce à son ourlet doublé de ouate. Le processus de parisianisation du kimono se constate aussi dans l'appareil décoratif qu'on lui appose. En effet, « à cette époque, la broderie n'est plus en vogue dans l'archipel, où la plupart des kimonos sont teints à la

[132] Pour plus de détail et une explication détaillée de la construction d'un kimono, voir A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*., p.14. : « Deux longueurs de tissus, posées respectivement sur les épaules droite et gauche, tombent le long du corps, devant et derrière, jusqu'à l'ourlet. Au dos, une couture centrale joint les deux longueurs. Des manches sont ajoutées sur les côtés. Des rectangles séparés, plus étroits, forment un col, le surcol ainsi que deux pièces de tissus verticales sur le devant, de part et d'autre de l'ouverture, descendant de l'encolure jusqu'au bas *yukata*. […] Un kimono se porte le côté gauche rabattu sur le côté droit, l'ensemble étant retenu à la taille par une ceinture appelée *obi* ».

[133] Nous signalons que dans le volume d'annexes, nous reproduisons des kimonos parisianisés postérieurs à la période présentement étudiée. Etant évidemment conscient du risque d'anachronisme, nous tenons à noter qu'après analyse comparative (entre des réalisations des années 1900 et des années 1920-1930), force est de constater que les œuvres sont très similaires. C'est pour cette raison que nous avons choisi de les intégrer au corpus (et ainsi exemplifier de façon plus précise l'œuvre du couturier).

réserve »[134]. Or c'est autant de motifs floraux brodés (glycines, iris, chrysanthèmes, etc.) ou d'animaux (comme des grues) que l'on retrouve sur les kimonos de la maison Babani.

Sur ce point, il s'agit de comprendre que le marché du kimono a évolué depuis l'ouverture au monde du pays. Notons aussi la part de plus en plus grandissante que le Japon joue dans ce commerce international et la kimonomania européenne. En effet, Kramer et Savas note avec justesse que « les kimonos vendus d'abord par des magasins comme Liberty & Co. à la fin du XIXe siècle […] étaient réalisés au Japon pour le marché intérieur »[135]. Comprenons donc que les premiers kimonos[136] **[Chap. I, Fig.21]** à pénétrer le territoire occidental étaient en définitive des vêtements de l'époque Edo, censés être portés de façon formelle par la population japonaise. Ce qui change et qui est fondamental, c'est la mise en place d'une production au Japon de kimonos, exclusivement réservés à l'exportation **[Chap. I, Fig.22 – 24]**. Prenant conscience que cette mode était de plus en plus suivie en Occident, les japonais tentent avec succès de tirer leur épingle du jeu et capitalisent sur ce nouveau marché particulièrement florissant. Dans cette dynamique, le grand magasin et producteur de kimono Takashimaya[137] devient l'une des références pour ce type de vêtements hybrides. Cette information est tout à fait intéressante et révèle dans un même temps ce que Van Godtsenhoven qualifie de « self-orientalization »[138], ou d'auto-orientalisation qui pose

[134] A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*., p.188.

[135] *Ibid.*, p.184.

[136] Sur la notice de l'œuvre, numérisée dans les collections en ligne du Victoria and Albert Museum, nous pouvons lire notamment : « En 1891, le V&A a acheté ce kimono à Liberty's, la boutique londonienne fondée par Arthur Lasenby Liberty en 1875. Liberty's s'est spécialisé dans la vente de produits importés d'Asie et a joué un rôle important dans l'engouement de la fin du XIXe siècle pour tout ce qui est japonais. Le vêtement est décoré d'un motif d'ondulations d'eau, de bambous et d'oiseaux. Ces motifs naturels stylisés ont fourni une source d'inspiration nouvelle et importante aux designers britanniques ».

[137] Voir l'analyse complète dans A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*.; pour plus d'informations voir notamment : JULIA SAPIN, « Merchandising Art and Identity in Meiji Japan: Kyoto Nihonga Artists' Designs for Takashimaya Department Store, 1868-1912 », *Journal of Design History*, 17-4, 2004, p. 317-336. ; HIROKO T. MCDERMOTT, « Meiji Kyoto Textile Art and Takashimaya », *Monumenta Nipponica*, 65-1, 2010, p. 37-88.

[138] M. BINCSIK (dir.), *Kimono style*, *op. cit*., p.37.

véritablement une question fondamentale : celle de l'agentivité du Japon concernant sa représentation et perception à l'international. En effet, il serait périlleux de penser que cette kimonomania et cette marchandisation de la culture japonaise n'aient été le fait que de l'Occident. Ainsi, on comprend que dans ce XIXe siècle avide de modernisation et de capitalisme naissant, le Japon engagé dans ce profond changement, répond commercialement parlant à la demande occidentale de kimonos, au risque *peut-être* de dévoyer la culture ancestrale de ce costume. À partir de l'ère Meiji, le kimono s'enrichit d'un usage et d'une valeur qui lui étaient étrangers auparavant. Car en effet, ce costume initialement attaché aux us et coutumes de la population japonaise, devient également une pièce du vestiaire international et de surcroit adapté à la silhouette occidentale, tout à fait différente dans sa construction. Pour ainsi dire, le kimono au XIXe siècle est en passe de changer de statut, ou du moins de les diversifier dans un contexte de mode occidentale. En plus de rester un vêtement formel et codifié, il devient également un objet exotique pour la parisienne élégante qui le porte comme une robe d'intérieur. D'autant plus qu'une réforme progressive du vestiaire est en marche dans le Japon de l'ère Meiji comme le nous révèle Toby Slade[139]. Dans un souci de modernisation du pays, il semblerait que le vêtement ait également subi une influence occidentale. Chose curieuse : alors que l'Occident s'orientalise en adoptant la robe japonaise, la dynamique est complètement inversée en Extrême-Orient où le costume masculin et les modes parisiennes sont de plus en plus suivies par les élites du pays.

Pour résumer, le tournant serré du XXe siècle est le témoin de l'arrivée massive de toute une série d'artefacts et de vêtements japonais qui font l'objet d'un consumérisme important et pérenne. Dans ce contexte et pour se démarquer de l'offre l'allant crescendo, Vitali Babani comprend qu'il devait proposer à sa clientèle des vêtements luxueux, exclusivement d'importation (faisant sien le modèle des grands magasins japonais d'alors). Soutenu par une solide campagne publicitaire, ce dernier est véritablement un pionnier dans ce type de commerce et sacré comme le plus important : « Aujourd'hui, le 98 du boulevard Haussmann est devenu le rendez-vous de toutes nos élégantes […] Nulle part ailleurs que chez Babani on trouve ces robes [japonaises] aux nuances délicates, qui dessinent si bien la ligne

[139] Voir son ouvrage de référence : TOBY SLADE, *Japanese fashion*, *op. cit*.

de la femme tout en lui laissant l'ampleur du geste »[140]. Ou encore : « Prométhée moderne, il a dérobé au soleil levant les mille feux aux couleurs irisantes que les doigts agiles des petites *mousmés* avaient emprisonnés dans les étoffes de soie aux capricieuses broderies. Il a doté la Parisienne de ces robes japonaises d'intérieur qui font aujourd'hui partie de la garde-robe de toutes nos jolies mondaines »[141]. Mais pour conclure cette partie de notre analyse, il serait bon de se tourner désormais vers une autre figure importante de ce commerce de kimonos parisianisés qui semble s'être partagée le marché parisien avec Babani à cette époque[142] : il s'agit de l'actrice japonaise Sada Yacco, repérée par la danseuse Loïe Fuller. Elle fait ses débuts sur scène à Paris à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900. Elle y triomphe dans un numéro de kabuki durant lequel elle porte un magnifique kimono, qui fait sensation auprès du public. Judith Gautier, dans ses *Musiques Bizarres à l'Exposition de 1900*[143] lui consacre d'ailleurs un accueil élogieux[144] **[Chap. I, ill.12]**, au même titre que le journal *Le Théâtre* **[Chap. I, ill.13]** qui lui dédit la une de son numéro d'octobre 1900. Celle-ci, en très bonne femme d'affaires, capitalise sur ses origines, la charge exotique de ses atours et signe un contrat de collaboration avec le magasin *Au Mikado* situé au 41, avenue de l'Opéra (c'est-à-dire en face de la première adresse parisienne de la maison Liberty & Co.). Elle y vend des kimonos parisianisés sous la marque déposée « Kimono Sada Yacco ». Nous ne savons pas exactement les clauses de ce contrat, ni précisément son commencement mais au vu de la réception critique, nous pouvons le situer autour de l'année 1902 (contrairement à ce que

[140] ANONYME, « Un rendez-vous d'élégances », *Le Figaro-Modes*, n°27, 15 mars 1905, p. 19.

[141] ANONYME, « Encore Babani », *Le Figaro-Modes*, n°28, 15 avril 1905, p. 14.

[142] Nous tirons notre argument du chapitre de Fabienne Falluel dans le catalogue *Japonisme et mod*e.

[143] JUDITH GAUTIER, *La Musique japonaise à l'Exposition de 1900. Les Danses de Sada-Yacco, [transcrites par Benedictus]*, Paris, P. Ollendorff, 1900.

[144] « Cette troupe japonaise, tout entière excellente, encadre une grande artiste à la fois comédienne, mime, danseuse et tragédienne : Sada-Yacco, dont tout Paris raffole en ce moment. Elle nous apporte comme une brève et dernière vision de ce Japon féodal que nous n'avons pas connu et qui n'est plus ; dont, là-bas, les grandes courtisanes et les acteurs tragiques, seuls, gardent pieusement la tradition ; mais qui aussi va être submergée sous le flot de la civilisation nouvelle », *Ibid.,* p.5.

postule Fabienne Falluel[145]). En effet, après examen de la presse de l'époque, nous retrouvons des réclames pour ces kimonos dès juin 1902 dans le *New York Herald*[146] **[Chap. I, ill.14]** et de façon abondante dans d'autres organes de presse de l'époque (*Le Journal Amusant, La Petite Presse, La Fronde, La Vie* heureuse, *Paris Illustré,* etc.) **[Chap. I, ill.15]** à partir de l'année suivante. En 1907, elle commence également à diffuser régulièrement de la publicité dans le *Femina*, s'assurant ainsi une couverture médiatique encore plus importante. Les réclames de Sada Yacco sont très intéressantes car elles fournissent beaucoup d'informations, qui nous manquent notamment dans le cas de Babani. On constate par exemple qu'elle proposait plusieurs qualités de kimonos, à des prix allant de 12 à 65 francs, démocratisant ainsi à une clientèle moins aisée ce vêtement. Elle mène ainsi une stratégie commerciale différente de son concurrent Babani, en vendant moins cher ces produits. De la même manière, elle utilise un champ lexical exotique en réaffirmant que ces étoffes sont authentiquement japonaises, que certains modèles sont taillés dans des soies de Nagasaki, ou encore en utilisant le terme « kimono » - que Babani remplace par « robe japonaise ». En revanche, ce qui lie ces figures, c'est assurément les images et les illustrations de ces réclames. Sur le modèle des photographies du marchand Babani, Sada Yacco historie ces publicités grâce à une figure féminine à la ligne en S typique, vêtue de son kimono dans un décor suggérant un intérieur exotique. Celle-ci arrange un bouquet de chrysanthèmes (fleur emblématique du Japon) disposé sur un petit guéridon. Il semblerait que l'entreprise de cette dernière est florissante dans la mesure où à partir de 1904, les réclames indiquent un changement d'adresse « en raison du succès obtenu par ses Kimonos Sada Yacco ». La maison Au Mikado ouvre une boutique au 8 rue de la Paix, dans le cœur de la couture parisienne (elle se trouve en face des maison Paquin et Worth). Dans toute cette effervescence pour le kimono, la couture parisienne est en passe d'intégrer à son processus créatif ce costume traditionnel pour le porter ailleurs.

[145] En effet, celle-ci fait surtout référence à toute la série de publicité paru dans le *Femina* entre 1907 et 1911. Or, on se rend compte que Sada Yacco a vraisemblablement commencé son activité au tout début du XXe siècle.

[146] ANONYME, « Kimono Sada Yacco », *The New York Herald*, n°19452, 24 novembre 1889, p. 3.

II. Paul Poiret l'orientaliste : « C'était le commencement dans la mode de l'influence orientale dont je m'étais fait l'apôtre »

En 1930, alors qu'il n'est plus au firmament de sa gloire, le grand couturier Paul Poiret publie ses mémoires *En Habillant l'Époque*[147] ; un rare témoignage de première main d'un des acteurs les plus importants de la couture parisienne du début du XXe siècle. Dans le cadre de cet écrit, ce dernier relate, à qui veut bien l'entendre, le récit de sa jeunesse, de son succès, de ses déboires financiers et de toute une série de révolutions qu'il fait sienne, la suppression du corset étant certainement l'élément qui a été le plus repris. L'historien de la mode se doit de prendre avec précaution cet ouvrage, qui reste, par ailleurs, à bien des égards, très instructif. Avec précaution en effet car Paul Poiret l'écrit à un moment assez particulier de son existence : il est ruiné, quasi-oublié, lui qui pourtant était surnommé « Le Magnifique » ou *The King of fashion* par les américains deux décennies auparavant. Cette autobiographie, rédigée dans ce contexte, est truffée d'inexactitudes historiques ou encore d'omissions volontaires de certaines figures clés de l'histoire de la mode de la Belle Époque. Se faisant, Poiret cherche par la même à s'octroyer l'unique paternité de certaines réalisations, élément qui ont depuis été très largement remise en question par la recherche. En effet, le couturier ne fait jamais mention de personnages tels que Vitali Babani ou encore Mariano Fortuny, qui pourtant ont joué un rôle plus que déterminant sur ces collections et processus créatifs. Même chose concernant Jeanne Margaine-Lacroix qui semble être vraisemblablement celle qui fut l'une des premières à proposer des modèles sans corset, près de dix ans avant lui[148]. Ceci étant dit, ce témoignage a le mérite d'apporter un éclairage intéressant sur son œuvre, plus particulièrement concernant ses toutes premières réalisations alors qu'il travaille encore pour d'autres couturiers, et notamment la maison Worth. Celui-ci s'adonne de façon sporadique à la mise en lumière de son processus de création, élément qui manque cruellement de sources dans l'historiographie. A vrai dire, nous ne savons que près peu de chose en définitive sur la manière avec laquelle les couturiers créaient et appréhendaient

[147] Paul POIRET, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, 1930.

[148] Celle-ci lance en 1899 une nouvelle création qu'elle intitule *robe Sylphide* à porter avec une gaine en remplacement du traditionnel corset. A ce propos, elle gagne une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1900 pour cette invention.

leurs vêtements orientalistes. Dans ses écrits, il est cependant – et c'est heureux – à plusieurs reprises fait mention de cela et nous pourrions même dire que ce sont principalement ces œuvres orientalistes (kimono chinois, turban indien) qui ont fait l'objet de descriptions très précises.

En partant de ces informations, que nous considérons comme des sources primaires sujettes tout de même à caution, nous tenterons de démontrer que c'est d'abord et avant tout par l'intermédiaire de sa première période orientaliste que ce couturier a d'abord approché la remise en cause et le renouvellement de la silhouette féminine. En disant cela, il s'agit de questionner un poncif largement ancré et qui consiste à penser que ce sont ses créations historicistes, inspirées par le style Empire, qui l'ont amené à repenser la silhouette. En d'autres termes et selon la majorité des écrits[149], Paul Poiret aurait approché sa création d'avant-garde en s'inspirant du modèle néoclassique ; la chronologie de ces collections laisse entendre cependant que cette information est partiellement inexacte. En effet, et sans remettre en cause l'importance décisive de la matrice grecque antique pour la couture de l'époque, force est de constater qu'avant de penser des créations sans corset, avant de s'attaquer à la structure de la taille des modèles confectionnés, la couture parisienne s'intéresse d'abord à la restructuration de manteaux, d'enveloppes extérieures qui se teintent d'une coloration *japonaise* et *chinoise*. Disons que dès 1903, Paul Poiret est déjà un couturier orientaliste – avant même peut-être d'être un *historiciste*. Le modèle grec est un peu plus tardif, survenant aux alentours de l'année 1906-07 alors que l'on constate dans sa création, mais également chez beaucoup d'autres un intérêt beaucoup plus fort pour le modèle sino-japonais au tournant serré du XXe siècle. Il conviendrait de rappeler cependant qu'historicisme et orientalisme, à cette époque, sont en définitive les composantes d'un mouvement plus important que nous pouvons qualifier, selon la définition de Victor Segalen, d'exotisme, ou encore de perception du *Divers*[150]. C'est pourquoi il semble complètement absurde de séparer ces deux mouvements qui, même s'ils ne prennent pas le même référentiel d'inspirations, agissent tout de même d'une façon similaire. En effet, c'est par un

[149] Yvonne DESLANDRES (dir.), *Poiret le magnifique*, *op. cit*. ; Y. DESLANDRES, *Poiret*, *op. cit*. ; H. KODA et A. BOLTON, *Poiret*, *op. cit*.

[150] Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme et Textes sur Gauguin et l'Océanie*, *op. cit*.

éloignement, qu'il soit géographique ou temporel (parfois les deux en même temps), que la création vestimentaire parisienne entend proposer du nouveau, de l'inédit, de l'inconnu. Il s'agit vraisemblablement d'une dynamique commune qu'il faut avoir à l'esprit pour toute étude en lien avec l'orientalisme et l'exotisme. C'est précisément *l'Autre* géographique ou temporel qui intéresse la couture pour rien d'autre que son altérité et sa capacité de susciter curiosité et intérêt auprès de la clientèle. Il se trouve qu'à cette époque, bien plus que l'Antique, ce sont les mondes asiatiques qui passionnent les occidentaux, par l'intermédiaire de toute une série de vêtements de plus en plus visibles, mais également par l'intermédiaire de détails de broderies et des tissus assez particulier (que nous étudierons en détail). C'est autant de galons de broderies chinoises, de forme kimonos, de tissus de soie importés directement d'extrême orient que l'on retrouve dans la presse de l'époque de façon assez significative. Alors, par l'étude du modèle *Confucius* et d'autres réalisations, nous tenterons de comprendre dans quelle mesure le kimono, qui intéresse tant les collectionneurs, confectionneurs, marchands de produits exotiques, est également un élément particulièrement déterminant pour la haute couture parisienne. Notons à ce propos que bien que très largement relayé dans les ouvrages traitant de Paul Poiret, il est fait que très peu de cas, d'un point de vue matérielle et symbolique, du modèle *Confucius*. Celui-ci est certes érigé au rang de vêtement révolutionnaire, mais la recherche ne s'est pas véritablement attachée à comprendre sa construction, ses inspirations ; qui ne vont pas de soi d'ailleurs car il est qualifié de « kimono chinois », expression qui en elle-même présente une forme d'incohérence culturelle, ou pire une confusion dans les inspirations. Ainsi, par l'intermédiaire de cette étude, nous verrons également dans quelle mesure sa technique de confection singulière ouvre le champ à ce que Sylvie Legrand-Rossi appelle « la révolution de la coupe droite »[151] de la couture parisienne à la Belle Époque. Pourquoi et comment ce vêtement, sa commercialisation et les transferts culturels qui lui sont associés ont été aussi déterminant en occident ? Dans quelle mesure également par son intermédiaire, les couturiers français se mettent progressivement à déplacer le point de gravité de la silhouette féminine canonique, de la taille vers les épaules ? Pourquoi est-ce révolutionnaire et dans quelle mesure l'aplanissement de certaines matrices vestimentaires, sur le modèle de vêtements non-

[151] Sylvie LEGRAND-ROSSI, « La révolution de la coupe droite », art. cit.

occidentaux permet au couturier d'ouvrir ce champ des possibles encore peu exploré dans leurs processus créatifs.

1. Le manteau *Confucius* de Paul Poiret : une œuvre manifeste ?

Paul Poiret entre chez Worth vers 1900, après un passage dans la très célèbre maison de couture de Jacques Doucet. Selon ses mémoires, Jean Philippe et Gaston Worth, les fils du grand couturier décédé en 1895, lui confient la gestion et la création d'un nouveau rayon qui s'attacherait à réaliser des vêtements moins opulents et en définitive pour la vie quotidienne de la clientèle. A ce propos, Poiret ironise en disant qu'il était à la tête du rayon « pommes frites », dans un restaurant qui ne servait que de la « truffe »[152]. Derrière ce trait d'humour, il est tout de même intéressant de noter que c'est précisément pour sa simplicité, ou du moins pour son esprit neuf, loin de la pompe et du faste de la maison Worth (garant de la grande couture), que ce dernier a été employé. Dans ce cadre, Paul Poiret réalise plusieurs modèles de tailleurs, robe d'après-midi ou manteaux pour la ville qui ne semblent pas déplaire à ces clientes mais qui lui attirent les foudres d'un des frères qui ne voit pas d'un bon œil ses créations dépourvues du système ornemental qui a fait le succès de la maison auprès de toutes les cours royales et impériales. Une de ses créations en particulier provoquent un scandale tout en faisant vraisemblablement prendre conscience au couturier qu'il est en passe de proposer un modèle d'avant-garde, tant du point de vue esthétique que structurel. Ce scandale, que Poiret nimbe de prophétisme, est l'une des anecdotes du début de sa carrière les plus précisément relatées. C'est dire son importance dans la construction de sa légende, en lien pour sûr avec la veine orientaliste de la Belle Époque. Alors que la princesse Bariatinski, une riche cliente de la maison, demande à voir les manteaux de la saison, Poiret lui présente un modèle, nouvellement créé. Il en donne une description détaillée :

> « C'était un grand kimono carré en drap noir, bordé d'un biais de satin noir ; les manches étaient larges, jusqu'en bas et finissaient par des parements de broderie comme les manches des manteaux chinois. La princesse eut-elle une vision des Chinois, qui avaient pour la Russie un visage ennemi ? Vit-elle Port-Arthur, ou autre chose ? Je ne sais, mais elle s'écria :

[152] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.,* p. 54.

> - Ah ! Quelle horreur ! Chez nous, quand il y a des manants qui courent après les traîneaux et qui sont ennuyeux, on leur fait couper la tête, et on les met dans des sacs pareils à ça…
> Je me sentais déjà la tête dans le sac. Je disparus, découragé et désespérant de plaire jamais aux princesses russes. »[153]

Cette anecdote, bien plus qu'une simple description d'un modèle par Paul Poiret, met en lumière plusieurs choses qui doivent être regardées ensemble : les références explicites de ce manteau aux cultures extrême-asiatiques, l'hybridation des inspirations et son lien crucial avec la géopolitique de l'époque. Lorsque le couturier présente cette nouveauté auprès de la clientèle, il utilise un certain vocabulaire (le terme « kimono » et « manteau chinois ») qui ne fait que confirmer et enrichir l'esthétique globale de la tenue. Ce manteau de ville, présenté au sein de l'une des maisons de haute couture les plus célèbre de l'époque, s'éloigne d'un classicisme habituel pour engager un véritable tournant sur le modèle de l'exotisme. Ce n'est plus uniquement le vocabulaire ornemental qui est orientaliste mais bien la structure même de la tenue, qui reprend, semble-t-il l'emmanchure et l'ampleur des vêtements extrême-asiatiques. Selon Paul Poiret, cette référence explicite n'est pas du goût de la princesse Bariatinski qui ne peut s'empêcher de faire un lien avec les conjonctures politiques et guerrières de l'époque. En effet, la Russie est engagée dans une guerre avec l'Empire japonais, très largement couverte par les médias internationaux mais également par la Presse de Mode ; La bataille naval de Port Arthur, suivi par son siège à partir de 1904 marque le début de la guerre russo-japonaise qui fait la une des journaux et qui fera même dire à un journaliste du *Figaro-Modes* le 15 avril 1904 : « C'est la saison, la grande saison parisienne qui commence, et je ne devrais vous entretenir que de ris et de joies mondaines ; mais l'impitoyable actualité est là qui me force à me dédoubler et à vivre, en ce moment où il fait si bon à Paris, la moitié de ma vie en Extrême-Orient […] Pour être vraiment parisienne en ce jour, il faut être un tantinet « extrême-orientale ». Allons-y donc, – au surplus nous découvrirons chemin faisant, telles coutumes, telles bizarreries, toutes pour séduire nos fantaisies de parisiennes. »[154]. Cette citation nous fait comprendre, qu'il est de bon ton

[153] *Ibid.*, p. 58.

[154] ANONYME, « Saison parisienne et complications européennes », *Le Figaro-Modes*, n°16, 15 avril 1904, p. 17.

d'adopter une allure *extrême-orientale*, eut égard à l'actualité, renforçant ainsi le lien étroit entre conjoncture mondiale et lancement de nouvelles modes. Par l'intermédiaire de la guerre et de sa médiatisation, l'Extrême-Orient, qui fait déjà l'objet d'une mode particulièrement importante en Occident, se retrouve encore plus sous les feux des projecteurs, en inspirant couturiers et clientes. Cet engouement, bien plus que de se cantonner à la seule garde-robe, se vérifie également dans la bibeloterie ou autre décoration d'intérieure[155]. Un autre événement important, largement médiatisé à cette époque, a très certainement participé à cette vogue sino-japonaise dans la société. Il s'agit de la fête chinoise que le célèbre Pierre Loti donne dans sa maison de Rochefort le 11 mai 1903. Écrivain, militaire et académicien, celui-ci est auréolé de gloire en publiant *Madame Chrysanthème* en 1888, un récit autofictionnel qui relate les amours d'un militaire français avec une jeune japonaise sur l'archipel ; succès tel que le roman est adapté, dans un contexte d'engouement japoniste, en opéra dès 1893 et que Puccini s'en inspire également pour réaliser son opéra *Madame Butterfly* en 1904. Pierre Loti est un grand voyageur. Dans le cadre de la coalition internationale mise en place pour mater la révolte des Boxeurs de 1900[156], celui-ci est envoyé en Chine. Il est de retour en France en 1902, chargé d'objets précieux qu'il a dérobé au Palais impérial de Pékin et qu'il fait voyager clandestinement jusqu'en Charente dans sa maison[157]. Loti, en esthète voyageur, chef de fil d'un genre littéraire teinté d'exotisme, est également un

[155] ANONYME, « La guerre russo-japonaise », *L'Art et la mode,* n°19, 8 mai 1920, p. 354-355. : « La guerre russo-japonaise a ramené l'attention de l'Europe vers ces vieilles et mystérieuses contrées de l'Extrême-Orient et donné une recrudescence de vogue à ces adorables bibelots d'ivoire sculpté, dont la matière immaculée nous vient du poétique royaume de l'Éléphant Blanc ».

[156] Les *Boxers* est un groupe chinois farouchement opposé aux occidentaux qui se révolte contre l'impérialisme européen et les missionnaires catholiques dès la fin du XIXe siècle. Pour faire face à cela, huit pays s'allient afin de mater la révolte dans le sang entre 1899 et 1901. Il s'agit d'un événement majeur de l'histoire contemporaine chinoise et mondiale. Pour approfondir voir : Denis GALLAIS, *La guerre des Boxers : la marine française dans l'expédition de Chine, 1900-1901*, Annecy-le-Vieux, SRE-éd, 2013. ; François MORLAT et Jean-Jacques TATIN-GOURIER, *La France coloniale à l'assaut de la Chine : journal de l'adjudant François Morlat en Indochine et en Chine, Quang-Tchéou-Wan, 1897-1901*, Paris, Éd. le Manuscrit, 2012.

[157] Guillemette TISON, « Rêveries chinoises d'un officier français : Pierre Loti », *in* Qian LINSEN et Christian MORZEWSKI (dir.), *Les Écrivains français du XXe siècle et la Chine*, Arras, Artois Presses Université, 2020, p. 59-71.

décorateur d'intérieur hors-pair. Celui-ci aménage dans sa maison de Rochefort un salon turc, une pagode japonaise, une salle Renaissance avec à chaque fois des décors authentiques volés ou bien achetés (rarement) dans ces pays. Cette « maison des mondes »[158] est enrichie d'une salle chinoise qui est achevée en mars 1903. Pour l'inaugurer, l'écrivain a l'idée d'y donner une fête chinoise qui restera dans les annales, tant sa mise en scène a impressionné. C'est une (re)création de toute pièce d'un Empire du Milieu qui se meurt du fait de l'agression impérialiste occidentale dont a participé très largement Loti en sa qualité d'officier français de marine. Dans sa maison charentaise, il convie 300 invités triés sur le volet le temps d'une nuit au pays de l'impératrice Ou-Tse-Tien. Le costume chinois est de rigueur – le costume japonais est toléré car on considère « qu'il n'est autre […] que l'antique vêtement des Chinois »[159] **[Chap. I, ill.16]**, et d'ailleurs dans un article illustré de nombreuses photographies pour *Femina* daté du 15 juin 1903 **[Chap. I, ill.17]**, Judith Gautier (l'autrice et ami de Loti) s'émerveille devant l'importance des déguisement qu'elle voit : « Comment imaginer qu'on aurait pu trouver en Occident une telle quantité de costumes chinois, tous authentiques, tous luxueux, évoquant toutes les provinces de Chine et aussi toutes ses époques ? »[160] Durant cette soirée, Pierre Loti convie également « de vrais Chinois », représentant l'ambassade du pays en France et Judith Gautier s'en amuse considérant « [qu]'ils ont presque l'air moins chinois que les autres [invités] »[161]. L'article s'achève sur un dialogue fictif entre l'autrice et cette délégation étrangère. En quittant à contre cœur la fête au petit matin, l'un des chinois aurait déclaré : « il me semble que je quitte la Chine pour la seconde fois ». Cette fête marque profondément les esprits ; ne la retrouvons-nous pas évoquée dans celle que Poiret donnera en son hôtel particulier une décennie plus tard ? La Mille et Deuxième Nuit n'est-t-elle pas également une recréation entière d'un monde oriental en perdition ? Assurément, mais nous n'en sommes pas encore là !

---

[158] Terme extrait d'une exposition réalisée par la Fondation du Patrimoine et disponible en ligne sur *Google Arts and Culture* : https://artsandculture.google.com/story/BQWhiYsUUASBIQ.

[159] Judith GAUTIER, « Une fête chinoise chez Pierre Loti », art. cit.

[160] *Ibid.*

[161] *Ibid.*

Comprenons donc qu'aussi avant-gardiste et précurseur soit-il, Paul Poiret, en présentant ce manteau kimono, s'intègre dans un mouvement plus large qui d'ailleurs semble avoir débuté vraisemblablement quelques années auparavant, à en juger par les dires de la fameuse Frivoline, chroniqueuse régulière pour le journal *L'Art et la Mode*. Celle-ci déclarait déjà dans le numéro du 7 juin 1902 : « De même, on emprunte aux Orientaux les formes de leurs vêtements pour en faire des adaptations très originales et très élégants. Aux Japonais, on a pris leurs tuniques aux grandes manches, et le dessin et les tons de leurs broderies […] Avec cette forme, on fait un vêtement du soir à très grand succès. »[162]. Quelques mois plus tard, cette information est vérifiée par la description et la reproduction fort intéressante d'un manteau de grand soir **[Chap. I, Fig.25]** qui présente une construction sensiblement similaire à celle que Poiret fait du sien : « nos manteaux ont des audaces surprenantes qui peuvent sembler bien contradictoires avec nos goûts […] Que penser de ce manteau en velours mandarine […] Autour de l'échancré du col, au bas des manches, larges et plissées […] s'incruste une magnifique broderie orientale, plutôt chinoise que japonaises, où les soies du plus beau noir, mêlées à d'autres bleues et violacées, mosaïquent cette bande droite comme un galon. »[163]. Tout, dans cette citation, coïncide avec le modèle du couturier : l'ampleur de l'emmanchure, soulignée par la broderie chinoise et cette savante incrustation de galons qui rappelle le biais de satin qui borde la création de Poiret. Dans cette même idée de la vogue pour les manteaux d'inspiration chinoise, *L'Art et la Mode* dans son édition du 23 avril 1904, signale que « Les paletots courts de la maison Riandon [installée au 13, rue Laffitte] ont aussi une grande élégance. L'encolure, faite à la façon des robes chinoises, se termine sur les épaules par un large pli avançant légèrement et retombant sur l'emmanchure très froncée qui rend la manche volumineuse »[164]. Même si les archives et la presse restent muettes et ne reproduisent pas le modèle en question, force est de constater que cette mode chinoise est bien présente et relayée par les journaux à important lectorat de l'époque. Malheureusement, de ce manteau kimono signé Poiret, il ne reste aucune trace et il serait difficile de vérifier pour sûr nos hypothèses. Cependant, et c'est heureux, peu de temps après

[162] Frivoline, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode*, n°23, 7 juin 1902, p. 446 – 447.

[163] Frivoline, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode*, n°4, 23 janvier 1904, p. 67 – 69.

[164] Parisiana, « L'Art et chiffons », *L'Art et la mode*, n°17, 23 avril 1904, p. 321 – 324.

l'ouverture de sa propre maison de couture en 1903 au 5 de la rue Auber, Poiret réalise une réplique de ce modèle abhorré qui nous est parvenu, chose rarissime pour des vêtement de cette époque, de façon complète (la pièce en elle-même, un dessin de la main du couturier, une photographie d'époque du modèle porté). D'ailleurs, Poiret s'exprime également sur les motivations de cette recréation dans ses mémoires :

> « Le souvenir de la princesse Bariatinski me persécutait et le manteau qu'elle avait réprouvé me semblait de plus en plus beau. Il devait devenir le type initial de toute une série de créations. Aujourd'hui encore, pourrait-on dire qu'il ne reste pas quelques choses de ce modèle dans les manteaux qu'on fait partout ? En tout cas, pendant des années, il domina et inspira la mode. Je l'appelai « Confucius ». Toutes les femmes en achetaient au moins un. C'était le commencement, dans la mode, de l'influence orientale, dont je m'étais fait l'apôtre. »[165]

En mettant de côté l'emphase de son propos, il reste tout de même des éléments particulièrement intéressants et qu'il semble bon d'approfondir avant toute analyse matérielle de ce fameux manteau. La première chose, et certainement la plus importante, c'est que Poiret révèle que c'est par ce vêtement qu'il approche l'orientalisme. Pourquoi est-ce si important ? Dans l'histoire canonique de la mode, le mouvement vestimentaire qui est nommé « orientalisme » fait surtout référence à l'influence que les ballets russes et leurs œuvres scéniques aux inspirations persanes, ont eu sur la mode haute couture au tournant des années 1910. En d'autres termes, en faisant démarrer cette veine dans ces années, il est question de centrer les inspirations de ce mouvement sur le Moyen-Orient en mettant par la même de côté les influences extrême-orientales. Or, Paul Poiret semble vraisemblablement faire démarrer cet orientalisme de façon antérieure, en incluant par la même le japonisme et les chinoiseries (il n'est d'ailleurs pas le seul, et nous le verrons plus tard). C'est dire la différence de perception dont l'Orient fait l'objet entre le début du XXe siècle et nos jours. En faisant de *Confucius* sa première œuvre orientaliste, Poiret, en plus de se positionner comme un pionnier, met également en exergue un autre élément crucial : la radicalité de cette création qui, pour lui, fait office de manifeste. En utilisant la formule « le type initial de toute

[165] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p. 62.

une série de créations », il affirme que c'est par l'étude et la conception de ce manteau qu'il approche une nouvelle manière de réaliser des vêtements couture, non sans une certaine réprobation qui ne fait que rendre encore plus visible sa rupture avec l'ordre établi. En parlant de cette création, comprenons que Poiret évoque plus généralement son œuvre exotique et orientaliste. *Confucius* est le prétexte et l'élément déclencheur de ce style qu'il ne cessera de développer tout au long de sa carrière. Finalement, il faut comprendre que le manteau *Confucius* lui permet d'enrichir son discours et sa mythologie, en incarnant la première pierre posée de son approche « moderne » de la coupe et de la couture. Qu'en est-il vraiment ? En quoi pouvons-nous véritablement le considérer comme un manifeste ?

2. Le manteau *Révérend* : une matrice orientale pour aplanir la silhouette occidentale

D'abord, le palais Galliera conserve un manteau très similaire à *Confucius*, rebaptisé *Révérend* **[Chap. I, Fig.26]** datant de 1905 (la griffe sur laquelle est inscrite la première adresse parisienne du couturier en atteste ; un document publicitaire réalisé par Poiret va également dans ce sens). La notice de l'œuvre est éloquente : « Manteau constitué d'un très grand rectangle en drap de laine bordeaux, col arrondi en soie noire, brodé d'un décor floral en soie multicolore, fermé bord à bord, doublure en façonné de soie ivoire, applications de drap bordeaux découpé en forme de symbole chinois. »[166] Le premier élément qui devrait nous convaincre de la radicalité de ce manteau réside d'abord et avant tout dans son épure et sa géométrie. Ce dernier est réalisé dans un unique tissu très ample, ne marque ni la taille, ni les manches, présente simplement un revers contrastant laissant apparaître la doublure de soie claire sur laquelle sont découpées puis appliquées des chutes de tissus du même ton pour former des motifs de médaillons chinois. En définitive, la structure du vêtement est pour ainsi dire dépouillé, à tel point qu'elle se limite à un rectangle doublé et cousu. Ce vêtement, suivant simplement une construction anguleuse, dissimule par son ampleur la silhouette féminine. Il est une sorte d'enveloppe particulièrement large qui, une fois fermée, provoque un brouillage dans la lisibilité de la silhouette en S caractéristique du début des années 1900. La vogue des manteaux d'automobile, cache-poussières, ou de promenade, est très

166 *« Révérend » | Paris Musées*, https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/reverend#infos-secondaires-detail, consulté le 9 juillet 2023.

importante à cette époque. Seulement, notons qu'ils semblent suivre la coupe et la ligne des robes que l'on porte en dessous. En d'autres termes, et comme nous pouvons le voir, nous constatons que bien qu'ample et couvrant, ce type de manteau, reprend une emmanchure traditionnelle et/ou marque la taille, suggérant donc la présence du corset. Le manteau *Révérend* s'éloigne drastiquement de cette esthétique et c'est certainement sa première rupture. La seconde rupture réside dans son processus créatif, dans son point de gravité mais également dans la manière de le porter. Il est coupé à plat. Cette information est capitale puisqu'elle dénote vraisemblablement le tournant de la couture parisienne sur le modèle du costume traditionnel asiatique. Rappelons tout de même que deux conceptions de couture s'opposent et présentent des techniques très différentes. Dans un premier temps, nous pourrions parler du modelage du vêtement sur une forme, en l'occurrence un corps. C'est vraisemblablement la technique traditionnelle de la couture parisienne et même de celle de l'Ancien Régime. Elle consiste à bâtir le vêtement en se servant d'un fac-similé corporel afin de faire en sorte que la pièce épouse parfaitement les courbes et les creux de la silhouette humaine. La taille féminine, accentuée par une structure de corps à baleine pour le XVIIIe siècle et de corset pour le XIXe siècle, s'avère être le point de gravité de la silhouette occidentale modelée. Tout se déploie en fonction de ce centre et l'évolution des modes européennes en Occident n'est qu'une question de (dé)gonflement de la silhouette qui s'organise autour de cette structure rigide et immuable. Modelé sur une forme, le vêtement, même s'il n'est pas porté, conserve l'empreinte du corps pour lequel il est destiné.

Dans un second temps, la technique de la coupe droite est sensiblement différente dans la mesure où comme son nom l'indique, le vêtement est conçu non plus sur une forme humaine mais à plat, grâce à une découpe géométrique relativement simple de différents pans de tissus qui composent la pièce, une fois assemblée. Cette technique, que l'on retrouve dans de très nombreuses cultures de mode orientales, a le mérite de penser le vêtement non pas comme un élément soumis à la matrice corporelle mais au contraire comme une enveloppe ample qui brouille les frontières physiques de la silhouette. Une fois porté, c'est la ligne d'épaule qui s'avère être la colonne vertébrale et qui forme la ligne globale. Au passage du XXe siècle, c'est le kimono japonais qui incarne dans les cultures matérielles occidentales cet art de couper à plat des vêtements. Comme analysé en profondeur précédemment, cette pièce est réalisée dans un seul morceau de tissu, savamment découpé de telle sorte à ne laisser aucun rebus de matière. Donc, en coupant et en cousant à plat le manteau *Révérend*,

comprenons que le corps n'est plus pris en compte dans la création. Le vêtement s'émancipe donc de son support à l'heure où le corset dans la mode est de plus en plus contesté, à cause de ces méfaits sur le physique et l'artificialité de la silhouette qu'il crée. En remettant progressivement en cause cet élément structurel de la silhouette féminine, l'équilibre globale de la ligne est remis en question. Car en effet, le point de gravité du vêtement se déplace petit à petit de la taille vers les épaules, qui deviennent donc la charpente du vêtement. Nous disons que cette remise en cause est progressive dans la mesure où même si ce manteau est coupé à plat, il continue d'être porté avec des vêtements qui eux sont toujours pensés avec le corset et la ligne 1900. A ce propos, explorons maintenant la manière avec laquelle *Révérend* était porté afin de comprendre véritablement les usages associés.

Dans *Manteaux et Costumes de demi-saison et d'été* **[Chap. I, Fig.27]**, outil publicitaire très rare édité par Paul Poiret et reproduisant cinq de ses modèles, nous retrouvons le manteau *Révérend* décrit comme suit : « drap jus de fraise découpé sur un fond de satin assorti. Doublure crème. Col de velours même ton ». Le dessin est signé et daté de 1905 attestant donc de la véracité de l'information du palais Galliera. De la même manière, dans l'édition du *Figaro-Modes* du 15 février 1905 **[Chap. I, Fig.28]**, l'actrice Lillie Langtry (cliente fidèle de Poiret qu'il avait rencontré alors qu'il était employé de la maison Doucet[167]), porte également le modèle *Révérend* et très certainement une robe réalisée par le couturier. Concernant le croquis de Paul Poiret : réalisé de trois-quarts profil, la figure est enveloppée dans la pièce qui dispose d'importants revers ornés par les médaillons chinois que nous retrouvons sur la pièce réalisée. La femme représentée ferme le manteau de sa main gauche en retenant le pan opposé. On se rend compte qu'il y a, sur la manche chauve-souris, une ouverture bordée de surpiqures qui se referme par la présence d'un autre médaillon chinois placé au niveau du commencement du poignet. Ce détail a son importance car il influe directement sur la manière de porter cette pièce. En effet, chose tout à fait intéressante, le manteau *Révérend* peut se porter de trois façons différentes, qui ont été documentées par le Palais Galliera à l'aide de photographies montrant deux mannequinages différents de la pièce **[Chap. I, Fig.29]**. En plus de le porter ouvert à la manière de Lillie Langtry, il peut aussi être complètement fermé (voir photographie de gauche), les deux bords se positionnant l'un sur

[167] *Paul Poiret et Nicole Groult*, *op. cit*.

l'autre et ne laissant apparaître de la toilette en dessous que la partie inférieure de la jupe et éventuellement le col du corsage. C'est certainement avec cette manière de le porter que nous prenons pleinement conscience du déplacement du point de gravité de la pièce. C'est effectivement la ligne d'épaule qui soutient l'entièreté du vêtement qui glisse sur la silhouette dans un mouvement sinueux et indépendant. La troisième et dernière manière de le porter est assurément la plus intéressante (voir photographie de droite). Les bras, placés au niveau des ouvertures des épaules, laissent la manche retombée sur le corps du manteau en produisant des plis anguleux et accusés. La pièce se déploie au niveau de l'encolure, à la manière d'une écharpe accentuée par les deux revers aux applications de tissus bordeaux. Cette façon de le vêtir permet alors de découvrir, dans un jeu de dévoilement, la toilette de dessous tout en permettant de l'ampleur dans le mouvement des bras, qui ne sont plus entravés, ni par les manches, ni par l'important métrage de tissu du manteau. Le vêtement s'éloigne de la silhouette. Il n'est plus autant rigide et propose une autre interaction avec le corps, encore peu explorée. Le génie créatif de Paul Poiret, qui nous laisse entendre qu'il est vraiment un couturier novateur, réside précisément dans ces détails : un seul manteau, qui malgré sa simplicité apparente, permet à la cliente d'avoir trois toilettes différentes. L'effet spectaculaire de la pièce, ainsi que son orientalisme assumé (même si le titre *Révérend* est moins explicite que *Confucius*), rend le manteau tout à fait révolutionnaire. À ce propos, il l'est d'autant plus lorsqu'il est comparé aux autres manteaux présents sur la planche dessinée **[Chap. I, Fig.27]**, et qui reprennent exactement la ligne corsetée 1900, à l'exception éventuellement du manteau *Bellevue* qui s'apparente dans sa coupe et son ampleur à *Révérend.* Ce qu'il faut comprendre, c'est évidemment que ses années de formation et d'établissement progressif de son style représentent un moment de transition pour Paul Poiret qui, encore attaché à l'enseignement de ses pairs illustres, tente dans un même temps d'innover et d'expérimenter de nouvelles formes. Ce dernier continue sur cette voie. Nous en avons pour preuve un autre manteau daté de 1905, intitulé *Yalou* **[Chap. I, Fig.30]**, se composant d'une encolure asymétrique, très semblable à celle des manteaux chinois traditionnels, agrémenté en plus d'un système décoratif riche et d'une emmanchure pagode typique. Son titre, *Yalou* (fleuve marquant la frontière terrestre entre Chine et Corée), a également son importance dans la mesure où il fait référence à la bataille russo-japonaise de Yalou de 1904 qui eut lieu à proximité de ce fleuve. Ce titre nous permet définitivement de faire un lien entre les événements géopolitiques internationaux et la mode couture de Paris.

Il est clair que la clientèle, du fait de son intérêt pour la question extrême-orientale, devait probablement être sensible à ce type d'évocation.

Lorsque Poiret déménage de la rue Auber pour la rue Pasquier au début de l'année 1906, celui-ci s'offre les services de son ami artiste Bernard Naudin qui réalise les dessins de plusieurs catalogues de collections **[Chap. I, Fig.31]**, informant la clientèle du changement d'adresse de la maison de couture. Sur l'une des planches est représentée une figure de dos vêtue d'un manteau à l'importante ampleur, laissant entendre que ce genre de vêtement était en passe de devenir un type récurrent dans la création du couturier. En 1907, Paul Poiret intente même un procès en contrefaçon qui est jugé par la 9e chambre correctionnelle de la Cour d'appel de Paris. L'objet de la discorde est le manteau *Theo* **[Chap. I, Fig.32]** à la « coupe très ample et aux manches larges et droites, genre oriental ».

3. Une première synthèse entre la Chine et le Japon

Après avoir consacrée notre intérêt à la genèse et à la matérialité de cette œuvre, il nous reste un point extrêmement important à explorer : les rapports esthétiques et profonds qui le lient avec le kimono japonais et le manteau chinois. En effet, à première vue, *Révérend* n'a absolument aucun rapport avec ce type de vêtement, hormis éventuellement son système ornemental. Il s'éloigne même, dans sa construction, de tous les différents kimonos parisianisés que nous avons pu étudier précédemment. En effet, étant réalisé dans un seul grand rectangle de tissu à peine découpé, *Révérend* ne présente ni la coupe droite des kimonos traditionnels, ni les manches caractéristiques de ce type de vêtement. De la même manière, son encolure n'est pas croisée et il se porte sans la ceinture *obi* qui est censée pourtant fermer de façon systématique les kimonos japonais. Dans un même temps, s'il est sûr que ce manteau occidental n'a rien à voir dans sa coupe avec les costumes traditionnels japonais, nous pourrions éventuellement faire un lien entre cet objet et un type très particulier de manteau chinois : le *jiangyi* **[Chap. I, Fig.33 et 26]**. De fait, ce grand manteau, porté par les prêtes taoïstes (qui d'ailleurs à très certainement inspiré à Poiret le titre « Révérend » qui fait référence au religieux), présente exactement le même patron que *Révérend* ; à savoir un large rectangle de tissu plié en deux, doublé d'un tissu damassé et façonné. Les deux revers placés sur le devant, ainsi que le col légèrement montant des pièces

traditionnelles, sont également similaires à ceux du modèle du couturier. Dans un souci d'adaptation du modèle original, Poiret décide de remplacer le traditionnel satin de soie richement brodé par un drap de laine plus commode à la vie parisienne mais il conserve ceci dit un seul élément ornemental : les caractères chinois en médaillon qui ont un « rôle décoratif mais, surtout, une fonction de talisman »[168] dans le vestiaire chinois. On ne les retrouve pas nécessairement sur les *jiangyi* mais, ils sont visibles cependant dans le costume impérial aux douze insignes. Dans le cas de *Révérend*, ces médaillons sont vraisemblablement très stylisés et s'éloigne de l'iconographie traditionnel. Il ne reste finalement qu'une simple évocation des motifs et inscriptions en cours en Chine. Alors, on comprend que le couturier s'éloigne d'un certain type de vocabulaire ornemental pour ne conserver finalement que ces médaillons qui évoquent explicitement la culture chinoise et qui permet donc de territorialiser encore plus sa création dans une atmosphère exotique. Alors, même si la forme reste identique, il est clair que Paul Poiret prend des libertés en mélangeant de façon innovante plusieurs signes, techniques de coupes, et symboliques, provoquant par effet de conséquence la création d'un vêtement orientaliste tout à fait hybride.

Ainsi, nous pouvons affirmer pour sûr que *Confucius, Révérend, Yalou, Théo*, plus que des copies serviles de costumes traditionnels extrême-orientaux, sont en réalité des interprétations fantasmées et occidentalisées de ce qui étaient considérés, dans l'esprit de l'époque, comme des vêtements asiatiques. Et pourtant, Paul Poiret le décrit bel et bien comme « un grand kimono », manière de taire son inspiration principale. En utilisant cette formule, il est clair que c'est le moyen pour lui de s'inscrire à rebours – puisqu'il écrit ses mémoires en 1930 – dans toute une histoire de l'évolution du vestiaire occidental sur le modèle de la révolution japonaise qui a battu son plein précisément à cette époque. Poiret, du fait de sa connaissance aiguisée des cultures matérielles et vestimentaires orientales, est au fait de ce qu'est un kimono au Japon. Cependant, et par effet de synecdoque, il semble utiliser cette formule non plus pour désigner ce costume traditionnel mais plutôt pour faire un rappel à sa technique de confection. En d'autres termes, le kimono s'éloigne de la pure dimension traditionnelle du vêtement pour devenir un mot valise qui désigne des vêtements

[168] *Sous la griffe du dragon : costumes de cour de la dynastie Qing (1644-1911) des Collections Baur, Musée des arts d'Extrême-Orient et du Musée d'ethnographie de Genève* (cat.exp), Genève Milan, Collections Baur-Musée des arts d'Extrême-Orient 5 Continents diff. Seuil, 2004, p.24.

amples coupés à plat, sans dissociation entre la Chine et le Japon. À ce propos et à notre connaissance, Paul Poiret n'a jamais proposé à sa clientèle un quelconque kimono japonais traditionnel dans les premières années de son activité. C'est évidemment la preuve de la digestion et d'une mise en perspective de ce vêtement, particulièrement regardé à cette époque et ce depuis plus d'une trentaine d'années. En plus de conserver l'image d'un costume traditionnel, en arrivant en Occident, le kimono a muté (aussi bien dans son esthétique que dans les usages qui lui sont associés) par l'intermédiaire justement de couturiers comme Poiret qui s'en sont saisis dans un but créatif. D'ailleurs, notons que s'il s'intéresse aux cultures matérielles de l'Extrême Orient, c'est parce qu'elles sont connues, visibles, réduites également au rang de marchandises facilement consommables. En d'autres termes, du fait de sa facilité d'accès, ces costumes traditionnels ont pu faire l'objet d'une retranscription et surtout d'une incorporation dans le champ de la création haute couture.

Ce qui est extrêmement intéressant avec le modèle *Révérend*, c'est qu'il semble réunir parfaitement à la fois l'esthétique chinoise et le costume japonais. Cela a pour effet de conséquence un processus de syncrétisation d'un Extrême-Orient tout à fait imaginaire. Paul Poiret, en suivant cette entreprise, réalise un vêtement hybride, qui en plus d'être destiné à une cliente occidentale, propose dans un même temps une nouvelle interprétation du vestiaire traditionnel extrême-oriental. Se faisant, il s'éloigne d'une kimonomania traditionnelle qui consiste à revêtir une robe de chambre japonaise, certes parisianisé, mais tout de même identifiable du point de vue de son esthétisme. Dans le cas de *Révérend,* une fois le manteau fermé, la cliente ressemble vaguement à un prêtre taoïste, à quelques bonzes bouddhiques ou encore à des empereurs de la dynastie Tang qui arboraient des grands manteaux similaires coupés également à plat. A ce propos, il semblerait que le patron du manteau de Poiret partage quelques similitudes avec ceux des robes à larges manches, portées par les femmes aristocrates durant la période de la dynastie Tang. En comparant les différents patrons, force est de constater leur grande similitude avec le modèle *Révérend,* même si la manche est séparée du corps. Finalement, on retrouve cet aspect anguleux, coupé à plat, qui produit un vêtement à la sinuosité singulière. L'élément déroutant et qu'on ne retrouve pas en revanche dans le costume chinois, c'est l'ouverture que Paul Poiret positionne au niveau de la ligne des épaules. Une bizarrerie dans le vestiaire occidental qui semble toutefois trouver sa source dans le costume japonais. En effet, rappelons-nous que concernant le kimono *furisode* notamment, les pans de tissus formant les manches sont

cousus à la partie centrale de la pièce uniquement aux épaules, laissant ainsi une ouverture sur la partie inférieure de celle-ci. Le kimono traditionnel oscille donc entre des parties flottantes et d'autres maintenues par des coutures ; d'autres encore rigidifiées par l'ajout d'ouate dans les ourlets sur les bords inférieurs de la pièce. En ménageant cette incision sur son manteau *Révérend*, Paul Poiret ne cherche-t-il pas à évoquer de près ou de loin ce détail des atours vestimentaires extrême-orientaux assez typiques. Nous sommes en droit de le penser, d'autant plus qu'il semble avoir construit sa manche à l'envers par rapport à son inspiration d'origine. En effet, si l'ouverture placée sur l'épaule s'était retrouvée au niveau de l'aisselle, alors l'esthétique du kimono aurait été conservée, avec respectivement deux manches ouvertes de part et d'autre du pan de tissu formant le corps du manteau. Ce qui est d'autant plus intéressant avec ce détail, c'est certainement que loin d'être uniquement un effet de réel pour associer encore plus son manteau à la radicalité des costumes extrême-orientaux, celui-ci en tire profit, pour multiplier la manière de le porter. Alors, il s'agit de mettre en lumière la manière avec laquelle après un déplacement *littéral* d'une composante traditionnelle du costume, la couture parisienne expérimente de nouvelles formes mais également des pratiques inédites liées à ces vêtements. S'il est clair que Poiret n'était ni le premier, ni le seul à s'emparer de cette esthétique orientaliste au sein de la couture, nous pouvons affirmer que *Révérend* est un parfait exemple du potentiel que représentait l'inspiration asiatique pour les couturiers : aplanissement du vêtement, exotisme, nouveau rapport au corps, simplification. Dans ce contexte, le terme « kimono » ne désignait plus uniquement ce vêtement en particulier mais plutôt une manière de le réaliser, c'est-à-dire à plat et avec une économie de coupe et de couture. Ajoutons que « kimono » n'est plus seulement un terme faisant référence au Japon. Il semble, dans un premier temps, désigner plutôt des inspirations extrême-asiatiques plus larges. C'est pourquoi, dans le travail créatif de Poiret, ceci devient une constante et nous pouvons citer à ce propos un modèle de paletot de jour qu'il réalise entre 1906-1907[169] **[Chap. I, Fig.34]**, fortement imprégné d'une inspiration chinoise. Modèle rarissime, découvert à l'occasion de la vente aux enchères de la collection Denise Poiret, elle fait référence aux vestes de soie longues et informelles, portées par les femmes chinoises, mais également par les hommes. Traditionnellement, « elle se portait

[169] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*., p.198.

comme manteau sur l'ensemble composé d'une veste courte et d'une jupe longue plissée. Les larges manches sont droites, terminées par des rabats de couleurs contrastée »[170]. Le couturier s'en inspire de façon explicite et nous considérons ce modèle comme une autre exemplification du processus de simplification du vêtement occidental, eut égard à son patron ainsi que sa découpe. En effet, il est construit presque exactement comme le modèle de référence, c'est-à-dire à partir de « quatre morceaux égaux coupés dans un cercle de drap. Deux composant les devants bord à bord et le devant des manches larges ; les deux autres, le dos des manches et le dos réunis par une couture ». En d'autres termes, la structure du vêtement se résume à un large métrage de tissu arrondi (ce qui diffère de la veste chinoise traditionnelle qui présente des bords droits), divisé en quatre parties égales assemblées simplement entre elles par quatre coutures : la silhouette féminine est gommée par l'ampleur des manches à peine dissociées du corps de la veste, ainsi que par le vague du tombé et de l'aspect global de la pièce. Le vêtement s'émancipe progressivement du corps, il ne le marque plus la silhouette et surtout, en ayant recours à cette technique de confection, ce vêtement s'aplanie tout en brouillant les frontières entre vêtement occidental et oriental. Le vocabulaire décoratif participe également de cet enchevêtrement dans la mesure où il reprend exactement le même système de broderies et de galons de satin, venant souligner les extrémités des manches, ainsi que le col arrondi et relevé. Il s'agit de comprendre donc que c'est par la mode japonisante et sinisante que la couture approche graduellement l'idée d'un vêtement flottant qui se porterait sans le corset.

III. Couture parisienne et costumes extrême-orientaux authentiques

A mesure que le kimono parisianisé, et la veste chinoise pénètrent et s'imposent dans la garde-robe des élégantes de la Belle Époque, ils semblent perdre dans un même temps une partie de leur charge exotique originelle. Nous pourrions même dire que ces deux types de toilettes deviennent *familièrement* exotiques et par la même ne remplissent plus complètement leur rôle d'altérisation de la silhouette. Elles ne sont plus rangées dans la catégorie des innovations orientales mais plutôt comme une toilette exotique récurrente. La

[170] *Sous la griffe du dragon*, *op. cit*., p. 112.

clientèle est en recherche de nouveauté sur le modèle japonais et chinois car ces deux territoires font toujours l'objet d'une mode très suivie ; souvenons-nous simplement de l'importante médiatisation de l'actualité de ces pays dans les médias occidentaux. Pour être parfaitement une femme élégante de son temps, il faut s'intéresser à la question extrême-orientale. C'était sans compter sur l'ingéniosité des couturiers, qui trouvent une solution tout à fait intéressante. Puisque les cultures matérielles extrême-orientales font désormais intégralement partie du vocabulaire formel de la couture parisienne, ces derniers explorent une autre manière d'appréhender leur création, en se rapprochant au plus près de costumes traditionnels, les utilisant dans leurs travaux pour les transcender.

Chose nouvelle, les couturiers utilisent des vêtements extrême-orientaux déjà faits, les modifient légèrement avant d'y apposer leur griffe, s'octroyant de fait la paternité unique de ces objets. Le costume traditionnel, par un effet de *déplacement* devient vêtement de mode. Le magazine *Les Modes*, à ce propos, signale que « les manteaux japonais et chinois, portés presque sans transformation, sont fort à la mode : vêtements de mandarins aux broderies éclatantes, tout au plus allégés par une cascade de dentelle coquillant le long des devants »[171]. Même si son esthétique globale est conservée, il n'est plus un costume ; en d'autres termes, un vêtement normé, ancré dans une dimension culturelle importante, plus ou moins fixe dans son esthétique, jouant un rôle d'identification et de distinction sociale dans la culture d'origine. En pénétrant le système de mode, il devient une simple forme soumise à l'éphémère et la variation, c'est-à-dire le contraire de sa fonction originelle. C'est évidemment ce point, crucial, que nous explorerons en profondeur. D'ailleurs, la recherche a très largement dédaigné le sujet et nous nous emploierons dans un premier temps à le mettre en lumière, en analysant de façon concrète les créations en question, tout en les inscrivant dans une perspective décoloniale plus large. Car en effet, se pose différentes questions en lien notamment avec l'appropriation culturelle, la domination et la puissance de recréation d'un territoire, fantasmé par les couturiers et la mode. En s'accaparant les cultures matérielles orientales pour proposer du neuf occidental, la couture parisienne ne réaffirme-t-elle pas son hégémonie sur ces mondes ? Faire d'un vêtement oriental le matériau d'un objet consommable se résume selon nous à mettre en exergue la notion « d'Autre », tout en

[171] Sybil de LANCEY, « La Mode et les modes », *Les Modes,* n°92, août 1908, p. 6 – 16.

le subalternisant. Dans un acte de cannibalisme culturel, cet *Autre* est utilisé littéralement dans sa matérialité même pour penser un renouvellement formel profond de la couture parisienne. Ce processus de transformation est encapsulé dans un contexte orientaliste et impérialiste, c'est-à-dire dans un moment historique où l'Occident entretient une relation extrêmement ambiguë avec le monde oriental : un objet de contemplation et de fascination et dans un même temps, habité par une population considérée comme inférieure à la puissance occidentale, en perdition et rétrograde. Nous pouvons d'ailleurs considérer cet acte créatif comme un tournant majeur dans l'appréhension du costume oriental en Occident. En effet, celui-ci est en principe relayé au rang de travesti, déguisement de mascarade, inspirations pour le processus créatif. En d'autres termes, il n'est pas censé être un objet de mode à part entière. Pourtant, dans ce cas précis, il n'est plus seulement une documentation ou encore un atour à revêtir dans un contexte extrêmement précis. Tout en conservant son « authenticité », il devient un espace tiers de la création, entre *ready-made* et invention : un objet hybride et inclassable qui tout en jetant des ponts entre Orient et Occident, ouvre dans un même temps, un espace fantasmatique et irréel. Dans cette entreprise, la notion d'authenticité est placée au cœur du discours des couturiers. Ces vêtements seraient alors réalisés à partir de documents authentiques, ou autrement, ils seraient authentiquement chinois. Nous sommes en droit de questionner cette notion dans le contexte capitaliste du système de la couture parisienne. Comment les trois notions d'authenticité, de reproduction et de création peuvent-elles cohabiter sans provoquer par la même, et du fait de leur mode d'action, une certaine forme de contradiction ? Que reste-t-il de l'objet authentique une fois resémantisé par le processus créatif du couturier ? Finalement, que nous dit ce processus du mode de fonctionnement plus large du système de la couture parisienne ? Dans cette même perspective et grâce à tous ces questionnements, il s'agira également d'explorer la manière avec laquelle la couture, aux alentours des années 1906 enrichit encore plus son expression artistique et orientaliste en proposant cette fois-ci, non plus une parisianisation de vêtements orientaux, mais plutôt une orientalisation formelle de la garde-robe parisienne sur le modèle extrême-oriental. La robe japonaise et chinoise est en pleine mutation, le japonisme bat son

plein à tel point que les chroniqueurs de mode parlent même de « Péril jaune »[172] de la couture.

1. Tailler une veste dans une jupe : le vêtement traditionnel oriental comme matériau

> « Il y a quelques mois une de nos Parisiennes les plus connues, visiteuse assidue du 98 du boulevard Haussmann, où l'orientalisme a élu domicile depuis bon nombre d'années, disait au maître de céans : "Mon cher Babani, nous autres Parisiennes, nous aimons bien le Japon et la Chine, le succès que [nous] avons fait à vos robes japonaises d'intérieur en est une preuve éclatante ; nous savons faire la différence entre ce que vous nous donnez et ce que l'on nous offre ailleurs ; mais, de grâce, n'attendez pas de nous que nous nous figions dans des formules éternelles ainsi que le font nos dames d'outre-mer. Il nous faut du nouveau. Vous, qui avez des ateliers au Japon, en Chine, en Perse, enfin, partout où l'on tisse et où l'on brode d'or, l'argent et la soie, donnez-nous du nouveau". Babani s'exécuta et créa le Niu-Tsé à l'usage des Parisiennes. Tout le monde connaît le Niu-Tsé. Seulement, au lieu de lui avoir gardé sa forme primitive, peu en harmonie avec notre esthétique, il l'a transformé en un coquet petit vêtement fait en Chine, avec les soies les plus chatoyantes et les broderies les plus riches. Cette nouvelle création de Babani, le Niu-Tsé fera fureur. On le verra aux Courses et au théâtre, à la plage et aux casinos, ce sera le corollaire indispensable d'une toilette vraiment élégante. »[173]

Cette citation est absolument fondamentale pour comprendre de très nombreuses idées en lien avec cette mode nouvelle. Dans un premier temps, elle confirme l'hypothèse de départ quant à l'acclimatation progressive du kimono dans la garde-robe occidentale, provoquant une forme de lassitude de la clientèle fidèle. Dans un même temps, les propos rapportés de l'élégante exemplifient concrètement les théories simmeliennes de la distinction mais peut-être surtout celles en lien avec la différence dans l'appréhension des modes entre « cultures civilisées » et « races inférieures ». « N'attendez pas de nous que nous nous figions dans des formules éternelles ainsi que le font nos dames d'outre-mer » : il y a là une opposition concrète entre Paris, capitale de la Modernité, des modes et du besoin de

[172] Sybil de LANCEY, « La Mode et les modes », *Les Modes,* n°75, mars 1907, p. 8 – 22.

[173] ANONYME, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro,* n° supplément illustré de la mode, 27 mai 1906*,* p.4.

changement, et ces dames d'*outre-mer*, c'est-à-dire les populations colonisées ou périphériques, à la fixité vestimentaire (réelle ou supposée) qui les installeraient dans un obscurantisme civilisationnel. Selon Simmel, c'est précisément le besoin de changement, et la quête de l'exotisme et de l'ailleurs, qui indique la modernité d'une société. Dans ce cas précis, la cliente demande à Vitali Babani l'orientaliste, de subvenir à ce besoin de renouvellement, réaffirmant par la même la supériorité du monde occidental sur les autres. Dans cette affirmation, un paradoxe de taille émerge : il s'agit, en effet, de se servir des cultures matérielles des « races inférieures » afin de proposer de la nouveauté ; une contradiction entre enthousiasme et racialisme, entre l'intérêt apporté aux objets culturels orientaux et la rétrogradation de la population orientale. Finalement, il s'agit là d'une tension qui nourrit de façon appuyée le processus créatif des couturiers d'alors. L'exotisme est mis directement au service des collections et de la consommation, pourvu qu'il soit suffisamment reconnaissable et *parisien.* Dans cette entreprise, l'Orient et ses cultures matérielles, tout en étant au cœur de la créativité, est en même temps relayé au rang d'objet d'inspirations décontextualisées et resémantisées. C'est aussi ce mécanisme qui permet de produire visuellement et discursivement un Orient imaginaire, sur lequel s'élabore des pratiques vestimentaires occidentales, en lien avec l'orientalisme. L'exemple précis de Babani complexifie encore plus la donne dans la mesure où le nouveau modèle qu'il propose n'obéit pas au même processus créatif. En effet, et en règle générale, le vestiaire orientaliste de la couture parisienne s'élabore autour d'une agrégation de plusieurs références orientales qui peuvent être évoquées par les techniques de coupes, les tissus ou encore les broderies. En résulte des vêtements produits par ces couturiers et qui de par leur esthétique rappelle plus ou moins vaguement, ce qui est perçu comme « oriental » dans la société occidentale. Pensons notamment à tous les manteaux précédemment étudiés de Paul Poiret. Babani s'éloigne de ce *modus operandi* car cette création ne sort pas de nulle part. Elle n'est ni créé selon les coupes orientales comme toutes les autres, ni inspirée d'un modèle de vêtement traditionnel. En réalité, c'est à partir d'un vêtement déjà fait qu'il propose ce nouveau modèle à sa clientèle et « au lieu de lui avoir gardé sa forme primitive, peu en harmonie avec notre esthétique, il l'a transformé en un coquet petit vêtement fait en Chine ». Babani appelle sa nouvelle création *Niu-Tsé.* Attardons-nous sur ce point précis.

L'article informe que toutes les élégantes de l'époque connaissent Niu-Tsé. Mais qu'est-ce donc et qu'elle était « sa forme primitive » avant l'intervention de Babani ? A vrai

dire, il s'agit d'une jupe plissée et portefeuille très typique du vestiaire chinois traditionnel, présent dans la garde-robe féminine sous les Qing **[Chap. I, Fig.35 – 37]**. Plutôt que *Niu-Tsé* (qui semble vouloir dire littéralement *femme* en chinois), elle est communément appelée en Chine jupe *mamianqun*, entièrement réalisée en soie, et se compose de deux tabliers plats richement brodés formant le devant et l'arrière de la pièce. Le reste de la jupe est plissée et retenue à la taille par une ceinture invisible, puisque dissimulée sous la veste longue. Vêtement d'apparat, « l'aspect le plus marquant de ces habits est la part accordée aux motifs et à leur signification. En Chine, en effet, on leur attribue des pouvoirs apotropaïques […] Le vocabulaire décoratif des tenues officielles suit donc des règles précises, indiquant tout à la fois fonction et rang. »[174] Comprenons que ce vêtement, loin d'être uniquement une esthétique, endosse également une fonction de talisman protecteur et dans un même temps d'identification sociale dans la civilisation chinoise. Vocabulaire ornemental et aspect global de la pièce sont absolument indissociables et nous permettent ainsi de mettre en lumière l'étroit rapport qu'entretiennent dans la société chinoise la technique de la broderie ainsi que sa portée symbolique. En d'autres termes, le vêtement n'est pas uniquement une pièce d'un luxe ostentatoire ; elle convoque également une dimension spirituelle et mystique décisive. Cette dernière indication n'intéresse aucunement la clientèle occidentale, enthousiasmée principalement par le caractère pittoresque et exotique de ce style chinois. En Europe et aux Etats-Unis, ce type de jupe connaît au XIXe siècle un succès sans précédent, uniquement grâce à la richesse de sa matière et de son système décoratif. Il serait judicieux de discuter maintenant des modalités de son arrivée en Occident, car elles semblent directement à mettre en lien avec l'impérialisme occidental. Comme le rappelle à très juste titre Hélène Gascuel[175], avant le XIXe siècle, très peu de vêtements chinois confectionnés arrivaient en Europe (à l'exception de tenues liturgiques). La Chine – au même titre que le Japon – avait mis en place des restrictions commerciales, ouvrant uniquement que deux ports, celui de

[174] *L'influence des textiles japonais et chinois sur la mode des années folles*, *op. cit*., p.25.

[175] Hélène Gascuel est conservatrice du patrimoine, responsable des collections textiles au Musée national des arts asiatiques Guimet. Dans le cadre d'une conférence, non enregistrée donnée au Musée Guimet, intitulée « La Chine historique et l'arrivée des premières vêtements chinois ave quelques exemples japonais », celle-ci est notamment revenue sur l'introduction massive de ce type de vêtement en Europe.

Canton et de Macao, aux échanges internationaux. Tout ceci change durant la première moitié du XIXe siècle, dans le sillage des guerres de l'Opium[176], qui après une agression sanguinaire de l'Occident se soldent par des traités inégaux, forçant la Chine à s'ouvrir et à concéder Hong Kong aux britanniques. C'est à ce moment que les objets se mettent à circuler de façon beaucoup plus importante, stimulés par la présence croissante de marchands européens et de touristes sillonnant l'Empire du Milieu. L'impérialisme occidental a raison de l'autarcie partielle de la population chinoise et des vêtements traditionnels se retrouvent, au même titre que le kimono, sur les étals des comptoirs des magasins de nouveautés ou encore de boutiques spécialisées. Notons que ces jupes plissées, de par leur système décoratif particulier, sont tellement ancrées dans l'environnement familiale qu'il est très probable que leur arrivée en Occident soit le résultat d'une spoliation massive, orchestrée par ces touristes et marchands européens. En effet, chaque broderie et signe qui y figurent sont attachées symboliquement à sa porteuse, dans un but de protection mais aussi pour l'associer à une famille et un clan. Il ne s'agit donc pas d'un type de vêtement à l'attention du commerce extérieur comme pouvait l'être le kimono. Pourtant ils se retrouvent relayés au rang de marchandises exotiques en Europe. Nous en avons pour preuve un catalogue de la maison Liberty & Co., daté de 1895 **[Chap. I, ill. 18]**[177], qui affirme que « ces robes constituent l'un des plus beaux exemples de travaux d'aiguille chinois. Utilisées dans leur forme originale, elles conviennent pour les costumes de fantaisie, ou reconstituées pour former des pièces carrées ou oblongues, elles sont inestimables comme draperies pour les pianos, couvertures de table et tentures murales »[178]. Le petit Saint-Thomas s'inscrit dans cette même dynamique, et à

[176] Guerres commerciales lancées par les britanniques, à partir de 1839 et jusqu'en 1860 (défaite chinoise), autour de la vente d'opium aux populations chinoises. Pour plus d'informations, voir notamment : Alain ROUX, « Les "guerres de l'opium" : les canons de la liberté », *Mouvements*, 86-2, 2016, p. 90-99.

[177] Nous reproduisons une figure qui illustre l'article de Sarah Cheang dont voici la référence :

SARAH CHEANG et MYZELEV ALLA, « Chinese robes in Western interiors: transitionality and transformation », *in Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Routledge, 2017, p. 125-145.

[178] Verity WILSON, « Studio And Soiree: The Use And Misuse Of Chinese Textiles In A European Setting », Washington DC, 1990, p.219. : « these robes form some of the most beautiful examples of Chinese needlework. used in the original shape, are suitable for fancy costumes, or reconstructed

l'occasion de ses grandes ventes annuelles des soldes d'été en 189 **[Chap. I, ill. 19]**, propose à sa clientèle des « lots de broderies anciennes de la Chine et Japon, se composant de bas de manches de robes de mandarins, morceaux et carrées de broderies sur damas, satin, etc. […] pouvant être utilisés pour dessus de lits, portières et décorations d'appartement »[179]. Le costume chinois est réduit au rang d'élément de décoration d'intérieur, objectifié uniquement pour son potentiel exotique. Ceci a été exemplifie de façon très intéressante par des peintres tels que Verwée **[Chap. I, ill. 20 – 21]** ou encore des américains de l'école de Boston comme William Mcgregor Paxton **[Chap. I, ill. 22 – 23]**, qui représentent avec mimétisme ce type de vêtement porté en *tea-gown* ou encore en tenue d'intérieur. De la même manière, les travaux de Sarah Cheang[180] sur la question sont passionnants dans le lien que cette dernière opère entre la théorie psychanalytique de l'objet transitionnel élaborée par Donald Winnicott et le contexte géopolitique impérialiste :

> « Le concept de Winnicott de l'objet transitionnel dans la formation de la subjectivité individuelle [...] peut être considéré en relation avec la psychopolitique de l'empire pour fournir un espace de réflexion sur le rôle des robes chinoises dans un ensemble changeant de relations impériales [...]. Habiter la robe chinoise ou utiliser des robes transfigurées en objets domestiques témoigne également d'un niveau d'engagement dans lequel la Chine est mâchée, digérée et viscéralement et psychiquement incorporée dans la culture occidentale, ce qui permet de négocier, d'exprimer ou d'accommoder les changements dans ces modernités chinoise et occidentale. »[181]

---

to form square or oblong pieces, are invaluable as draperies for pianos, table cover and wall hangings »

[179] Fonds (REC-85-BOITE PET FOL) conservé à la BnF.

[180] Voir notamment :Sarah CHEANG, « Selling China: Class, Gender and Orientalism at the Department Store », *Journal of Design History*, 20-1, 2007, p. 1-16. ; SARAH CHEANG et MYZELEV ALLA, « Chinese robes in Western interiors: transitionality and transformation », art. cit.

[181] SARAH CHEANG et MYZELEV ALLA, « Chinese robes in Western interiors: transitionality and transformation », art. cit., p.142. Traduit de l'anglais : « Winnicott's concept of the transitional object in the formation of individual subjectivity [...] may be seen in relation to the psychopolitics of empire to provide a space for reflection on the role of Chinese robes within a shifting set of imperial relations [...] To inhabit the Chinese robe or to use robes transfigured as a household objects speaks also of a level of engagement in which China is chewed up, digested, and viscerally

Ces jupes entrent également, dès la fin du XIXe siècle, dans la sphère muséale européenne : le musée Guimet, le Victoria and Albert Museum notamment conservent de nombreux spécimens de ces costumes plissés. De la même manière, et nous le verrons en détail plus tard dans notre analyse, les couturiers collectionnaient également ce type de vêtement, à en juger par l'inventaire des collections d'études de Jeanne Lanvin[182] ou encore de Mariano Fortuny.

Donc, devant cette demande de nouveauté, Vitali Babani, qui nous le rappelons est spécialisé dans l'importation d'objets et de vêtements extrême-orientaux, a l'idée de faire tailler dans ces ateliers en Chine des vestes dans ces jupes plissées ; une entreprise ingénieuse car elle permet de proposer de l'inédit à partir d'un type de vêtement déjà connu et identifié comme chinois en Occident. C'est dans l'édition du 15 février 1906 du *Figaro-Modes* qu'on trouve pour la première fois ce modèle – qui d'ailleurs n'est pas encore appelé Niu-Tsé mais simplement « liseuse chinoise » **[Chap. I, Fig. 38]**. La première occurrence du nom définitif apparaît quelques mois plus tard, en mai 1906 dans *Le Figaro*[183]. Cet organe de presse lui consacre de façon très suivie des articles jusqu'à la fin de l'année 1907. Chose intéressante d'ailleurs : les kimonos parisianisés qui avaient pourtant fait son succès, se font de plus en plus rares dans les journaux de mode, pour laisser précisément la place au Niu-Tsé **[Chap. I, Fig. 39 – 40]**. Finalement Babani réussit cette équation délicate de mélanger le connu et l'exotique sous le patronage de la mode parisienne. Et c'est un succès qui fait dire à une journaliste du Figaro que « la Parisienne a fait un accueil enthousiaste à Niu-Tsé […] [parce qu'elle] raffole de l'inédit, accepte volontiers une petite pointe d'exotisme et s'accommode facilement d'un mot nouveau »[184]. Sur ce dernier point attardons-nous : comme expliqué précédemment, Niu-Tsé n'est pas le terme traditionnel pour ce type de jupe plissée. Il s'agit d'une pure invention de Babani sur la base d'un mot de la langue chinoise déjà existant et

---

and psychically incorporated into Western culture, allowing changes in both Chinese and Western modernities to be negotuated, expressed or accommodated ».

[182] *L'influence des textiles japonais et chinois sur la mode des années folles*, *op. cit*.

[183] ANONYME, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro*, art. cit.

[184] ANONYME, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro,* n°177, 26 juin 1906, p. 3.

signifiant « femme ». Dans cet engouement ambiant pour le japonisme et le style chinois, ce titre factice permet d'altériser encore plus la pièce, d'en faire une bizarrerie exquise et lointaine au service de la consommation occidentale. Il nous faut donc appréhender cet objet, non pas uniquement dans sa dimension matérielle, mais de façon holistique en y incorporant aussi sa portée symbolique et discursive. Le titre de la création de Babani agit, dans sa sonorité et sa prosodie, comme un élément spatio-temporel qui tout en décentrant le vêtement de l'Occident l'ancre également dans la garde-robe parisienne ; une savante hybridation et une négociation entre le « soi » et « l'autre » qui nous permet d'affirmer que ce modèle n'est pas seulement un produit exotique de consommation. Plus que d'autres créations de couturiers, il se place dans un entre deux civilisationnel dans lequel l'Orient est complètement assujettit au geste mais surtout à la re(création) occidentale. Finalement, dans ce contexte géopolitique et historique singulier, le titre Niu-Tsé est un autre indicateur du pouvoir de resémantisation de la couture parisienne.

Trois de ces modèles nous sont parvenus **[Chap. I, Fig. 41 – 43]** – deux d'entre eux non griffés mais attribués pour sûr au couturier : un conservé au Palais Galliera, un autre au Musée Guimet (appartenant à la collection Krishna Riboud) et l'autre vendu très récemment aux enchères à l'hôtel des ventes Drouot. Nous étayons notre analyse grâce à aux photographies d'époque du modèle *Niu-Tsé* parues respectivement dans *le Figaro* et le *Figaro-Modes* de l'époque. Le modèle conservé par le Palais Galliera est réalisé dans un façonné de soie rouge, richement brodé de fils de soie bleus et de de fils métallique or. Il présente une emmanchure trois-quarts très large, ainsi qu'une ampleur importante du fait du plissage du dos et du devant de la veste. L'œuvre s'articule autour de plis, soulignés par des bandes de satin noir et bleu qui dynamisent et organisent sa structure. L'encolure arrondie reprend le motif du plissé bleu et noir. Le cartel indique que « cette veste a été réalisée dans une jupe chinoise plissée, […] Les 2 tabliers, devant et dos, ont été transformés en manches. La broderie en camaïeu de bleus appelée "sanlan" (3 bleus) en vogue au 19e siècle est caractéristique. »[185] Sur le sujet de cette jupe, la recherche en France s'est principalement employée à la décrire de façon très factuelle, sans pour autant l'inscrire dans son histoire et contexte impérialiste. Pourtant, il nous semble qu'omettre cette indication dans l'analyse est une grave erreur d'appréciation

[185] *Veste d'intérieur | Paris Musées*, https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/veste-d-interieur#infos-principales, consulté le 11 juillet 2023.

qui permet de continuer d'organiser le récit de l'histoire de la mode sans prendre en considération les cultures matérielles non-occidentales dans toute leur consistance et épaisseur. Ne pas questionner l'emploi de ce vêtement traditionnel dans la création parisienne, c'est passer sous silence les cultures de mode internationales, en considérant que la pièce réalisée est plus importante, parlante et digne d'analyse que son processus créatif. Se faisant, une invisibilisation multidirectionnelle se met en place, qui passe sous silence les différents dévoiements subis par cette pièce. Car, nous soutenons que le processus créatif de Babani, fait de *déplacements* et de tout un réseau de *resémantisations*, est également sous-tendu par cette idée du *dévoiement*. Non content de réaliser seulement des vêtements inspirés des cultures asiatiques, celui-ci se saisit d'un objet manufacturé. En incorporant des costumes déjà réalisés, le couturier aplanit, assujettit littéralement les cultures vestimentaires chinoises. Symboliquement, couper, retailler, réassembler un vêtement qui pourtant se suffit à lui-même, n'est-ce pas faire complètement fi de sa matérialité propre pour s'en servir simplement pour sa dimension esthétique. Assurément, et en suivant les théories développées par Sarah Cheang, nous pouvons tout à fait faire un pont entre le processus créatif d'un Babani et le démantèlement progressif de l'Empire du Milieu sous la pression des puissances occidentales. C'est finalement considérer que l'emploi des textiles et des costumes traditionnels, pour agréer le besoin d'ailleurs de la cliente, pourrait être comparable à la pression impérialiste qui la structure précisément. Ces deux faits, en plus de se répondre éloquemment, se soutiennent dans un contexte très particulier. Ce sont ces multiples dévoiements que nous chercherons à mettre en lumière à présent.

Selon nous la première chose tout à fait frappante à noter réside dans le dévoiement partiel de la pièce originale. En effet, tout en la transformant – une jupe qui devient une veste – Babani recherche à conserver, d'une certaine manière, sa structure originelle ; jouer avec le contraste provoqué par une zone plate et une autre beaucoup plus dynamique car plissée. Une fois réalisée, la lecture du costume traditionnel est rendue difficile et pourtant il reste de la pièce cette matrice originale qui nous permet tout de même de l'identifier au premier coup d'œil. Celui-ci joue sur la structure tout en la modifiant drastiquement. En effet, le *mamianqun* traditionnel est brodé uniquement sur sa partie inférieure – la seule visible – dans la mesure où le haut de la jupe est entièrement recouvert par la veste longue qui complète la tenue. Dans le cas de Niu-Tsé, on constate la manière avec laquelle le couturier incruste des bandes de broderies au col et directement sur le haut de la poitrine pour mettre

en valeur la dimension esthétique de l'appareil décoratif. Dans un même temps, le deuxième dévoiement de la pièce réside dans sa valeur d'usage : d'abord objet traditionnel, il devient de « délicieux casaquins ornés de riches broderies chinoises »[186] que les élégantes utilisent aussi bien chez elles, en liseuse ou déshabillé (d'ailleurs le *Figaro* indique que Niu-Tsé a supplanté la tea-gown traditionnelle[187]) que pour leurs toilettes d'après-midi et de courses. À ce propos, on constate que cette création a reçu un franc succès à Longchamp et Auteuil[188]. Les photographies de Marie Raynal ou encore de Camille Liceney **[Chap. I, Fig. 39 – 40]**, reproduites dans *Le Figaro*, devraient nous en convaincre. Vêtues à la dernière mode de la décennie 1900 (portant un chapeau volière, une robe corsetée à la ligne en S), elles arborent Niu-Tsé à la manière du manteau *Révérend* de Paul Poiret, c'est-à-dire dans une forme de superpositions singulière. L'ensemble vestimentaire se compose, à la manière d'un sol, de couches stratigraphiques enchevêtrées les unes sur les autres qui s'amalgament dans une subtile contradiction : la rigidité de la toilette d'un côté, et l'aspect flottant, vaporeux et plat de la veste dans un autre. Chose inédite également : avec Niu-Tsé, l'exotisme et les formes orientales ne sont plus uniquement réservées à la garde-robe de l'intime ; c'est-à-dire, que dans un sens, l'Orient vestimentaire se donne à voir dans l'espace public, dans les cercles mondains parisiens et européens. Il n'est plus question d'une toilette de fantaisie, à porter impérativement à l'intérieur – et par extension qui ne viendrait pas déroger aux lois de la bienséance occidentale. Par l'intermédiaire de sa puissance de (re)création, le couturier parvient, en apposant sa griffe, à légitimer la pièce pour qu'elle ait plein droit de cité. Comprenons l'importance de ce point et de l'appréhension, l'acclimatation progressive et pérenne des cultures matérielles orientales dans un espace métropolitain.

Ce dernier point nous permet à présent d'aborder l'ultime dévoiement, qui semble le plus important : celui lié à la paternité de l'œuvre. Le *mamianqun* n'est plus un costume oriental comme un autre. Il devient « la dernière création de Babani »[189]. C'est dire également l'importance de l'agentivité du processus créatif du couturier, entre Orient et Occident, qui

[186] ANONYME, « Babani », Le Figaro, n°354, 20 décembre 1907, p. 3.

[187] ANONYME, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro, n°344, 10 décembre 1907, p. 3*.

[188] ANONYME, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro*, art. cit.

[189] ANONYME, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro*, art. cit.

permet de rendre moins exotique tout en conservant une distance géographique et civilisationnelle. Aborder la question de la paternité de l'œuvre permet également d'explorer à nouveau frais l'enjeu infiniment central de l'appropriation, à la fois culturelle et symbolique, qui sous-tend cette création. C'est également un moyen intéressant de questionner la notion d'authenticité dans la mode. D'autant qu'il semble ne faire aucun doute pour tous les observateurs de l'époque (et même d'aujourd'hui) que cette création est bel et bien de Babani ; le couturier d'ailleurs griffe cette pièce en lettre d'or au niveau de l'encolure, enfonçant encore une fois le clou. Devant le succès de Niu-Tsé, *Le Figaro* signale que l'on trouve de très nombreuses contrefaçons du modèle, réalisé à Paris dans le quartier des Batignolles notamment[190]. Et ces derniers de rajouter qu'il n'est de Niu-Tsé que ceux qui sont authentiquement réalisés dans les ateliers chinois du confectionneur. Une intéressante contradiction qui laisse entendre que même si Babani est le couturier associé à cette réalisation, il est contraint de partager ce vêtement avec son pays d'origine. Niu-Tsé est une pure création parisienne, mais qui ne peut être considérée comme telle que si et seulement si sa production est chinoise. Finalement, il semblerait que c'est la territorialisation de son geste créatif en Orient qui légitimise sa paternité. Dans cette entreprise, le costume traditionnel, entièrement remodelé, de surcroit, par une main d'œuvre locale, paraît être dépossédé de son identité propre pour ne devenir qu'un matériau malléable à merci. Déraciner de son contexte d'appartenance, force est de constater que toute la symbolique lui étant attachée ne survit pas. En suivant cette hypothèse, une fois arrivé en Occident, il s'agit donc d'une coquille vide qui n'attend qu'à être resémantisée. La violence symbolique de ce processus créatif interroge cette resémantisation ; d'autant plus que cette création devient un objet de luxe, intégrée au système de la couture parisienne et largement diffusée dans les médias français comme tel. Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'il ne s'agit pas seulement d'un simple nouveau vêtement de la garde-robe parisienne. Niu-Tsé est le résultat d'un mécanisme qui trouve ses fondations dans un système impérialiste et colonial, qui rend possible le lancement de cette mode et sa propagation dans les cercles élitistes parisiens. Le japonisme et les chinoiseries sont les rejetons de l'expansion impérialiste de l'Occident sur le monde et

[190] ANONYME, « Babani », Le *Figaro*, art. cit. : « Les Niu-Tsé authentiques eurent une telle vogue qu'il s'en fabriqua bientôt de Montmartre à Batignolles plus qu'en exporta jamais le Japon ; il est aisé de reconnaître à leur coupe orientale "bien parisienne" qu'ils ne sortent point de chez Babani ».

se faisant, la création de Babani semble exemplifier à la perfection la définition de l'appropriation culturelle que propose Rodney William[191] : « le mécanisme d'oppression par le biais duquel un groupe dominant prend possession d'une culture infériorisée, en vidant de sens ses productions, coutumes, traditions et autres éléments culturels »[192]. Le déracinement du *mamianqun* traditionnel rend possible, après intervention du couturier, une objectification plus globale de la culture chinoise, réduite au rang d'agrément stylistique. Dans ce contexte, la charge symbolique, traditionnelle et culturelle sont complètement anéanties à des fins capitalistes mais également impérialistes. C'est pourquoi, il nous semble absolument cruciale de comprendre que ce processus d'appropriation culturelle n'est pas uniquement conjoncturel, mais plutôt se révèle être une des structures les plus importantes de l'institutionnalisation du système de la mode occidentale. Cette organisation, hégémonique et rayonnante sur le monde entier, mène une politique coloniale singulière, silencieuse et pérenne qui permet d'organiser et de mettre en discours toutes les cultures de mode internationales. La puissance du système de la couture parisienne réside précisément dans ces mécanismes d'appropriation qui, tout en annihilant la charge anxiogène orientale, crée une réalité alternative, hautement politique qui se donne pour objectif de resémantiser le vêtement mondial. Dans cette entreprise, comprenons alors que la restructuration formelle du vestiaire occidental encapsule un projet colonial beaucoup plus vaste et complexe. Niu-Tsé en est un exemple éloquent mais il s'agira à présent d'étayer notre analyse en la mettant en perspective avec d'autres œuvres crées à partir de vêtements orientaux.

2. Le cas d'un gilet chinois de Paul Poiret

Le manteau *Confucius* et *Révérend*, ainsi que les nombreuses créations de Babani ont fait l'objet d'une fortune critique importante. Ils sont largement connus, ont été mis en avant et par la même ces couturiers ont fait l'objet d'une consécration significative. Ils ont été extrêmement utiles également dans la mise en lumière du caractère avant-gardiste de leur processus créatif. Évidemment, nous nous inscrivons dans cette perspective canonique de

[191] Rodney William est anthropologue, docteur en sciences sociales diplômé de l'université PUC-SP. Il travaille sur les questions de la religiosité noire et des questions raciales depuis plus de vingt ans.

[192] Rodney WILLIAM et Paula ANACAONA, *L'appropriation culturelle*, Paris, Anacaona éditions, 2020.

l'histoire de la mode. En effet, nous avons démontré à quel point ces pièces sont pionnières à bien des égards et structurantes même, eut égard à l'évolution des techniques de coupes occidentales sur le modèle oriental. En revanche, les historiens de la mode ne se sont pas autant penchés sur une autre partie de leurs créations, qui consiste en un réemploi complet et servile de pièces orientales traditionnelles. Nous considérons même ses pièces comme beaucoup plus significatives de cette transformation orientaliste et traditionaliste de la mode. D'ailleurs, il semblerait que ce type de modèles étaient légion dans les collections des couturiers parisiens, même si de nos jours les exemples matériels manquent. Comprenons donc que le système de la mode, en plus de créer des vêtements sur le modèle oriental, avaient également mis en place une commercialisation de toute une série de vêtements « authentiques » d'un orient élargi. Il ne s'agit plus, à la manière de Niu-Tsé, d'utiliser des costumes asiatiques comme un *matériau* pour créer de la mode occidentale. Dans ce cas précis, le vêtement n'est ni recoupé, si modifié de façon drastique **[Chap. I, Fig. 44 – 45]**. Il conserve sa lisibilité – même s'il est déraciné de son contexte et qu'en principe, un costume traditionnel est l'agrégation cohérente de plusieurs vêtements qui ne sont signifiants qu'ensemble. Une seule chose change cependant : sur la quasi-intégralité des vêtements observés, nous constatons que la griffe d'un couturier européen a été cousue sur l'encolure. En d'autres termes, cette griffe, à considérer comme un élément central du geste créatif, laisse entendre que ce n'est plus un costume. Plus même, le couturier se l'accapare, à tel point qu'il suggère qu'il en est l'auteur. Ce point est très important dans la mesure où il constitue pour sûr une rupture significative dans l'appréhension de ces cultures matérielles non-occidentales en Europe. De fait, et avant les couturiers, les grands magasins de nouveautés proposaient déjà à leur clientèle des vêtements traditionnels orientaux. Seulement, ils n'étaient pas griffés et ce détail à son importance. En effet, ils conservaient cette forme de distance, géographique et créative, qui induisait par la même qu'il s'agissait d'abord et avant tout de costumes ethnographiques à l'attention d'une consommation distincte de la mode et de la couture. Dans le cas précis de cette typologie hybride de vêtements, cette distanciation civilisationnelle semble voler en éclat et contre toute attente, le costume ethnographique devient un élément de la couture parisienne à *part entière*. C'est cette évolution qui nous intéressera et avec l'aide d'exemples choisis, mis en perspective des théories de hiérarchies culturelles, de Darwinisme sociale, et d'appropriation culturelle, il

s'agira à présent de mettre en lumière cette partie peu considérée auparavant de l'œuvre des couturiers.

Au moment de la création du manteau *Révérend*, Paul Poiret propose à sa clientèle plusieurs pièces tout à fait singulières, car en réalité il s'agit de vêtements traditionnels chinois, qui ont été redécouvertes à l'occasion de la vente aux enchères de la collection Denise Boulet-Poiret en 2005. Notons que cette garde-robe a été sélectionnée par la femme du couturier elle-même, parmi son importante production. En d'autres termes, les œuvres présentes dans les armoires de Denise Poiret semblent être un échantillon représentatif du travail créatif de son ex-mari, nous laissant donc penser qu'il existait d'autres réalisations qui, non sélectionnées, sont tombées dans les oubliettes de l'histoire. Dans la mesure où les archives sont silencieuses, il est difficile d'affirmer pour sûr qu'il en existait d'autres. Mais, nous pouvons en faire l'hypothèse en considérant que le couturier, en labélisant ce modèle, a très certainement dû en proposer d'autres à sa clientèle, et donc mettre en place une typologie particulière de créations sur le modèle chinois dans ces collections, et ce dès le commencement de sa création éponyme. Cette découverte est fondamentale car elle nous permet d'aborder la création de ce couturier pionnier d'une autre manière ; et d'éclairer son processus créatif de façon inédite aussi. Au côté des modèles *originaux* qu'il réalisait, pour ainsi dire *complètement*, celui-ci propose toute une série de vêtements achetés très probablement à des importateurs de produits chinois. Contrairement à un Vitali Babani, nous savons que Paul Poiret n'a pas été en Extrême-Orient et par conséquent n'a pu se procurer sur place ces vêtements. Nous postulons donc qu'il devait, soit avoir des courtiers sur place, mandatés par et pour lui fournir ces marchandises, soit il se les procurait sur le marché français dans des boutiques spécialisées. Sur ce sujet précis, on a pu découvrir notamment un rarissime gilet chinois **[Chap. I, Fig.45]**, griffé de la première adresse de Paul Poiret (5 rue Auber), indiquant donc qu'il a été réalisé entre 1903 et 1905, au tout début de sa carrière. Notons que sur la doublure du modèle, cette griffe cohabite avec une inscription au tampon « TZYEN 60219 », indiquant très certainement la précédente identification du modèle avant qu'elle ne se retrouve chez le couturier. Deux immatriculations pour une seule pièce : une série de lettres et de chiffres d'un côté et une étiquette labellisée de l'autre. Cela nous en dit long sur l'évolution, sur le déplacement de la pièce de son contexte d'origine à la maison de couture de Paul Poiret. En effet, elle semble être passée par trois phases : la première en Chine dans laquelle elle était considérée comme un vêtement inclus dans les lois somptuaires

du pays, la seconde vraisemblablement en Europe et en France où elle est réduite au rang de marchandise et enfin la dernière durant laquelle elle est intégrée à une collection de couture et donc dans le système de la mode parisienne.

Car en effet, nous affirmons que ce *Gilet chinois* n'est pas une création à proprement parlé de Paul Poiret même si elle est labelisée au nom de la maison de couture. Cette œuvre est le résultat d'un processus d'appropriation culturelle que nous nous emploierons à présent à détailler. Revenons dans un premier temps matériellement sur la pièce. Le descriptif du modèle dans le catalogue de la vente indique plusieurs choses intéressantes : elle est décrite comme un gilet sans manche de « soie ivoire entièrement brodée " à la main ", au point chaînette et au point au passé d'un décor multicolore de vases de fleurs, de brûle-parfums et de coupes d'offrandes. Garniture : large galon chinois en satin de soie noir tissé cuivre à décor géométrique, petit galon ajouté par le couturier en soie beige rosé brodé de mini-roses corail à feuilles vertes ; boutons-boule chinois en cuivre ciselé, brides en satin noir. Doublure authentique : satin de soie damassée vert jade, à décor de chrysanthèmes et pivoines ; encolure bordée de satin de soie noir ».[193] Dans un second temps, le cartel indique que Poiret serait intervenu sur cette pièce, considérée comme authentiquement chinoise, pour la modifier notamment en superposant de façon particulière les bords, afin d'obtenir « une croisure qui n'existait pas sur l'original »[194]. Cette dernière information laisserait donc entendre, qu'à la manière de Babani, le couturier serait intervenu personnellement sur la pièce de façon à transformer sa structure, en la faisant évoluer radicalement, allant jusqu'à penser une nouvelle manière de la fermer. En suivant ces dires, nous pouvons alors considérer qu'effectivement Poiret, de par cette adaptation et transformation structurelle, serait à l'origine d'un modèle, certes utilisant le costume traditionnel comme matériau, mais produisant dans un même temps une pièce tout à fait inédite, à la manière de Niu-Tsé. A vrai dire, il n'en est rien et le descriptif de cette œuvre présente une erreur de taille, résultat très certainement de la méconnaissance des cultures matérielles orientales dans le secteur de l'histoire de la mode occidentale. Dans une perspective décoloniale, il semble crucial à présent de mettre en lumière précisément ces cultures vestimentaires chinoises, afin de

[193] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*., p. 194.

[194] *Ibid.*

proposer une analyse multidirectionnelle, et pour ainsi dire inédite, de ce fameux gilet chinois. En effet, Paul Poiret n'est pas du tout à l'origine de cette croisure que l'on retrouve de façon récurrente dans toute une série de gilet sans manche, porté en Chine durant le règne de la dynastie Qing aussi bien par des femmes des ethnies Han et Mandchou **[Chap. I, Fig. 46 – 49]**. Il en existe plusieurs types, avec des broderies et un système décoratif qui diffèrent en fonction du statut social de sa propriétaire ainsi que des différentes ethnies. Nous en avons pour preuve différents modèles conservés aujourd'hui au Victoria & Albert Museum, au musée du Quai Branly ou dans d'autres institutions muséales internationales. Ces vêtements sont appelés *Jinshen, Majia*, *Kanjian*, etc. Ils ont tous la particularité d'être réalisés dans des soies damassées ou non mais presque systématiquement richement brodées (certainement la raison de leur intérêt tout particulier pour le marché européen), présentant aux bordures trois rangées de galons et broderies plus ou moins larges. Ils ont également la particularité d'être tous fermés par une série de cinq boutons métalliques retenus par des boucles de satin positionnés sur l'ensemble du buste (un placé au col, un autre placé au-dessous de l'épaule droite, deux sur le corps du gilet et un dernier au niveau de la partie inférieure de la croisure afin de l'aplatir et de la maintenir). Ces gilets sans manche font partie de la garde-robe informelle et estivale de la femme chinoise comme en témoigne cette iconographie[195] **[Chap. I, Fig. 24]**. Il est porté, en principe, par-dessus une robe, reprenant de façon mimétique le décor et les broderies, laissant entendre naturellement que le costume, comme nous l'avons affirmé précédemment, est une agrégation de plusieurs pièces qui se synthétisent une fois assemblées. En d'autres termes, comprenons que ce gilet dans les cultures de mode chinoises, ne se suffit pas à lui-même et qu'il rentre dans la composition beaucoup plus complexe d'un réseau de signifiants. Concernant la broderie du modèle Poiret, on se rend compte qu'elle est également similaire à d'autres, du point de vue iconographique et chromatique ; les vases fleuris et les brûle-parfums, forment autant de petites saynètes indépendantes et multicolores en rupture avec l'injonction de l'unicité du décor en Occident. L'esthétique globale de ces broderies et, plus particulièrement, le piétement de ces objets brodés est sensiblement identique à ceux présents sur deux modèles

[195] Firmin LARIBE, *La Chine. Ses monuments. Ses palais impériaux. Son architecture. Ses costumes. Ses arts divers (bronzes, cloisonnés, porcelaines, sculptures, meubles). Moyens de transports. Cérémonies. Scènes de la rue*, 1900.

de vestes de femme appartenant à l'ethnie Han, conservé au Museum of Ethnic Costume de Beijing **[Chap. I, Fig. 50 – 51]**, nous permettant de fait de situer la production de ce gilet « Poiret » à la fin de la dynastie Qing, c'est-à-dire le tournant du XXe siècle. Les dates, ainsi que les formes et l'iconographie du décor concordent parfaitement, nous laissant entendre par effet de conséquence que ce gilet n'était pas du tout, en principe, destiné au marché français.

Le fait est qu'il s'y retrouve, plus précisément, dans l'une des premières collections de Paul Poiret. Comme expliqué, il est difficile de savoir comment il y a atterri. En revanche, nous pouvons nous demander comment est-il porté et inclus dans une toilette ? Nous avons toutes les raisons de croire, iconographie à l'appui, qu'il devait être un simple corsage ou jaquette qu'on mettait par-dessus un chemisier et au-dessous d'une veste ou d'un manteau. Cette pratique semble d'ailleurs courante, si nous nous fions à la presse de mode mais aussi à certains modèles conservés dans les musées de costumes occidentaux. En effet, le V&A Museum conserve une veste féminine, datée entre 1900 et 1910, sans manche « de la fin de la dynastie Qing [qui] aurait été porté comme une surveste, sur une robe pour une femme »[196] **[Chap. I, Fig. 52]**. Détail qui a son importance : en Chine, ce type de gilet sans manche, appelé communément *majia*, se retrouve aussi bien dans le costume quotidien masculin que féminin (c'est la broderie et l'appareil décoratif qui permet de distinguer le genre). Mais, en l'occurrence, dans le cas précis du gilet du V&A, il s'agit vraisemblablement d'un vêtement d'homme, sensiblement identique (dans sa construction et son esthétique) à un modèle conservé aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Boston **[Chap. I, Fig. 53]** ou encore un autre du musée du Quai Branly **[Chap. I, Fig. 54]**. Cela nous laisse entendre que le processus de décontextualisation de l'objet est tellement important qu'il a même pour conséquence de gommer toute forme d'ancrage culturel. En d'autres termes, un vêtement d'homme chinois devient un gilet de femme occidentale. Dans le sillage de ces deux exemples signifiants, il s'agirait également de mettre en lumière une autre création importante, cette fois-ci de Vitali Babani. Malheureusement, aucune de ces réalisations ne nous est parvenue, ni visuellement ni physiquement, mais dans son édition du 16 novembre 1907, *Le Figaro* déclare que « pour

[196] *Sleeveless jacket*, https://collections.vam.ac.uk/item/O216155/sleeveless-jacket-unknown/, consulté le 11 juillet 2023. : "This vest, from the late Qing Dynasty (1875 - 1911) would have been worn as a overjacket, over a robe for a woman."

l'hiver, Babani […] vient de faire venir des pays d'origine des robes mandchoues pour nos jolies frileuses, tout en soie, chaudes, souples ; ces robes représentent le saut du lit idéal »[197]. Et de poursuivre quelques jours plus tard : « La robe mandchoue. – Malgré la hausse des denrées coloniales et des objets fabriqués, Babani n'a pas changé le prix de ses soieries d'Orient. Aussi les Parisiennes viennent-elles en foule aux beaux magasins du 98, boulevard Haussmann, pour ses robes mandchoues »[198]. Cette « robe mandchoue », vraisemblablement griffé de la maison Babani (comme il en avait l'habitude), vient enrichir son offre de kimono parisianisé et de Niu-Tsé, tout en semblant indiquer que devant l'engouement de la clientèle, ce type de vêtements orientalistes devient aussi bien une constante chez certains couturiers qu'une tenue indispensable à la garde-robe de l'élégante. En clair, la production, commercialisation et consommation de produits orientaux importés semblent structurer une partie non négligeable de la création de mode parisienne (et même européenne) à l'époque. La robe mandchoue en question, regroupent très certainement plusieurs types de vêtements traditionnels : les fameuses robes dragons, appelé en Chine *Jifu*, **[Chap. I, Fig. 55]** qui doivent très certainement côtoyer des robes informelles de court, communément nommé *Changfu* **[Chap. I, Fig. 56]** ou encore des vestes courtes des femmes Han, les *ao* et *waitao* **[Chap. I, Fig. 57]**. Ces costumes, comme l'indique *le Figaro*, étaient des vêtements d'intérieur, des robes de chambre à porter au « saut du lit » comme en témoigne de nombreux clichés photographiques et plus particulièrement celui-ci qui montre une femme installée dans son jardin **[Chap. I, Fig. 58]**, portant une robe chinoise informelle sur une toilette typiquement occidentale. Ce qui saute aux yeux d'emblée, c'est le contraste entre la décontraction de la posture et dans un même temps le caractère solennel du cadre de la représentation : un trait d'union tout à fait intéressant qui illustre avec précision les habitudes vestimentaires de ces femmes *à la mode.* Pour conclure cette partie de l'analyse, disons que tous ces vêtements sont des costumes traditionnels que les couturiers s'accaparent, qu'ils semblent être complètement intégrés aux toilettes féminines, sous la forme de vêtements de dessus portés sur le buste, à la manière de corsage, jaquette, veste, manteau ou robe de chambre. Ils

[197] ANONYME, « Pour L'hiver », *Le Figaro*, n°320, 16 novembre 1907, p.5.

[198] ANONYME, « La robe mandchoue », n°323, *Le Figaro,* 19 novembre 1907, p. 3.

deviennent, pourtant presque sans aucune modification, des vêtements occidentaux, à l'attention de clientes bourgeoises et fortunées.

3. Couture Parisienne et Appropriation Culturelle

Maintenant que plusieurs exemples signifiants ont été mis matériellement en lumière, il sera question de conclure notre propos en le résumant et en explorant à nouveau frais la dimension systémique mais aussi institutionalisée de ces mécanismes simultanés d'expropriation et d'appropriations d'objet culturels qui ont cours au passage du XXe siècle dans la couture parisienne. Rappelons qu'à l'heure où nous écrivons ces lignes, le débat autour de l'appropriation culturelle prend une place non négligeable dans les critiques formulée à l'endroit de la mode occidentale contemporaine. Cette critique, en plus d'adresser avec force la question de la spoliation de groupes ethniques minoritaires[199], charrie également tout un florilège d'accusations connexes : l'impérialisme et l'hégémonie occidentale, la colonialité et le racisme du système de la mode. Chose tout à fait saisissante : nous pouvons aisément faire des ponts entre l'exemple particulièrement précoce du gilet chinois de Paul Poiret de 1905 et d'autres beaucoup plus contemporains. Il est toujours question du même processus à vrai dire : une maison de couture située le plus souvent en Occident qui, dans son processus créatif, intègre de façon quasi-mimétique des objets et significations culturelles non-occidentales, le plus souvent en s'arrogeant de façon unilatérale sa paternité et les profits générés. Mais ne nous rendons pas coupable d'anachronisme : à l'évidence, les deux contextes politiques et créatifs sont diamétralement opposés et, en son temps, Paul Poiret (et plus largement la couture parisienne) était adoubé pour ce genre de création. De la même manière, le concept d'appropriation culturelle, formulé pour la première fois par Kenneth Coutts-Smith au cours des années 1970, n'existait pas et d'ailleurs n'était considéré comme monde civilisé que la culture occidentale. En d'autres termes et en disant cela, il s'agit de mettre en exergue l'idée que cette critique de la mode est un fait de

[199] Voir à ce sujet : Khémais BEN LAKHDAR, « La Mode : un concept occidental ? Panorama tranversal au prisme de la pensée postcoloniale et décoloniale », *in 19 regards sur la mode*, Paris, IFM Éditions du Regard, 2022, p. 157-179.

société actuel. Ceci étant dit et au-delà de la simple coïncidence, mettre en regard ces cas d'appropriation culturelle avec ceux du début du XXe siècle, c'est évidemment s'interroger sur la dimension systémique de ces mécanismes. Même si ce concept n'était pas théorisé, force est de constater que le *modus operandi* de la couture parisienne du début du XXe siècle présente de troublantes similitudes avec celui d'aujourd'hui, nous laissant entendre qu'il s'agit vraisemblablement d'une structure établie et même traditionnelle de la création. Car, nous réaffirmons que ces processus d'expropriation et de resémantisation d'objets orientaux, dans un contexte impérialiste et mercantile, répond à un projet beaucoup plus global des industries créatives européennes : celui de l'accaparement concret mais également symbolique de toutes les manifestations culturelles du monde à des fins hégémonique par les classes dominantes et bourgeoises européennes. C'est pourquoi, et en suivant le postulat pionnier de Coutts-Smith, « il est absolument crucial de reconnaître que les deux questions du colonialisme culturel et de l'appropriation de classe sont liées et interdépendantes »[200]. En disant cela, il est question de détourner notre analyse de la pure description esthétique et matérielle de ces créations pour tenter de mettre au jour, de façon inédite, ce qui structure et soutient une pareille entreprise. Une ébauche de ce détournement discursif a été brillamment opérée par Yuniya Kawamura[201] dans son ouvrage sur l'appropriation culturelle. Dans un chapitre centré sur la mode[202], cette dernière met en regard le colonialisme et l'impérialiste dans un premier temps avec le développement de différentes formes de hiérarchies culturelles et vestimentaires dans un second :

> « Le colonialisme et l'impérialisme ont conduit à la construction d'une hiérarchie vestimentaire dans laquelle les vêtements occidentaux portés par les colonisateurs sont supérieurs tandis que les vêtements non occidentaux portés par les colonisés sont inférieurs. Il en résulte une chaîne de hiérarchies, commençant par une hiérarchie biologique, menant à une hiérarchie culturelle

[200] KENNETH COUTTS-SMITH, « Some general observations on the problem of cultural colonialism », *in The Myth of Primitivism*, Routledge, 2006, p.7. Traduit de l'anglais : "In our present context it is absolutely crucial to recognize that the two questions of cultural colonialism and class appropriation are interrelated and interdependent".

[201] Professeur de sociologie au Fashion Institute of Technology de New York.

[202] Yuniya KAWAMURA et Jung-Whan Marc DE JONG, *Cultural appropriation in fashion and entertainment*, London ; New York, Bloomsbury Visual Arts, 2022.

> et ensuite à une hiérarchie vestimentaire, tout en donnant plus de prestige et de statut aux styles vestimentaires occidentaux qui ne peuvent être que partiellement partagés par l'Autre non-occidental. »[203]

En liant la question de l'expansion coloniale européenne avec celle de la perception des cultures de modes internationales, Kawamura, en se servant sans la citer de la théorie de l'articulation de Stuart Hall[204], adresse de façon simultanée et habile les interconnections qui existent entre les différents leviers occidentaux de domination. Il s'agit de comprendre que le vêtement et les normes vestimentaires occidentales sont directement partie prenante de ce processus dans la mesure où ils sont intimement en lien avec l'idée de la supériorité civilisationnelle de l'Occident sur le monde. Selon ses dires, c'est précisément le colonialisme qui formule et développe toutes les formes connexes de hiérarchies culturelles, intimement liées au concept d'appropriation culturelle qui est exemplifié notamment par le gilet Poiret. Ayons en tête le très célèbre ouvrage pseudo historico-scientifique du comte Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*[205] paru en 1855 qui en plus de faire date dans l'historiographie, a pour effet le développement de toute une théorie racialiste qui considère le blanc comme supérieur au nègre, au sémite et au jaune. Ces concepts colonisent littéralement de très nombreux cercles occidentaux, devenant même un fer de lance de la politique coloniale et impérialiste française. Rappelons que la mission civilisatrice hexagonale, théorisée par Jules Ferry à la tribune de l'Assemblée Nationale en 1885, se fonde d'abord et avant tout sur une prétendue nécessité d'aider les races non-civilisées :

---

[203] *Ibid.*, p.86. Traduit de l'anglais : « Colonialism and imperialism led to the construction of a sartorial hierarchy in which Western dress worn by colonizers is superior while non-Western dress worn by the colonized is inferior. This resulted in a chain of hierarchies, beginning with a biological hierarchy, leading to a cultural hierarchy and then to sartorial hierarchy while giving more prestige and status to the Western styles of dress which could only be partially shared by the non-Western Other. »

[204] Voir notamment : Stuart HALL, Aurélien BLANCHARD et Florian VÖRÖS, *Identités et cultures 2 : Politiques des différences*, Éditions Amsterdam, 2019. ; Maxime CERVULLE et Nelly QUEMENER, « Chapitre 5. Articulation », *in Cultural Studies*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 125-149.

[205] Arthur de GOBINEAU, *Essai sur l'inégalité des races humaines, par M. A. de Gobineau*, Paris, Firmin-Didot frères, 1853.

> « Messieurs, il faut parler plus haut et plus vrai ! il faut dire ouvertement qu'en effet les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures […] Je répète qu'il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures […] Mais, de nos jours, je soutiens que les nations européennes s'acquittent avec largeur, avec grandeur et honnêteté, de ce devoir supérieur de civilisation. »[206]

La première hiérarchie : une hiérarchie prétendument biologique, de l'ordre de l'atavisme qui conduit à l'établissement d'une hiérarchie culturaliste. Et Kawamura de poursuivre en évoquant l'article fondateur de Suzanne Baizerman, Joanne Eicher et Catherine Cerny, *Eurocentrism in the study of ethinc dress*[207] :

> « Ils [les auteurs] établissent un lien entre le darwinisme social et cette notion de hiérarchies biologiques et culturelles et les hiérarchies vestimentaires dans leur article provocateur intitulé "Eurocentrism in the Study of Ethnic Dress" (2000). Ils expliquent de manière convaincante que "l'habillement a été présenté comme une manifestation visible de l'état civilisé, de la supériorité culturelle où le progrès était défini en termes de développement économique supérieur et de domination mondiale. Modifier les pratiques vestimentaires des colonisés pour les aligner sur celles de l'Occident était considéré comme un moyen d'étendre la civilisation" (Baizerman, Eicher et Cerny 2000 : 104). Toute personne portant des vêtements occidentaux était perçue comme un individu moderne et raffiné, puisque les vêtements occidentaux sont/étaient un marqueur de sophistication. Mais les auteurs affirment qu'une notion aussi archaïque doit être révisée et reconsidérée, en particulier dans les études sur la mode et l'habillement. »[208]

---

[206] *Jules Ferry (28 juillet 1885) - Histoire - Grands discours parlementaires - Assemblée nationale*, https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/jules-ferry-28-juillet-1885, consulté le 12 juillet 2023.

[207] Suzanne BAIZERMAN, Joanne B. EICHER et Catherine CERNY, « Eurocentrism in the Study of Ethnic Dress », *Dress*, 20-1, 1993, p. 19-32.

[208] Y. KAWAMURA et J.-W. M. DE JONG, *Cultural appropriation in fashion and entertainment*, *op. cit*., p.85. Traduit de l'anglais : « they relate Social Darwinism and this notion of biological and cultural hierarchies to sartorial hierarchies in their provocative article "Eurocentrism in the Study of Ethnic Dress" (2000). They explained convincingly that "Dress was touted as a visible manifestation of the civilized state of being, of cultural superiority where advancement was defined in terms of superior economic development and global dominance. Modifying dress practices of the colonized to parallel those of the West was seen as a way of extending civilization" (Baizerman,

Cette citation particulièrement éclairante nous permet aussi de mettre au jour un élément qui n'y est pas discuté : celui de l'effet miroir de cette politique de civilisation qui passe par le vêtement. Au moment où le costume européen (masculin et féminin) s'affirme comme le seul vecteur de civilisation et de raffinement, au moment où les indigènes des empires sont enjoints à abandonner leur vestiaire traditionnel (pour entrer dans le moule de la modernité occidentale[209]), ces mêmes populations occidentales prennent possession de ce même costume oriental (dans toute sa globalité), comme nous avons pu commencer à l'expliquer tout au long de ce chapitre. Les différentes hiérarchies, du biologique au vestimentaire, ont pour effet de conséquence la mise en place d'une spoliation institutionnalisée par l'Occident de toutes ces cultures matérielles. La chose est ironique car il se trouve que le vêtement oriental, tout en étant largement apprécié lorsqu'il se retrouve dans les modes parisiennes, et dans un même temps considéré sur les populations indigènes et/ou dominées comme un symbole de leur non-civilisation. Et c'est d'ailleurs leur simplicité apparente, et leur technique de coupe à plat, loin d'être aussi élaborées que les techniques de la mode parisienne, qui intéressent les couturiers pour simplifier leur création. Finalement, du fait de leur caractère perçu comme « primitif », les cultures matérielles orientales seraient un levier de décomplexification de la silhouette à un moment où la corporalité dans la mode est au paroxysme de l'artificiel. Dans son ouvrage fondateur[210], bell hooks adresse précisément la question du « primitif » en lien avec les industries vestimentaires et créatives. Cette dernière, en s'appuyant notamment sur les écrits de Hall Foster[211], élabore une métaphore culinaire, pour le moins surprenante mais très éloquente, afin de mettre en

Eicher, and Cerny 2000: 104). Anyone in Western dress was perceived as a modern and polished individual since Western dress is/was a marker of sophistication. But the authors argue that such an archaic notion needs to be revised and reconsidered, especially in fashion and dress studies ».

[209] Sur ce cas précis, voir l'exemple éloquent de « la robe mission » imposée aux femmes Kanak de Nouvelle-Calédonie, à des fins de civilisation et de « pudeur » : Anna PAINI, « Rhabiller les symboles : les femmes kanak et larobe mission à Lifou (Nouvelle-Calédonie) », *Journal de la Société des Océanistes*, 117, 2003, p. 233-253.

[210] Bell HOOKS, « Eating the Other : Desire and Resistance », art. cit.

[211] Voir notamment : Hal FOSTER, « The "Primitive" Unconscious of Modern Art », *October*, 34, 1985, p. 45-70.

perspective la question de l'appropriation avec celle du primitivisme. Selon elle, l'*Autre* (en l'occurrence dans notre cas, l'extrême-oriental), pris dans le processus créatif du couturier, est réduit au rang « d'épices », « d'assaisonnement » qui n'a pour unique but que de proposer de relever quelque peu « le plat ennuyeux qu'est la culture blanche dominante »[212]. Entendons par cette assertion l'idée que la décontextualisation des cultures matérielles orientales sert avant tout un discours à la gloire de la couture et de ses innovations. Cet *autre* primitif n'est en définitive utilisé qu'esthétiquement parlant, sans prendre en considérant la charge symbolique de ses cultures matérielles. Si les couturiers d'avant-garde impulsent cette dynamique, comprenons que pour la clientèle, c'est principalement le caractère exotique et novateur de ces pièces qui est le plus important pour elles. La consommation ostentatoire de ces objets exotiques les distingue du reste de la population tout en les associant encore plus aux classes dominantes occidentales comme l'expliquait en son temps Thorstein Veblen. En clair, il s'agit de comprendre que les mécanismes de marchandisation corroborent une objectification beaucoup plus globale de ces cultures matérielles. Les marchandiser, en faire des objets de luxe, c'est assurément dans un même temps périphériser l'*Autre* tout en l'engloutissant dans un système impérialiste et capitaliste. En disant cela, il est question de mettre en exergue ce que postule précisément bell hooks autour de cette notion d'appropriation culturelle. Sous couvert d'enthousiasme et d'appréciation, l'*Autre*, réduit au rang de marchandise, est littéralement consommé dans un cannibalisme culturel, provoquant décontextualisation et resémantisation :

> « La marchandisation de la différence favorise des paradigmes de consommation dans lesquels toute différence habitée par l'Autre est éradiquée, via l'échange, par un cannibalisme de consommation qui non seulement déplace l'Autre mais nie la signification de l'histoire de cet Autre à travers un processus de décontextualisation. »[213]

Il nous semble que cette citation illustre parfaitement les mécanismes à l'œuvre dans la couture parisienne, emprunte de japonisme et de chinoiserie. Elle a également le mérite de mettre directement en lien la théorie du colonialisme culturel de Coutts-Smith avec celle

[212] Bell HOOKS, « Eating the Other : Desire and Resistance », art. cit., p. 21.

[213] *Ibid.*

du cannibalisme culturel de la penseuse. La mise en place d'un marché considérable, et mondial, de produits extrême-asiatiques, dans un contexte de profondes perturbations de ces territoires, nous laisse entendre que la consommation de luxe et que les couturiers sont directement partie prenante de cet impérialisme occidental. Car, ces derniers profitent de l'arrivée massive de ces objets pour s'en octroyer la paternité et pour les modifier à l'envi. Dans cette entreprise, l'objet exotique, dépouillé de sa substance culturelle, est assujetti au corps occidental, démantelé, découpé, recousu ou parfois utilisé comme tel. Il s'agit ainsi de comprendre, au-delà de la pure analyse esthétique – qui invisibilise précisément toute la violence symbolique de ces affaires – que la couture parisienne orientaliste au passage du XXe siècle, dans son pouvoir de recréation d'un Orient fantasmé, participe très clairement à la consolidation de la domination européenne sur le monde. En d'autres termes et pour conclure, nous avons tenté d'exemplifier tout en le démontrant que la couture parisienne, par l'intermédiaire de ses acteurs, semblent institutionalisé le concept d'appropriation culturelle dans son processus créatif. Le passage du siècle et le *tsunami* provoqué par le japonisme met en place une nouvelle manière de penser le geste créatif du couturier. Celui-ci, pour être moderne, s'emploie à reformuler les cultures vestimentaires extrême-orientales. La couture parisienne, dans un processus de conquête, met en place une objectification et une commercialisation de ces artefacts vestimentaires, sous couvert d'un enthousiasme béat, qui semblent vraisemblablement dissimulé une structure de domination infiniment plus large. C'est grâce à une méthodologie, qui décentre le regard de la seule analyse de la création de ces couturiers, qu'il est possible de penser la mode orientaliste non plus uniquement comme une conjoncture mais bien évidemment comme un système solidement ancré et éminemment politique.

IV. Conclusion générale du chapitre : « la mode en ce moment subit de façon indéniable une influence japonaise »

Tout au long de ce chapitre, nous nous sommes employés à montrer à quel point la pénétration et l'institutionnalisation de cette première vague orientaliste, sur le modèle sino-japonais, met un place un changement profond, et même radical, dans les conceptions vestimentaires d'un certain type de couturiers d'avant-garde au passage du XXe siècle à Paris.

Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur la très riche historiographie de ce sujet que nous n'avons eu de cesse de considérer de façon complète et exhaustive. Dans un même temps, il s'agissait de mettre en lumière le réseau, les acteurs de cette fascination et de cette mode nouvelle. Ce dernier est protéiforme et surtout international. L'engouement pour le japonisme et les chinoiseries s'exprime dans toutes les industries culturelles occidentales, soutenues par une solide chaine de marchands, d'exportateurs, d'intermédiaires, d'amateurs, d'artistes, de couturiers. Il s'agissait de montrer toute la complexité de ce mouvement qui articule singulièrement un bouleversement artistique, vestimentaire mais aussi et surtout géopolitique. Comprenons donc que notre entreprise a surtout été une tentative de mettre en exergue l'idée selon laquelle l'évolution des modes parisiennes est inextricablement en lien avec un contexte impérialiste. Pour ce faire, il s'agissait donc, et à la différence de la traditionnelle lecture qu'en font les historiens de la mode en France, de ne pas uniquement se concentrer sur le contexte parisien, mais plutôt, et autant que faire se peut, de réfléchir à cette mode orientaliste d'un point de vue holistique. Ceci nous a permis de démontrer que la mode parisienne, en plus d'être une industrie hégémonique, était également un puissant levier d'impérialisme et de colonisation culturelle. Le concept d'appropriation culturelle, que nous nous sommes efforcés de mettre en perspective de réalisations diverses et variées de la couture parisienne, semble vraisemblablement être un des socles, un des principaux piliers de la créativité occidentale dans l'orientalisme du passage du siècle. Dans un moment d'expansion guerrière et impérialiste, la couture opère ce déplacement sans précédent, en incorporant les cultures matérielles mondiales dans son processus créatif. Ce mécanisme leur permet de proposer à leur cliente tout un spectre de vêtements protéiformes. En effet, pour le couturier et l'élégante, il y a plusieurs manières d'être japoniste ou sinisant : par l'intermédiaire de la consommation de kimonos parisianisés, de vêtements occidentaux agrémentés d'un appareil décoratif extrême-oriental, mais également grâce à des vêtements occidentaux qui empruntent à ces territoires leurs différentes techniques de coupes et esthétiques formelles. Par ailleurs, nous avons mis en évidence, chose tout à fait inédite, l'idée que certains vêtements parisiens n'étaient en définitive que des transpositions littérales de costume orientaux, de leur contexte d'origine vers la mode.

Pour en finir avec cette partie de l'analyse, il s'agit à présent de voir comment dès la fin de la décennie 1900, cette mode orientaliste est le témoin d'une mutation supplémentaire, qui laisse entendre encore une fois qu'elle s'institutionnalise dans le champ

de la couture parisienne. A mesure que l'on s'achemine vers la fin de la Belle Époque, on se rend compte que l'expression de l'orientalisme et du japonisme se complexifie un peu plus. Ainsi, cohabitent dans le processus créatif des couturiers tous les préceptes précédemment cités, mais d'autres s'y rajoutent de façon inédite. L'appellation « japonaise » ou « chinoise » pour désigner des vêtements ne fait plus uniquement référence à des costumes ou broderies traditionnelles apposées sur des créations parisiennes, mais plutôt à de nouvelles expressions vestimentaires et formelles occidentales. Nous en avons pour preuve l'explosion des occurrences « manches japonaises », « emmanchures kimonos » à partir de l'année 1906 dans la presse spécialisée de mode. Il ne s'agira pas ici de refaire cette histoire, qui a été très largement traitée par Valérie Guillaume[214], mais rappelons simplement que ce nouveau type de formes est directement en lien avec les leçons que les couturiers tirent du kimono traditionnel. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une emmanchure japonaise traditionnelle dans la mesure où sa technique de coupe et son esthétique globale diffèrent de façon importante par rapport à l'original. Pourtant elles sont bel et bien définies comme telle, comme le note Valérie Guillaume citant un article de *La Mode Pratique* du 18 mai 1907 :

> « Les manches japonaises sont à l'ordre du jour. Sur vingt corsages, quinze ont des manches japonaises ou une draperie qui en dérive […] les manches japonaises que nous portons ne rappellent que bien vaguement les manches des kimonos. Le seul trait caractéristique qu'elles en aient gardé, c'est la ligne d'épaules basse et la façon dont elles dessinent et moulent l'attache du bras. »[215]

Citation extrêmement intéressant qui corrobore notre hypothèse de l'intégration totale et de la mutation des cultures matérielles sino-japonaises dans la couture de ces années. Mais les couturiers ne s'arrêtent pas uniquement à la manche de leurs vêtements et c'est véritablement l'intégralité des silhouettes proposées qui s'empreignent d'une certaine idée du Japon et de la Chine. Comme l'affirme Akiko Fukaï : « Au début du XXe siècle, l'art et le design japonais ont perdu l'aura de la nouveauté qui en avait fait le succès ; dans la mode, l'attrait du Japon reste cependant l'indéniable […] Proclamant "le japonisme en vogue", les

[214] *Japonisme et mode*, *op. cit*., p.65-69.

[215] *Ibid.*

magazines féminins français font la part belle aux robes à “formes japonaises“ ; “manteaux japonais“ et autres vêtements à revers, encolure échancrée ou larges ceintures dessinés par Poiret, Fortuny, Callot Sœurs, Jeanne Paquin ou Lucile »[216]. En se cristallisant dans le processus créatif des couturiers parisiens, le japonisme et le kimono deviennent une sorte de socle référentiel pour évoquer un exotisme maitrisé, connu, transformé et adapté aux normes occidentales. Ainsi, des couturières de renom, telles que les sœurs Callot ou encore Lucile **[Chap. I, Fig. 58 – 60]**, proposent à leur clientèle des corsages en cache cœur, pour rappeler la croisure traditionnelle du kimono. Même chose pour leur appareil décoratif qui se peuple de chrysanthèmes, de motifs chinoisant positionnés de façon tout à fait asymétrique sur les robes, évoquant pour sûr aussi bien le costume extrême-oriental que tout le corpus iconographique des estampes japonaises. La présence de large ceinture, aux nœuds plats et flottants, évoque également la célèbre obi japonaise qui dans le cas précis du vestiaire occidental, semble être beaucoup plus décorative que véritablement un élément structurant de la silhouette globale. Nous l’aurons compris, la première vague submersive orientale s’institutionnalise et avant de s’amalgamer à celle qui arrive juste après (celle de la persanerie), les médias de mode français estiment que l’année 1907 doit être considérée comme le paroxysme du japonisme dans la couture parisienne. Nous en avons pour preuve un article extrêmement intéressant paru dans l’édition de mars du magazine *Les Modes* et qui amorce un lien surprenant entre impérialisme et création vestimentaire. En effet, il est question du « péril jaune » dans la mode ; un concept forgé par les puissances occidentales au XIXe siècle et qui consiste à craindre de façon tout à fait irrationnelle l’envahissement et la destruction de l’Europe par une puissance asiatique coalisée. Soit dit en passant, c’est assurément ce « péril » qui légitime la répression dans le sang de la révolte des boxers au tout début du XXe siècle et l’implication militaire occidentale en territoire extrême-asiatique pour tenter d’endiguer une menace qui n’existe pas véritablement. Chose intéressant à noter : ce péril jaune, dont parle les gouvernements européens, ne tardent pas à devenir un sujet de représentation d’une Chine stéréotypée dans les arts scéniques et littéraires français et internationaux. Et c’est pour cette raison que *Les Modes* déclare :

[216] A. M. F. JACKSON, *Kimono*, *op. cit*., p. 201.

> « L'an dernier, à pareille époque à peu près, des placard multicolores annonçaient sur les colonnes-affiches *Le Péril Jaune* ; on souriait, on pensait à des acceptions ironistes, et voici que, pas du tout : l'affiche était inconsciemment d'une signification littérale ; elle n'indiquait pas seulement deux amusantes fantaisies jouées ici et là, fort différentes sous un même titre : prophétique, elle prédisait la conquête des Parisiens et des Parisiennes par le Japon, l'invasion de la scène… et de la mode, par le péril jaune !
> Il est vrai qu'il est charmant, ce péril, et que, sans combattre, nous nous sommes laissé envahir ; nous avons capitulé sans conditions devant les rêves d'Orient réalisés […] nous avons adopté pour nos atours les chatoiements soyeux et les formes amusantes de ces parures de mousmés. La mode, en ce moment subit, de façon indéniable, une influence japonaise : cela a commencé par la manche *kimono* […] impression d'épaule tombante avec large manche fait à même la draperie croisée qui forme le corsage, et l'enjolivement – très parisien, par exemple, et pas japonais du tout – d'une sous-manche assez bouffante au-dessus du coude en étoffe légère […] de suite, et avec toutes raisons, les broderies japonaises ont suivi, et voici que maintenant une des maisons qui dirigent l'élégance à Paris [il s'agit d'une mention à la maison Callot Sœurs] nous impose toute une série de joliesses chinoises et japonaises dont nombres d'élégantes raffolent déjà. Comme manteau, c'est un triomphe, et nul ne saura y résister : une de nos gravures en couleurs en montre le charme vainqueur comme vêtement du soir. »[217]

D'emblée, une chose saute aux yeux : cette contradiction dans la causerie journalistique entre, d'un côté, un champ lexical de la subjugation et de l'impérialisme (combattre, envahir, capituler, conquête, imposer, résister, vainqueur, etc.) et, de l'autre, le langage descriptif et technique propre au discours traditionnel sur la mode. Il y a là, à l'évidence, un lien tout à fait tangible entre les événements internationaux, les doctrines occidentales et la manière avec laquelle le sujet du japonisme est traité. Cela nous permet, sans trop de difficulté, de vérifier notre hypothèse de départ quant à l'implication directe de la couture parisienne dans le rayonnement impérialiste français. Mais, malgré cette capitulation face à ce fameux « péril jaune », la journaliste réaffirme l'importance du génie créatif parisien en centrant principalement son propos sur les couturiers et leurs réalisations, ne laissant que très peu de place à une analyse approfondie des cultures matérielles

[217] Sybil de LANCEY, « Les Modes », art. cit., p.8.

nippones. De la même manière, lorsqu'il est question du décryptage des corsages japonisants, cette dernière tient pour certain leur parisianisme, comme s'il s'agissait de marquer une différence nette avec l'original. Comprenons donc que ce discours journalistique s'articule autour d'une tension cruciale, qui excite les mœurs de l'époque, tout en semblant anéantir d'une certaine manière sa charge anxiogène. Finalement, la couture et ses représentants les plus illustres auraient cette capacité de rendre parisien, esthétique, tout ce qu'ils touchent ; même l'une de leur angoisse la plus déraisonnable. L'article fait référence à une gravure colorisée **[Chap. I, Fig. 61]**, mettant en scène un manteau sur lequel il s'agirait de s'attarder quelque peu. Dans un paysage forestier, brossé à gros traits, l'actrice et danseuse Charlotte Wiehe porte un ensemble du soir de la maison Paquin. *Les Modes* le décrit ainsi : « robe en satin souple brodé de plusieurs tons anciens, style Directoire. Corsage en dentelle brodée. Manteau en Tissu Liberty. Broderie japonaise de vieux tons. Intérieur en mousseline très mousseux »[218]. Il s'agit là vraisemblablement du paroxysme du japoniste de la première décennie du XXe siècle. Tout y est et nous percevons aussi bien les reliquats des manteaux chinois de la maison Poiret, que l'évocation des kimonos parisianisés de Sada Yacco ou de Vitali Babani. Dans le cas précis de cette œuvre, l'ampleur des manches et leur aspect flottant est à mettre en lien avec la mode de l'emmanchure kimono, au même titre que la matrice décorative, qui alterne motifs floraux et animaliers à la manière des décorations traditionnelles des kimonos japonais. Ce manteau pourrait également être mis en lien avec une œuvre tout à fait singulière **[Chap. I, Fig. 62]**, conservée au Victoria and Albert Museum. Il s'agit d'un manteau d'intérieur, fabriqué au Japon entre 1905 et 1915 pour le marché européen. La notice nous révèle que : « Au début du XXe siècle, les détaillants de kimono japonais ont répondu à la popularité occidentale pour le port de robes d'Asie de l'Est, en créant des « kimono pour étrangers » spécifiques. Alors que les styles chinois devenaient de plus en plus à la mode, les Japonais fabriquaient également des vêtements de style "mandarin" comme celui-ci. »[219] Alors, nous comprenons que non content de commercialiser uniquement des kimonos, le Japon s'emploie également à tarir la demande de vêtements au

[218] *Ibid.*

[219] « In the early 20th century Japanese kimono retailers responded to the western popularity for wearing East Asian robes, making specific 'Kimono for Foreigners'. As Chinese styles became increasingly fashionable, the Japanese also made 'Mandarin' style garments such as this. »

style chinois. En comparant l'aspect de ces deux œuvres, on prend conscience que le vêtement de Paquin présente de grandes similitudes avec celui du V&A, à l'allure mandarine. L'ampleur du corps du manteau, de ses manches également, l'encolure arrondie ainsi que le système décoratif brodé nous permet de formuler l'hypothèse que la grande couturière a très probablement était en présence de ce type de pièces d'importation. Comprenons donc que ce japonisme parisien ne serait pas uniquement le fait des couturiers français et qu'ils devaient très probablement partager le lancement de ces modes européennes avec la puissance japonaise[220]. Ainsi, cet ensemble griffé Jeanne Paquin est un hybride tout à fait saisissant qui montre l'intégration et la mutation du japonisme dans la couture française. Hybride, parce qu'il est question de mélanger le Japon et la Chine au style Directoire, provoquant de fait l'amalgame de toute une série de références qui n'ont à première vue que très peu de chose à voir entre elles. Hybride également, parce que l'on voit précisément cette phase de transition vers une silhouette de plus en plus décorsetée et éloignée du corps, que Paquin continue d'ailleurs d'expérimenter par la suite **[Chap. I, Fig. 63 – 66]**. Hybride enfin, dans la mesure où le contraste entre les événements géopolitiques et cette création de la couture est tellement important qu'il impose le questionnement sur l'implication de l'orientalisme vestimentaire dans le *soft power* français.

[220] Voir notamment : Mei Mei RADO, « The Hybrid Orient: Japonism and Nationalism of the Takashimaya Mandarin Robes », *Fashion Theory*, 19-5, 2015, p. 583-616.

Chapitre II : Ensuite le Moyen-Orient : L'allure indo-persane (1905-1912)

> « Rarement mode naquit sous des auspices plus heureux que celle des persaneries, qui régit le goût de ce temps. Tout dans le vêtement féminin tendait à l'onduleux dégagement des lignes en même temps qu'à l'emploi des couleurs vives. Attirer l'attention sur les formes et sur les tons des costumes persans, ce fut indiquer précisément à la mode la route qu'elle cherchait. C'est pourquoi la persanerie, qu'on disait morte, vit encore, bien qu'elle ait déjà fourni une carrière que beaucoup de ses sœurs en élégance envieraient. L'exposition organisée par le Musée des Arts Décoratifs oblige à confesser qu'il serait maladroit de renoncer déjà à puiser dans cette mine si féconde en agréments de toutes sortes. On avait aimé le souple développement des lignes, la savoureuse harmonie de couleurs des miniatures persanes. »[221]

Nous sommes en 1912, année d'apogée du style persan dans la mode. Cette citation est tirée d'un article intitulé « Coiffures persanes et parisiennes » **[Chap. II, ill.1]**, paru dans le premier numéro du *Jardin des modes nouvelles*, en octobre 1912. Avant de s'intéresser à son contenu, mettons en lumière son auteur, Paul Cornu, dans la mesure où il est absolument central et utile dans l'histoire que nous nous apprêtons à explorer. En effet, à partir de 1908, celui-ci est nommé bibliothécaire au Musée des Arts Décoratifs de Paris, ce qui le conduit très régulièrement à recevoir « des premières de grandes maisons ou des dessinateurs qui y sont attachés, en quête d'une idée de forme pour établir un chapeau, d'un mouvement de draperie pour combiner une robe ; chaque jour on l'interrogeait pour assortir un dessin de broderie ou trouver un motif de coiffure »[222]. Paul Cornu, figure incontournable de la bibliothèque du musée, est également passionné d'histoire des modes et du costume – travaille d'ailleurs régulièrement pour le grand couturier Jacques Doucet, qui entretient des relations étroites avec les dirigeants du musée en qualité de mécènes et collectionneurs. Quotidiennement, il met son savoir et sa connaissance des collections du musée au service de la couture parisienne. Cette affirmation, cruciale, nous laisse entendre de façon explicite

[221] Paul CORNU, « Coiffures persanes et parisiennes », *Jardin des modes nouvelles*, 1er octobre 1912, p.8-9.

[222] *Revue des bibliothèques*, n° 4-12, avril 1915-décembre 1916, p. 275-285 ; AD Nièvre, 17 J 61).

qu'il existe donc d'intimes liens, des circulations et des dialogues permanents entre le processus créatif des couturiers et l'institution « musée » au passage du XXe siècle. Paul Cornu est également journaliste dans la presse spécialisée mode et c'est en sa qualité d'observateur privilégié qu'il rédige « coiffures persanes et parisiennes » en 1912. Cette année est marquée par un tournant décisif dans la réception de l'art persan en Europe. En effet, le Musée des Arts Décoratif, installé au Pavillon de Marsan organise la toute première rétrospective de miniatures indo-persanes qui fait date dans l'historiographie. Derechef, la mode s'en saisit et Cornu s'en réjouit : « Attirer l'attention sur les formes et sur les tons des costumes persans, ce fut indiquer précisément à la mode la route qu'elle cherchait ». Cette formule décisive, laisse entendre que le musée, tel un phare, semble apporter direction et lumière aux couturiers parisiens, en les inspirant tout en leur fournissant une nourriture pour leur esprit autant qu'un cadre. Ainsi celui-ci, tout au long de l'article s'efforce activement de montrer l'apport de l'art persan dans la mode de l'année 1912. À ce propos, Paul Cornu déclare : « Il suffit en général d'une transposition légère – nos trois dessins inspirés des trois reproductions de miniatures correspondantes le prouvent – pour conserver à ces coiffures exquises, posées sur la mine rieuse de nos Parisiennes, tout le piquant agrément qu'elles offrent sur les visages immobiles, aux yeux languissants des élégantes de Bagdad »[223]. Paul Cornu n'a de cesse de faire des liens entre la mode parisienne et des références extrêmement identifiées au Moyen-Orient, que son lectorat est en pleine capacité de comprendre. Celui-ci ne s'arrête pas là et met en place de façon étonnante un lien entre persanerie et japonisme dans la couture parisienne : « Aucune de ces miniatures n'est indifférente. Comment voudrait-on que l'amour du persan mourût déjà ? Certes avant que ne lui succèdent les japonaiseries, ou les chinoiseries ressuscitées, ses grâces plairont encore. Nous aurons l'occasion d'entendre quelques récits nouveaux de Shérazade »[224]. Japonisme, chinoiserie, persanerie : trois mouvements orientalistes qui rebattent profondément les cartes du processus créatif des couturiers d'alors, et que l'auteur de l'article semble directement mettre en regard et en tension. En effet, Cornu considère que les inspirations extrême-orientales auraient laissé leur place à l'influence persane. Par la même, celui-ci élabore éloquemment un discours sur le

[223] Paul CORNU, « Coiffures persanes et parisiennes », art. cit.

[224] *Ibid.*

mouvement orientaliste, en nommant les différents jalons de cette histoire tout en les liant entre eux. Il déclare explicitement qu'avant la Perse, c'était l'Extrême-Orient qui était le cœur du mouvement orientaliste – corroborant de fait notre hypothèse de départ. Mais d'ajouter aussitôt que l'influence de cette géographie aurait diminué au point de l'associer à une figure *morte, une belle endormie* qui n'attendrait qu'à être ressuscitée.

Pour nuancer ce propos, Il faut dire que presque simultanément à la normalisation et démocratisation dans la mode du japonisme, une nouvelle tendance orientale émerge et se cristallise autour des civilisations indo-persanes. Comme nous l'avons déjà affirmé en citant les recherches d'Akiko Fukaï et en montrant des œuvres, le Japon, n'étant plus véritablement aussi inédit, partage ainsi, dès les années 1905-1907, sa place d'inspirateur de nouveautés avec des références aux cultures matérielles persanes. Celles-ci vont littéralement coloniser le processus créatif de la couture parisienne. Avec le japonisme et la kimonomanie, la persomanie semble véritablement cristalliser tout l'enjeu orientaliste parisien au cours de la fin des années 1900 et du début de la décennie 1910. Nous sommes donc, dans la deuxième phase de ce mouvement créatif, la seconde vague submersive qui prend sa source dans une contrée orientale plus proche de l'Occident. Ce glissement géographique nous permet de mettre en exergue le déplacement des inspirations et des territoires de la création. L'Orient persan, qu'il soit contemporain ou antique d'ailleurs, devient un enjeu tout à fait singulier dans la perception des cultures vestimentaires non-occidentales. De façon presque identique au précédent mouvement, les couturiers vont observer les objets, les disséquer, s'en inspirer pour en faire des modes parisiennes, en tirant parti de conjonctures géopolitiques qui favorisent l'arrivée massive de ces objets dans la capitale française. Le *modus operandi* des couturiers reste globalement le même. Seulement, l'histoire de la pénétration de ces objets et conceptions en Occident diffère quelques peu. En effet, il semblerait que la persomanie ait beaucoup à voir avec la constitution, structuration et institutionnalisation de collections muséales, privées ou d'amateurs en Occident. Et d'ailleurs, Paul Cornu en fait état explicitement dans son article. Pour y revenir, disons qu'il est crucial car il a le mérite de mettre en lumière tout en synthétisant la singularité de ce mouvement orientaliste persan dans la mode. A bien des égards, il nous donne plusieurs clés de compréhension, aussi bien au sujet de la réception critique des persaneries à Paris au tournant des années 1910, que sur la question du processus créatif des couturiers d'alors, à mettre intimement en lien avec l'institution « Musée ». Effectivement, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que ces deux

secteurs, que sont la mode et le musée, dialoguent de façon intéressante, dans une sorte de mécanisme simultanée de cause à effet. Au tournant du XXe siècle, ce qui est absolument clair, c'est que le musée n'est pas uniquement un lieu de monstration d'une certaine histoire de l'art mis en discours par l'Occident. Cette institution est aussi – et surtout même – à considérer comme un espace/réservoir d'inspirations, prescripteur de tendances nouvelles pour les artistes et par extension pour les créateurs de mode, en sa qualité de concentrateur d'objets divers et variés, de toutes les époques et géographies. A ce propos, quelques mois plus tard **[Chap. II, ill.2]**, Cornu ira jusqu'à déclarer :

> « Nous sommes loin du temps où l'art de la toilette, exercé comme en champ clos, se développait sans souci des arts voisins. Aujourd'hui, il s'intéresse à toutes les manifestations où peuvent être prononcés les mots de beauté, de bon goût, d'élégance. Il n'y a plus une exposition d'où il ne se retire quelques indications profitables à ses combinaisons de lignes ou ses accords de tons. »[225]

Comprenons donc, que cet espace-musée est au cœur de notre étude de l'orientalisme vestimentaire dans la mesure où en plus de permettre de façon extrêmement concrète de rendre visible et disponible les cultures matérielles et artistiques non-occidentales, il a également le pouvoir d'encapsuler et de rationnaliser l'Histoire-Monde dans une discursivité proprement eurocentrique. Notons à ce propos que cette institution, centrale dans le développement de l'Universalisme européen, apparaît dans sa forme quasi définitive en Occident à la fin du XVIIIe siècle avec le Museum central des arts installé au Palais du Louvre, pour se structurer tout au long du siècle suivant grâce notamment à l'expansion coloniale et à l'impérialisme occidental. En d'autres termes, nous pouvons, à ce stade de notre analyse, émettre l'hypothèse selon laquelle le musée, dans sa structure même, stimule et excite le renouvellement artistique et formel occidental, dans des mécanismes intimement liés à ceux de l'appropriation culturelle que nous nous sommes efforcés de mettre au jour dans le chapitre précédent. Pour préciser ce postulat, disons que le musée et sa collection, dans son concept même, permet aussi bien l'émergence, le développement que la consolidation de la vogue orientaliste dans la couture parisienne du passage du siècle. Cette

[225] Paul CORNU, « Estampes japonaises et toilettes nouvelles », *Jardin des modes nouvelles*, 15 mars 1013, p.68.

institution regroupe un important réseau d'acteurs très variés, impliqués directement dans le développement des connaissances sur le monde moyen-oriental. Et évidemment, les couturiers parisiens participent de cette conversation. En plus de se servir d'objets ethnographiques pour réaliser leurs collections, il se font également collectionneurs de costumes traditionnels orientaux. Nous comprenons alors que les couturiers ne sont plus uniquement que des confectionneurs de vêtements. Du fait de leur proximité avec les cercles muséaux, élitistes, industriels, de l'avant-garde artistique également, ils sont sensibilisés à l'actualité de ces questions. Plus encore, ils en sont des acteurs incontournables. Dans ces mémoires, Paul Poiret déclare au sujet de son processus créatif, et de la manière avec laquelle il aborde ses inspirations et son travail de couture :

> « Les voyages d'affaires que j'entreprenais dans toutes les directions ne m'empêchaient pas de faire aussi des voyages d'études où je meublais mon esprit de souvenirs et de trésors précieux. Le principal travail d'un créateur, pendant les heures où il ne crée pas, est précisément d'orner son cerveau comme on orne sa maison et d'accumuler des richesses d'art empruntées aux musées ou à toutes les beautés de la nature[...] Si ce n'est pas exact au point de vue scientifique, j'ai toujours agi comme si je le croyais, et je le crois. »[226]

Pour cette raison, nous pouvons les considérer comme des scientifiques, des ethnographes en un sens. C'est pourquoi tout au long de ce chapitre, il s'agira de ne pas nous départir de notre méthodologie décoloniale et donc, de penser le musée non pas comme un simple lieu de conservation et de monstration, mais au contraire comme un puissant levier de colonialité, d'impérialisme et d'eurocentrisme. En disant cela, il est question de montrer à quel point cet institution occidentale, dans son organisation même, à le pouvoir de modeler et de construire une discursivité sur les cultures matérielles non-occidentales, tout en invisibilisant ses populations orientales. En d'autres termes, les musées, en mettant en place leurs collections d'arts orientaux à partir du second XIXe siècle, semblent réaffirmer leur pouvoir sur « ces mondes ». En exposant ces objets – et en les insérant dans une histoire de l'art qui dans un premier temps ne semblent pas s'intéresser à la dimension culturelle de ces

[226] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*.

artefacts[227] – nous sommes en droit de poser la question du pouvoir de domination qu'exerce ces musées sur les objets, et par extension sur les populations qui les ont créés. En entrant dans les collections, le plus régulièrement de façon illicite, l'objet culturel devient une esthétique, broyé par le rouleau compresseur musée, qui le contraint à entrer dans une forme d'histoire linéaire de l'art. Mais comment en est-t-on arrivé là ? Pourquoi le musée est-t-il si important dans l'histoire de la mode orientaliste et persane ? Dans quelle mesure également cette institution et les membres qui la composent entretiennent de nombreuses ambiguïté avec ces objets ?

Pour mener à bien notre étude, il s'agira dans un premier temps de comprendre les conditions d'émergence de ce goût indo-persan dans la couture parisienne, en restituant rapidement l'histoire de la pénétration des cultures matérielles moyen-orientales en Occident. Il s'agit ici de se départir quelques peu du seul contexte de la mode haute couture française, afin de saisir tous les enjeux esthétiques, créatifs et politiques qui sont charriés par l'arrivée massive de ces objets en Europe. Car en effet, il semblerait que les arts orientaux et arabo-musulmans aient été investis de toute une série de missions qui les dépassent d'ailleurs très largement. Dans un contexte de crise de l'ornement et de la création artistique occidentale, de nombreux historiens et théoriciens de l'art ont vu en eux une salvation, une manière de renouveler le vocabulaire décoratif de façon tout à fait inédite. Dans cette entreprise, le costume, le textile et autres artefacts tissés, à l'instar des tapis ou des châles, questionnent les occidentaux sur l'idée des arts décoratifs industriels. Nous montrerons à quel point, dès le début de cette histoire, les cultures vestimentaires moyen-orientales font partie de cette conversation et de cette mise en lumière, en nous appuyant sur la très riche

[227] C'est principalement dans un premier temps, une question de forme, et les premières expositions d'art orientaux sont organisées, non pas de façon géographique, temporelle, ou civilisationnelle mais au contraire par matériaux et ou formes similaires. C'est le cas notamment des expositions du musée rétrospectif, en 1865, de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie : « L'intérêt pour l'Orient est encore relativement nouveau en France et donc peu développé d'un point de vue scientifique et méthodologique. Par ailleurs, l'Union centrale a une approche spécifique en matière d'art oriental car elle regroupe des collectionneurs et non des archéologues et des historiens, et elle ne vise pas à la complétude puisque ses missions ne sont ni scientifiques ni ethnographiques. L'Union entend proposer aux décorateurs et aux ouvriers français des motifs, des formes, des matières et des techniques de décoration inconnus. », *À la découverte de l'Orient. L'universalité des collections*, https://madparis.fr/a-la-decouverte-de-l-orient-l-universalite-des-collections, consulté le 30 juillet 2023.

historiographie relatant la découverte des arts orientaux en Occident. Nous verrons dans quelle mesure ces objets d'art indo-persans encapsulent tous ces questionnements, qui ont très précisément un impact décisif sur le processus créatif des couturiers. Dans un second temps, une fois cette histoire faite, il sera question de mettre en lumière concrètement les premières expressions des influences persanes dans la couture parisienne autour des années 1905-1907, en explorant notamment l'esthétique et la construction du célèbre manteau *Ispahan* de 1907 de Paul Poiret. En centrant notre analyse sur son travail pionnier, il s'agira de montrer dans quelle mesure il entretient des relations étroites avec l'institution muséale. D'abord, par l'intermédiaire d'une tentative d'analyse détaillée de son appréhension des costumes orientaux, il est question de faire la lumière sur une partie peu – pour ne pas dire pas du tout – considérée de son processus créatif. Il se trouve que les couturiers savants possédaient une érudition singulière au sujet du costume oriental. C'est précisément ces connaissances que nous tenterons de mettre au jour afin d'éclairer d'une lumière nouvelle leur œuvre orientaliste. Ensuite, il s'agira de montrer comment ces couturiers se nourrissent des nombreuses expositions muséales et des actualités artistiques de leur époque pour penser une création dans la continuité du mouvement orientaliste impulsé par le japonisme et les chinoiseries. Dans cette partie de notre analyse, nous explorerons à nouveaux frais et façon décoloniale, en s'appuyant notamment sur les écrits de Françoise Vergès[228], le caractère impérialiste du musée et sa potentialité à influencer directement la création de la couture parisienne. Pour se faire, l'exemple donné par le couturier Paul Poiret des turbans indiens du Victoria and Albert Museum nous permettra de réfléchir à la théorie du mimétisme colonial, formulé par Homi Bhabha[229], et qui dans ce cas précis pourrait être enrichi d'une lecture nouvelle que nous appelons mimétisme *inversé*. Disons que la mode orientaliste persane a ceci d'intéressant qu'elle négocie perpétuellement avec la question infiniment politique de l'identité et de la race. Dans ce discours, il semblerait que l'*Autre* colonisé/dominé, par l'intermédiaire de la richesse de ces cultures matérielles, possède une agentivité qui perturbe la binarité du système impérialiste et colonial.

[228] Françoise VERGÈS, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.

[229] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit*.

I. La « Renaissance orientale » avant la couture parisienne

1. S'inspirer des arts de l'orient : une salvation occidentale

Dans les cultures populaires et artistique occidentales, depuis au moins le XVIIIe siècle, l'Orient est le plus souvent convoqué pour exciter les velléités d'évasions et de rêveries exotiques de la population. Les images qui s'enracinent dans les inconscients populaires, sont particulièrement stéréotypées : l'idée de la contrée lointaine impénétrable, le désert, le despote sanguinaire, les femmes lascives, l'or et le luxe des textiles et des palais, etc. L'orient des orientalistes classiques, qui est relayé dans leurs travaux le plus souvent au rang d'objet de représentation, est un écran de fumée sur lequel sont projetés aussi bien fantasmes, désirs, aspirations et angoisses. Mais si ce modèle chimérique connaît une réception critique aussi enthousiaste que pérenne dans le temps, on ne saurait réduire ce mouvement à la seule et unique fantasmagorie. L'Orient est également le sujet d'une discipline scientifique qui se structure et se développe au cours du second XIXe siècle, précisément en réaction à tous ces stéréotypes. Les scientifiques et savants, qui s'emploient à étudier cette contrée de façon rigoureuse, luttent précisément contre cette image d'un orient de carton-pâte, de bazar, contre les « partisans de la fantaisie en tout »[230] comme l'affirmait Eugène Viollet-Le-Duc. Leurs études se fondent principalement sur toute une série d'objets, qui convergent de façon de plus en plus abondante dans les capitales européennes, résultat de l'intensification des projets de fouilles archéologiques, mais aussi et surtout du processus de colonisation et de l'impérialisme occidental[231] ; qui redéfinissent progressivement avec une violence démesurée les contours du monde. À la manière de leur politique expansionniste en Extrême-Orient,

[230] Rémi Labrusse, citant Eugène Viollet-le-Duc dans, *Purs décors ?*, *op. cit*.

[231] Voir notamment les premières lignes de Rémi LABRUSSE, « Une traversée du malheur occidental », *in Purs décors ?, op. cit.,* p. 32. « Le malheur, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'abord de celui de populations et, au-delà, de cultures qui, des confins du Maroc à ceux de l'Inde, subirent de plein fouet au XIXe siècle l'impact de l'invasion politique et économique occidentale avec son cortège d'humiliations et son corrélat : les innombrables phénomènes de fragmentation, de décomposition et souvent de pur et simple arasement culturel dont bien des esprits en Europe, par un singulier mouvement d'inquiétude traversée de contradictions, se sont émus au même moment, au point parfois d'une sorte de panique face à l'image que cette désagrégation inexorablement propagée leur renvoyait de l'identité même de l'Occident « moderne » et, partant, de son propre destin ».

comme nous avons pu l'explorer dans nos précédentes analyses, l'Occident se sert des profondes crises qui touchent le Moyen-Orient pour asseoir un peu plus leur hégémonie sur le monde arabo-musulman, indo-persan. Il va de soi que l'Empire britannique tire profit de sa présence et de son administration du sous-continent indien pour prospérer et s'enrichir. Mais les puissances occidentales vont également utiliser les profondes crises structurelles qui traversent les empires ottoman et persan pour arriver à leurs fins. Ils soutiennent notamment la révolution grecque qui débouche en 1830 sur la création d'un état indépendant, affaiblissant un peu plus la Sublime Porte, qui voit son empire se réduire progressivement comme peau de chagrin. Ils mènent également une politique commerciale extrêmement agressive, en tentant d'obtenir un monopole tant convoité sur les marchés orientaux : « La signature du traité Anglo-ottoman en 1838 ouvre le marché ottoman au commerce européen. Le commerce extérieur, auparavant contrôlé par les musulmans, passe aux mains des chrétiens »[232]. L'empire perse de la dynastie Qadjar n'est pas en reste non plus et se voit attaquer de tout côté par les intérêts territoriaux et les luttes d'influences entre européens. Dans cette course, les Français parviennent à tirer leur épingle du jeu en obtenant, chose particulièrement stratégique, le monopole sur les excavations archéologiques en Perse à partir de 1895. Comme le révèle également Armen Tokatlian, « la Révolution constitutionnelle en Iran, qui commença en 1905 et dura jusqu'en 1911, fut une période d'instabilité dans ce pays, et une époque propice au pillage d'objets précieux et d'art par des individus sans scrupules »[233]. Une partie des manuscrits de la bibliothèque du palais du Golestan à Téhéran sont dérobés et vendus sur le marché européen à prix d'or. Élément crucial à mettre en lumière : dans cette structuration nouvelle du commerce d'objets précieux orientaux, la communauté arménienne joue un rôle déterminant. En effet, ils établissent boutiques et réseaux entre les capitales européennes et les mondes orientaux, facilitant en plus de leur enrichissement personnel, l'arrivée massive et surtout, pour la majorité, illicite de toute une série d'objets précieux indo-persans, et turcs[234].

---

[232] *Cartier et les arts de l'Islam*, *op. cit,* p.41.

[233] Armen TOKATLIAN, « Péripéties des manuscrits persans dérobés de la collection royale Qajar au début du XXe siècle », *Artsorientis Digital Edition*, 2020, p.2-27.

[234] *Cartier et les arts de l'Islam*, *op. cit,* p.41. « Après la guerre de Crimée (1853-1856), de nombreux Arméniens migrent à Istanbul, à Izmir et en Égypte, et commencent à établir des comptoirs de

Les institutions muséales européennes, nouvellement constituées, se mettent alors à collecter rigoureusement pléthore d'artefacts orientaux, qui en plus de faire l'objet d'une grande appréciation, se voient confier une mission quasi surnaturelle : celle de sauver l'art occidental de la crise de l'ornement dans laquelle il est empêtré. L'Orient, incarné par ses objets exotiques, devient une salvation devant la prétendue déroute morale et civilisationnelle qui s'abat sur l'Occident de la Modernité et de la Révolution industrielle. Cette période, faite de changement brutaux et violents, est perçue par beaucoup comme un point de rupture décisif ; un moment prédateur de l'histoire contemporaine qui anéantit, par la force des machines et de la technique, aussi bien le passé que les civilisations du monde. Devant ce péril mortel et cette crainte d'une apocalypse imminente, l'Europe se tourne vers l'Histoire, le Moyen-Âge, les civilisations non-occidentales pour tenter de trouver en elles une filiation imaginaire sur laquelle bâtir de nouveaux récits et mythes. Dans cette histoire, le musée, catalyseur de cette idée proprement occidentale d'universalisme et de regard historique rétrospectif, devient une des institutions les plus importantes en matière de monstration de l'histoire universelle de l'Humanité. L'Orient arabo-musulman est de la partie précisément en sa qualité de monde médiéval retrouvé[235] mais surtout contemporain, aux mœurs et coutumes certes archaïques, mais pour autant nimbés de mysticisme et d'un rapport nouveau et inconnu en Occident entre la science et l'art. C'est dans cette dialectique de l'effondrement, causé par la Modernité, qu'apparaît et se structure une discipline scientifique, qui entend analyser les productions artistiques non-occidentales, en faire l'histoire d'un point de vue matériel mais également universel, en s'appuyant continuellement sur les objets à leur disposition. Les européens, à partir du second XIXe siècle, jettent les bases d'une étude systématique de ce que l'on n'appelle pas encore les arts islamiques et qui produira un bouleversement significatif dans le processus créatif des artistes mais aussi et surtout des couturiers parisiens du tournant du XXe siècle. À ce propos, Dikran

leur négoce en Europe où l'intérêt pour les objets orientaux offre des perspectives commerciales intéressantes. Pour répondre à la demande, certains n'hésitent pas à abandonner leurs métiers traditionnels et à se reconvertir dans les métiers d'antiquaires et de marchands. Ils jouent un rôle clé dans le marché de l'art islamique alors en pleine expansion, s'appuyant sur les réseaux familiaux, leur maitrise des langues et leur éducation ou leur connaissance de l'artisanat pour devenir des interlocuteurs incontournables ».

[235] *Ibid.*, p.40.

Kelekian, l'un des plus importants marchands d'arts orientaux participant activement à l'enrichissement des collections muséales européennes, ne déclare-t-il pas en 1909 « tous les principes, sans exception, de cet art vieux de plus de sept siècles sont en accord avec leurs propres besoins d'artistes contemporains »[236] ?

L'historiographie de la découverte des arts orientaux en Europe est un champ de recherches qui a été brillamment traité par Rémi Labrusse, spécialiste de ces questions. Dans cette partie de notre analyse, il ne s'agira donc pas de restituer cette histoire avec exhaustivité mais plutôt de tenter de nous focaliser sur la réception critique des nombreuses cultures vestimentaires et textiles orientales dans un contexte français et britannique, en s'appuyant sur ces recherches. Selon lui, l'engouement pour ce type d'objets apparaît et se diffuse abondamment à partir de la première exposition universelle de l'histoire, en 1851 à Londres. Concentré dans un seul et unique lieu, le Crystal Palace, un tour du monde des cultures matérielles s'organise autour notamment des sections de l'Algérie, des Indes, de l'Empire ottoman, de la Tunisie, de la Perse notamment. Dans chacune d'entre elles, il est question de mettre en lumière les plus précieux travaux d'aiguilles, réalisations artistiques et objets manufacturés endémiques de ces nations. Et selon Catherine L. Futter, leurs productions textiles sont particulièrement représentées et font même l'objet de nombreux commentaires élogieux[237]. Cette exposition jette littéralement un pavée dans la marre, tout en faisant prendre conscience de la richesse et complexité des cultures matérielles et artistiques de l'Orient. Véritable choc esthétique, les observateurs contemporains de ses merveilles ne peuvent cependant pas tout à fait se résoudre à croire que de pareils objets, au raffinement extrême, aient pu être réalisés par des populations alors largement considérées comme inférieures aux Occidentaux, pire même, à civiliser. Et c'est certainement cette ambigüité qui n'aura de cesse de s'exprimer dans cette réception critique ; contradiction particulièrement bien expliquée par Rémi Labrusse :

---

[236] *Ibid.*, p.15.

[237] Lucien DE GUISE et William GREENWOOD (dir.), *Inspired by the East : how the Islamic world influenced Western art,* (cat.exp), London, The British museum, 2019, p.69. : "At the 1851 London Great Exhibition, goods from the Islamic world were focused primarily on natural resources and textiles. Authors of the reports on the exhibition concentrated on the contribution of dyes from Persia, Algeria, Tunisia and Turkey, and also commented favorably on the sense of colour seen in some of the textiles".

> « Mais ce qui compte d'avantage, c'est qu'à la vue des si paradoxales beautés enfantées par ces "demi-barbares", tant d'Occidentaux aient été saisis par la frayeur que leur propre avancement dans la civilisation non seulement ne fût pas suffisant pour atteindre un tel raffinement mais, plus désastreusement, en interdît spécifiquement l'accès […] Aucun texte […] ne fut sans doute plus influent en France que le très long traité sur « l'union des arts et de l'industrie » inspiré au comte Léon de Laborde par l'Exposition de Londres et finalement publié en 1856, avec son constat sur notre décadence émergeant à nouveau d'une expérience de confrontation entre arts décoratifs européens et ceux des "nations primitives" au rang desquelles figuraient – ayant à ses yeux le plus d'incontestable éclat – les pays de l'Islam. »[238]

Comprenons que l'Exposition de 1851, concentrant pour la première fois dans une capitale européenne autant d'objets exotiques, met en place un changement profond de paradigme dans le secteur de l'histoire de l'art et de l'ornement. Gottfried Semper parle de « splendeur » et Owens Jones va même jusqu'à qualifier le XIX siècle, en réaction à la vue de ces artefacts, « d'âge de la laideur »[239]. L'opprobre est jeté sur la création artistique occidentale par une partie des occidentaux eux-mêmes. Dans ce sillage, se met donc en place un engouement pour tout ce qui est *oriental* et les européens multiplient les expositions pour faire connaître ces objets. Et Rémi Labrusse de rajouter : « Ces objets ont été interprétés comme la source possible d'une "renaissance", capable d'infléchir le cours du présent : de même que l'Occident moderne s'était appuyé sur des modèles antiques pour fonder une nouvelle vision du monde au XVe siècle, de même, il était susceptible de puiser dans les principes fondateurs des arts de l'Islam (quand bien même on ne les nommait pas encore ainsi) les conditions d'une nouvelle Renaissance, "orientale" cette fois, réconciliant l'art et la science »[240].

---

[238] R. LABRUSSE, « Une traversée du malheur occidental », art. cit., p.33.

[239] *Ibid.*

[240] Rémi LABRUSSE, « La réception européenne des arts de l'Islam : la place du Maghreb », *in Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique : [actes des premières Rencontres du numérique d'Alger, 28-30 avril 2013]*, Paris Alger, Hermann Éditions APIC, 2014, p. 43.

En France, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie ouvre en 1869 leur musée oriental[241] regroupant plus de trois mille objets de tous les confins de cette aire géographique élargie. En 1878, dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris, Albert Goupil, très célèbre collectionneur d'arts orientaux, s'occupe de l'organisation de la Galerie orientale du Trocadéro qui fait converger toute l'Europe mondaine, ainsi que nombre de collectionneurs privés dans une mise en scène à mi-chemin entre science, ethnographie et orientalisme de *bazar*. Dans cette même logique, Georges Marye[242] organise la première exposition d'art musulman en 1893 au Palais de l'Industrie, durant laquelle la très récemment constituée Société des peintres orientalistes français, dirigée par Léonce Bénédite, présente des toiles[243]. Mais en réaction à ce type d'exposition, jugée beaucoup trop exotisante et pas assez rigoureuse dans son approche, Gaston Migeon, alors attaché au Musée du Louvre, s'emploie à réaliser une exposition d'art musulman qui fera date en 1903, grâce à sa probité scientifique et l'évacuation de la dimension orientalisante, largement décriée dans les milieux muséaux. Ce jalon dans l'histoire de la redécouverte des arts orientaux est d'ailleurs doublé en 1904 par le premier enseignement en France, à l'École du Louvre, de cette discipline par Gaston Migeon lui-même. Ce cycle intitulé « l'histoire des arts industriels musulmans » débouche sur la publication, en deux livraisons abondamment illustrées, du *Manuel d'art musulman*[244] en 1907, qui fait une part belle à l'étude des textiles et tapis orientaux **[Chap. II, ill.3]**. Et à ce propos, notons que ce champ d'étude se sert très largement des publications pour divulguer au plus grand nombre ce savoir nouveau. Elles prennent, le plus souvent (mais pas systématiquement) la forme de la grammaire ou du recueil d'ornements, outil pédagogique par l'excellence[245]. La plus célèbre de toutes est évidemment celle de Owens

[241] L'institution édite à cette occasion un catalogue disponible sur Gallica : UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS À L'INDUSTRIE, *Catalogue du Musée oriental*, Paris, au siège de l'Union centrale, 1869.

[242] Il obtient la charge de conservateur de la section d'art musulman auprès du Musée national des antiquités algériennes.

[243] R. BENJAMIN, *Orientalist aesthetics*, *op. cit,* p.62.

[244] Gaston MIGEON, *Manuel d'art musulman : arts plastiques et industriels*, Paris, A. Picard, 1927.

[245] R. LABRUSSE, « Une traversée du malheur occidental », art. cit., p.44 : « Si grande fut leur influence, si centrale leur position dans le corpus des références à partir desquelles s'est lentement élaboré un discours spécifique sur les arts de l'Islam qu'on peut sans crainte leur attribuer une

Jones, *Grammar of Ornemant* paru en 1856 **[Chap. II, ill.4]**. A celle-ci s'ajoute le *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie* (1859) d'Adalbert de Beaumont **[Chap. II, ill.5]**, *L'Ornement Polychrome* (1869 – 1873) **[Chap. II, ill.6]** et *le Costume historique* (1876 – 1888) d'Auguste Racinet, ou encore *La Grammaire des arts décoratif* (1881) de Charles Blanc. En plus de présenter une kyrielle de modèles ornementaux en couleur, ces œuvres ont « pour ambition de mettre les connaissances archéologiques et historiques au profit des industries susceptibles d'en reproduire les découvertes formelles »[246] pour reprendre l'analyse d'Émilie Hammen. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est qu'absolument tous ces ouvrages figuraient dans la bibliothèque d'étude du joaillier Louis Cartier[247]. D'ailleurs, notons qu'il était en activité au même moment que des couturiers tels que Babani, Poiret, Paquin ou Fortuny, tout en partageant avec eux une communauté d'idées et un enthousiasme pour les civilisations indo-persanes. Devant l'absence d'un inventaire des bibliothèques de travail de ces derniers, il est impossible d'affirmer pour sûr que ces ouvrages y figuraient également. Mais nous pouvons tout de même en faire l'hypothèse car ces publications majeures, connues et particulièrement diffusées dans les milieux créatifs, étaient précisément pensées pour venir en aide aux artistes contemporains, leur fournissant concrètement des modèles nouveaux à suivre.

De son côté, au cours du second XIXe siècle, l'Empire britannique est tout aussi prolifique dans la muséalisation et la mise en scène de ses collections d'arts orientaux. Rejeton de la grande Exposition de 1851, le *Museum of Manufactures* voit le jour l'année suivante, rebaptisé en 1857 le *South Kensington Museum* (l'actuel Victoria and Albert Museum). A la manière de sa sœur jumelle parisienne, cette institution solidement ancrée dans un réseaux de collectionneurs privés, d'historien de l'art et de théoriciens, se donne pour but de porter à la connaissance du plus grand nombre les cultures matérielles orientales par l'intermédiaire d'une politique d'acquisition intensive. D'autant que muséaliser des vêtements orientaux devient un enjeu entre puissances occidentales. À Londres, une note

contribution décisive à l'enracinement dans les consciences européennes de la notion même d'art musulman, puis d'art islamique ».

[246] Émilie HAMMEN, *L'idée de mode : une nouvelle histoire*, Montreuil, Éditions B42, 2023, p.166.

[247] Voir le catalogue raisonné des collections personnelles de Louis Cartier :, *Cartier et les arts de l'Islam*, *op. cit*., p. 291-307.

confidentielle du V&A daté de 1914 nous informe que la politique d'acquissions de spécimens de costumes orientaux doit s'intensifier car la demande du public est « considérable »[248]. De la même manière, dans ces notes, les conservateurs du musée londonien n'ont de cesse de comparer leur collection à celle de Paris, laissant donc entendre que cette course n'est pas uniquement mue par une quelconque volonté de montrer au public la beauté du monde. Il est question, d'abord et avant tout, d'une lutte de pouvoir et d'influence qui passe précisément par la richesse de leurs collections muséales. Le musée, plus qu'un lieu de monstration d'art, devient le terrain de jeu des empires pour exprimer leur puissance sur le passé mais également sur les mondes non-occidentaux : le savoir, c'est le pouvoir pour reprendre la célèbre dialectique foucaldienne ; dans ce cas précis, nous pourrions préciser en affirmant que la muséalisation, la mise en récit d'histoires des arts orientaux, en exclusion des peuples qui en sont à l'origine, rend possible l'élaboration d'un discours de domination, qui ne dit pas son nom.

Le South Kensington Museum en est un des acteurs les plus importants de l'époque. En matière d'art orientaux, il ouvre en avril 1876 un espace d'exposition intitulé *The Persian court*[249]. A l'initiative de Murdoch Smith et de George Wallis, quelques mois plus tard en septembre 1877, cette section du musée reçoit du shah de Perse Nasir-al-Din lui-même une donation diplomatique exceptionnelle regroupant « 60 spécimens de textiles et 14 tapis »[250] **[Chap. II, ill.7-8]** ; parmi les plus précieux de l'industrie et de l'artisanat persan

[248] "Report on the Principal Deficiencies in the collections of the Victoria and Albert Museum, &c., adopted by the Advisory Council at a meeting held on 13th February 1914", p.24 (ED 84 /106/): "Costumes - Specimens are required with a view to improving the collection of costumes. They should be selected from the artistic rather than from the ethnographical point view of view […] for which there is considerable public demand".

[249] Moya CAREY, Heather BROWN, Charlotte CHAPMAN et Judith WARDMAN, *Persian Art: collecting the arts of Iran for the V & A*, London, V & A Publishing, 2017, p.173.

[250] *Ibid.*, p.127-132. Voir aussi la notice de cette donation sur le site du musée :*Aba*, https://collections.vam.ac.uk/item/O88796/aba-unknown/, consulté le 31 juillet 2023. « Organisé par Robert Murdoch Smith et le ministre Qajar Emin al-Mulk, le don consistait en 14 tapis et 60 autres exemples de textiles, et était directement destiné à faire la publicité de l'industrie textile iranienne auprès des consommateurs britanniques. La lettre d'accompagnement adressée aux Lords of Committee du Musée décrivait la stratégie : "Nous n'avons aucun doute que la nation anglaise a toujours considéré nos manufactures d'une manière

contemporain. De la même manière, quelques mois plus tard, le musée reçoit quelques 20 000 objets indiens, qui à la demande de la reine Victoria seront exposés dans une partie de l'institution. Ces collections appartenaient au musée indien de la très puissance Compagnie des Indes, qui est dissoute par le parlement britannique en 1874. C'est pour cette raison que la reine décide de doter son cher musée de la plus grande collection d'objets indiens jamais constituée à cette époque. En 1880, l'*Indian Museum* ouvre ses portes : 20 salles lui sont consacrées, et chose intéressante, 5 sont réservées uniquement aux costumes, textiles, tapis, accessoires[251]. On sait l'importance qu'aura ce musée dans la création de la couture parisienne aux influences indo-persanes. En effet, Paul Poiret le visite autour des années 1908-1909 et s'inspire des turbans qu'il voit pour enrichir ses collections. C'est également l'une des seules fois dans son autobiographie que ce dernier met en lumière son processus créatif : sur ce point, nous nous pencherons sur ce tournant majeur de son travail un peu plus tard. Pour l'instant, disons que les musées, les théoriciens et les historiens de l'art participent de la mise en place d'une discipline scientifique européenne attachée à la compréhension et à l'étude des arts orientaux. Ce champ d'analyse est tout à fait crucial car, à cette époque, les musées d'art décoratif entretiennent d'étroits liens avec les industries créatives, les nourrissant de nouveaux modèles ornementaux et esthétiques. Sans ces institutions, qui se dotent de collections flamboyantes, il est peu probable que les artistes et couturiers du XIXe siècle n'aient engagé ce tournant orientaliste dans leurs œuvres. En d'autres termes, musées et couture sont évidemment deux secteurs qui se rencontrent et s'inspirent mutuellement

2. Les articles indo-persans aux grands magasins de nouveautés

Ce qui semble tout à fait intéressant dans ce proto-persanisme, c'est qu'il se développe également dans une dimension beaucoup plus commerciale que celle que nous venons d'explorer et en droite ligne de tout ce qui est précisément décriés par les partisans

aimable et amicale ; et bien que les arts persans n'aient pas atteint un rang élevé, ils ont néanmoins été vu d'un œil amical et examiné dans un esprit partiel ».

[251] "Note and reports of Subcommittee of Indian Collections", The system of arrangement for the Indian collections, p.2. (ED 84 /106/).

de la branche savante de l'orientalisme. Sur ce point, cela nous permet donc de réaffirmer avec certitude cette ambivalence de l'Occident sur ces cultures matérielles orientales. Elles sont à la fois un modèle esthétique à suivre, un objet muséalisable à l'envi, et donc encapsulant une forme d'exceptionnalité ; tout en conservant une dimension purement commerciale. De fait, et cette histoire est connue pour avoir fait l'objet de nombreux ouvrages, ce gout oriental et persan est également omniprésent dans le temple de la consommation du XIXe siècle : les magasins de nouveautés. Ces objets, commercialisés par la quasi-totalité de ces enseignes, cohabitent d'ailleurs avec toutes les chinoiseries et japonaiseries au cours du second XIXe siècle. Nous pourrions même dire qu'elles les devancent dans un premier temps avant que les conjonctures du commerce international ne les imposent également sur les étals de ces magasins. D'abord, cette veine indo-persane s'incarne en Occident principalement par l'intermédiaire du châle cachemire, représentant le paroxysme de l'accessoire manufacturé exotique de luxe disponible en Occident. D'abord importé à grand frais des Indes, il se démocratise progressivement par l'intermédiaire de copies européennes à moindre cout, mis en place notamment par des manufactures implantées à Lyon ou encore en Écosse dans la ville de Paisley[252]. Béatrice Juillard rappelle que ces objets sont disponibles dans tous les magasins de nouveautés parisiens, et européens même, et bénéficient d'un traitement assez singulier au sein de ces établissements. En effet, celle-ci met en lumière le protocole de vente qui les entoure et qui laisse entendre leur importante mise en valeur. Le Petit Saint-Thomas ouvre, autour des années 1860, un salon des châles dans lequel « les clientes peuvent faire déplier sur des tables les châles rangés dans de grandes armoires ou les admirer confortablement installées dans des fauteuils ou sur des canapés. L'éclairage à la fois naturel et artificiel leur permet d'apprécier toutes les nuances des coloris »[253]. Cette théâtralisation de la vente, qui entre en interaction également avec tous les fantasmes que représente l'Orient dans les capitales européennes, en dit assez sur le

[252] Voir notamment : Monique LÉVI-STRAUSS, *Cachemires : la création française, 1800-1880*, Paris, La Martinière, 2012. ; Suchitra CHOUDHURY, « 'It Was an Imitashon to be Sure': The Imitation Indian Shawl in Design Reform and Imaginative Fiction », *Textile History*, 46-2, 2015, p. 189-212. ; Susan HINER, « Lust for "Luxe": "Cashmere Fever" in Nineteenth-Century France », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 5-1, 2005, p. 76-98.

[253] Béatrice JUILLARD, « Les nouveautés exotiques à travers les catalogues commerciaux », art. cit, p.84.

statut tout à fait particulier que ces objets devaient avoir dans ces grandes institutions. Ils avaient un espace entièrement dédié et certains magasins allaient jusqu'à les mentionner sur leurs factures à l'instar de Liberty & Co, Au Gagne Petit ou encore de la maison Cheuvreux-Aubertot. Le commerce du châle cachemire et son intégration et enracinement progressif dans la garde-robe élégante est un très bon indicateur de ce goût précoce pour les cultures matérielles orientales dans les comportements des consommatrices au cours du second XIXe siècle.

Un autre objet spécifiquement persan, enracine également le gout oriental dans les habitudes de consommation à cette époque : il s'agit évidemment du tapis. En évoquant la décoration d'intérieur au tournant du XXe siècle, il n'est pas à proprement parlé question ici d'histoire des modes vestimentaires orientalistes. Il semblerait que contrairement au japonisme qui ait fait l'objet d'une mode presque instantanément à sa réception occidentale, la persomanie aient été surtout restreint à la sphère de l'intimité et de l'intérieur bourgeois. Mais ce champ entretient de très nombreux rapports avec la création de vêtements, ne serait-ce qu'au sein des grands magasins de nouveautés où il partage des espaces de ventes mitoyens non négligeables avec les comptoirs de confections et de textiles qui proposent, nous l'avons dit précédemment, une large gamme de produits orientaux. Tapis orientaux et modes vestimentaires sont vendus aux mêmes endroits, dans des mises en scènes juxtaposés qui se répondent. Le tapis persan est également un objet de décoration orientaliste, qui semble essentialiser à lui seul de très nombreux fantasmes, stéréotypes et images mentales qui ont, à coup sûr, participés de son grand intérêt en Occident. Et la vogue des salons orientaux pourrait définitivement être mise en regard avec l'orientalisme vestimentaire, dans le sens où les élégantes, qui sont d'abord clientèles, progressent dans l'espace domestique en associant leur toilette à leur décoration d'intérieur. Finalement, décorer de tapis et de textiles non-occidentaux son chez soi pourrait se réduire à l'idée d'habiller, de revêtir de toutes les conceptions orientales son espace domestique, projection du soi social. En d'autres termes, comprenons que le tapis est un thème récurrent pour désigner l'Orient à l'intérieur. C'est du moins ce que postule de façon très séduisante Moya Carey dans son article « From

principally modern to singular perfection. The consumer cult of the persian carpet »[254]. Cette dernière fait un lien entre le contexte orientaliste de la première traduction, par Antoine Galland, du corpus des *Mille et Une Nuits* et l'ancrage de ce type d'objet dans la culture occidentale. Selon elle, dans les consciences populaires, le tapis persan cristallise l'idée de l'accessibilité du luxe et de la rêverie *à l'orientale* :

> « En 1704-17, Antoine Galland (1646-1715) publie sa version française en plusieurs volumes, élargissant et adaptant une compilation arabe déjà importante de contes fantastiques. De nombreuses éditions, versions et retraductions ultérieures ont circulé jusqu'au XIXe siècle et au-delà. On ne saurait trop insister sur l'impact de ces traductions : *Les Mille et Une Nuits* ont connu un énorme succès et ses stéréotypes orientalistes se sont fixés dans l'imaginaire culturel européen. Deux des thèmes les plus impressionnants concernent les tapis […] Le premier associait les tapis du Moyen-Orient au luxe matériel dont jouissait un sultan despotique imaginaire. Tout au long du texte de Galland, les descriptions des intérieurs des palais royaux sont parsemées de ces marqueurs textiles : coussins, canapés et tapis de soie abondent, servant à dépeindre l'élitisme politiquement corrompu et les droits qui en découlent. Le deuxième thème a donné naissance à un support littéraire durable, synonyme d'évasion à l'état pur : le tapis volant. Dans cette histoire [Aladin et la lampe merveilleuse], un jeune prince est persuadé d'acheter un tapis par un vendeur ambulant qui lui promet que le tapis vaut son prix remarquablement élevé. Le tapis l'aide ensuite à sauver une princesse et offre au jeune homme la réussite sociale ainsi qu'un voyage aérien. Grâce à leur popularité spectaculaire, les *Mille et Une Nuits* se sont ancrées dans la mémoire culturelle européenne et ont fini par renforcer le comportement des consommateurs, en leur donnant l'impression qu'il était possible d'atteindre un niveau de luxe domestique avec des tapis du Moyen-Orient, et en renforçant encore le fantasme surnaturel d'un tapis volant merveilleux et désirable. »[255]

C'est assurément pour toute ces raisons, et en corrélation avec l'important intérêt pour l'exotisme que ces tapis se retrouvent commercialisés à très grande échelle en Europe.

---

[254] Moya CAREY, « From principally modern to singular perfection. The consumer cult of the Persian carpet », *in Persian Art: collecting the arts of Iran for the V & A*, London, V & A Publishing, 2017, p. 175-225.

[255] *Ibid.*, p.184 – 186.

L'histoire du tapis persan dans les magasins de nouveautés est très riche et intéressante dans la mesure où ces derniers se livrent une concurrence sans merci pour appâter le chaland et faire diffuser leur nom. Dès 1860, les grands magasins du Louvre organisent des ventes spéciales de tapis orientaux. Le Bon Marché **[Chap. II, ill.9]**, ainsi que le Petit Saint-Thomas leurs emboitent le pas. Des catalogues de produits orientaux sont même largement diffusés auprès de la clientèle et imprimés, chose extrêmement rare pour l'époque, en couleur sur papier glacé afin de restituer de la façon la plus mimétique possible la vibrance et la magnificence de ces objets **[Chap. II, ill.10]**. Même les musées parisiens se fournissent chez eux pour enrichir leurs collections d'artefacts orientaux. C'est le cas par exemple de l'Union Centrale des Arts Décoratifs qui achètent notamment en 1878 Au Bon Marché « un lot de cinq lés de tissus ottomans et persans **[Chap. II, ill.11]**, auquel Aristide Bousicaut fils, alors directeur, ajoute le don de deux petits tapis caucasiens de fabrication récente »[256]. En 1894, c'est au Gagne-Petit que l'Ucad « acquiert deux toiles imprimées indo-persanes et, en 1904 un velours ottoman »[257]. Le discours qui s'élabore autour est tout aussi capital, dans la mesure où il enrichit pour sûr l'exotisme et l'onirisme portés par ces artefacts. Les magasins se font un point d'honneur à utiliser le nom des villes orientales. En résulte des descriptions mettant en scène une géographie aux sonorités tout à fait oniriques et qui pour sûr, était utilisée par les gérants de ces magasins pour altériser encore plus leur marchandise. Ainsi, retrouve-t-on des mots tels que Mirzapore, Lahore, Agra, Téhéran, Ispahan, Yarkand, Daghestan, Smyrne, sorte de mappemonde mentale qui permet le dépaysement à l'intérieur même de Paris. Dans cette même logique, en 1873, Les magasins du Louvre organisent une vente de tapis de l'Inde et de Perse[258] qui fait l'objet d'un catalogue spécifique qui emprunte à l'orientalisme littéraire tous ses codes canoniques. Il est dit que les tapis du Kachemyre[259] ont été obtenus après de rudes négociations avec le Maharadjah local, qui leur a concédé certains modèles qui auraient dû se retrouver dans ses palais de Sirinagar et de Jummoo. On retrouve tout ce qu'évoque

[256] *Purs décors?, op. cit*., p.317

[257] *Ibid.*

[258] Recueil. Catalogues. Vêtements pour femmes, Au Bon Marché, « FOL-WZ-211 » 1873.

[259] Cette orthographe également témoigne d'une exotisation de cette région du monde pourtant largement connue en France et qu'on trouve écrite surtout « cachemire ».

Moya Carey dans son article, à savoir : le luxe, les palais et la figure du despote oriental. Se faisant, ces ventes spéciales se transforment, à la manière des récits de voyages particulièrement *à la mode*, en épopée dans les confins des empires orientaux. Par la même, ces grands magasins affirment qu'ils ne se contentent pas uniquement d'acheter à des intermédiaires leurs produits mais au contraire, se targuent d'être présent sur place et de négocier directement avec les locaux. Dans ce sens, les Grands magasins de la Place Clichy, ouvert aux alentours des années 1870, sont exemplaires. Paul Argand, le directeur, mène une politique de communication dans la presse extrêmement agressive pour faire en sorte que son établissement rayonne et obtienne le monopole de la vente de ces objets. De très nombreux articles et réclames, diffusant largement ses marchandises, sont publiées dans des titres de presse à grand lectorat tel que *Le Figaro, la Vie Parisienne* ou encore *La Dépêche coloniale*. En 1890, l'établissement utilise le médium de l'affiche **[Chap. II, ill.12]** dans leur stratégie de communication, afin de faire connaitre au plus grand nombre leur marchandise orientale **[Chap. II, ill.13]**. Cette œuvre concentre absolument tous les poncifs orientalistes, et colonialistes de surcroit, en un format de 140 par 86 cm : l'arabe, le chameau, les tapis, la couleur, l'idée de la caverne d'Ali Baba. Est dépeint une transaction entre un marchand oriental de tapis, à en juger par son habit, fait de plusieurs couches superposées de vêtements vaguement identifiables, et un occidental. D'emblée, l'uniforme de l'homme blanc saute aux yeux. Il s'agit du complet du colon qui s'organise autour de la saharienne blanche, du casque et de la canne. Cela en dit long sur la dimension coloniale que les grands magasins de la Place Clichy tente de mettre en lumière. En filigrane, nous comprenons que l'établissement tire profit de la présence française en occidentale pour contenter sa clientèle. S'associer visuellement à la colonisation, c'est assurément faire sienne une histoire d'expansion, perçue à l'époque comme glorieuse et prestigieuse. Le colon, foulant au pied les tapis, les désigne également de sa canne dans un geste assuré. Un rapport de force mais également un choc civilisationnel – dans lequel le blanc triomphe – se met en place et trouve une saveur toute particulière dans le slogan « la première maison du monde pour ses importations orientales ».

En 1893, les grands magasins de la Place Clichy sont présents à l'Exposition d'art musulman qui se tient au Palais de l'Industrie, et qui regroupe pour la première fois, quelques cinq mille objets du monde arabo-musulman dans un lieu. Pour l'occasion l'établissement expose 400 tapis qui sont d'ailleurs proposé à la vente à la fin de l'exposition. Devant cette dimension commerciale beaucoup trop affirmée, la critique discrédite l'entreprise d'Argand

comme le souligne Robert Benjamin[260]. En effet, dans un article de *La Plume*, Adolphe Dervaux transforme le nom de l'établissement en adjectif, synonyme de falsification et de contrefaçon parisienne de tapis orientaux[261]. Et c'est certainement pour cette raison que Paul Argand tente par tous les moyens d'inscrire sa démarche dans une forme de rigueur et de scientificité. Le 23 septembre 1893, le *Figaro* lui consacre un article en pleine page intitulé « La France en Orient »[262] **[Chap. II, ill.14]**. Il s'agit d'un extrait d'un carnet de voyage qu'Argand a tenu durant son périple commercial de la Turquie à la Perse, illustré de gravures réalisées à partir de prises de vue sur le terrain. Cet article est capital dans la mesure où il brosse avec précision le portrait de ce gérant de grands magasins, qui veut se présenter à sa clientèle, à mi-chemin entre un homme d'affaires, et un orientaliste savant. Toute l'ambigüité de son entreprise se trouve pour ainsi dire renforcer par cette volonté sans cesse renouvelée de s'associer avec l'orientalisme scientifique, lui le négociant en tapis orientaux. On y découvre son itinéraire en terres d'Islam à travers ses différents ateliers et comptoirs d'achats, la manière avec laquelle il découvre des produits nouveaux à commercialiser à Paris. Tout un passage de l'article explique très précisément la façon avec laquelle un tapis est réalisé traditionnellement. Celui-ci, à la manière d'un impresario de spectacles ethnographiques, va même jusqu'à envoyer dans ses magasins de la rue de Saint-Pétersbourg, des femmes orientales mises en scène et affférées à leur tâche : « Les tapis d'Orient ne se fabriquent pas mécaniquement, ils se font à la main et d'une façon qu'il m'a paru si simple et si intéressante que j'ai tenu à la faire connaître en France. J'ai rapporté d'Ouchac des métiers et de la laine et ramené des femmes turques qui travaillent actuellement en présence du public, dans notre grand hall des tapis, rue de Saint-Pétersbourg. C'est pour le public français une curiosité amusante et instructive qui ne manque pas de saveur, un voyage en Orient sans quitter Paris »[263]. La recette du succès est là et d'ailleurs, quelques années plus tard, l'établissement collabore avec la délégation

[260] R. BENJAMIN, *Orientalist aesthetics*, *op. cit*., p.86.

[261] Adolphe Dervaux, « Les Expositions : les peintres orientalistes au Grand Palais », *La Plume*, n°337, 1 mai 1903, p.541.

[262] Paul Argand, « La France en Orient », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, n° 23, 23 septembre 1893, p.4.

[263] *Ibid.*

ottomane de l'Exposition universelle de 1900 pour réaliser toute la décoration d'intérieur du pavillon. Cette information nous est donnée par Ahmad Zaki, un fin lettré égyptien qui fait dans *Un Univers à Paris*, le récit de son expérience touristique à l'Expo. Visitant le pavillon de l'Empire ottoman, ce dernier s'offusque et déclare : « Les murs du pavillon sont entièrement revêtus de tapis et il se révèle – ô surprise – que tous sont destinés à la vente et portent l'indication par le propriétaire d'un magasin situé place de Clichy à Paris […] en tournant la tête, j'aperçois sur un siège un carton épais où l'on pouvait lire en lettres d'or et d'argent « À la place de Clichy », et j'ai pu m'assurer alors, au comble du dépit, que tout ce que contenaient cette salle et sa voisine sortait de cette boutique. »[264] Cette activité de décoration est importante au sein de l'établissement, jusque dans la couture parisienne dans la mesure où Paul Poiret, pour préparer sa grande fête costumée *La Mille et Deuxième Nuit* fera appel à eux[265]. Mais nous n'en sommes pas encore là. Disons qu'il est absolument clair que ces tapis et ses châles cachemire représentent les artefacts à l'orientalisme le plus moyen-oriental dans ces grandes institutions ; que ces objets pénètrent de façon profonde les habitudes de consommation de la clientèle parisienne. Tout ceci évidemment pour réaffirmer encore une fois à quel point absolument tout le champ de l'orientalisme constitue un important réseau interconnecté, composé d'acteurs aux ambitions certes différentes, mais qui se rejoignent dans l'idée de la réception, monstration et mise en scène de cet Orient de plus en plus connu.

De leur côté, les couturiers parisiens du passage du XXe siècle ne sont pas éloignés de toutes ces considérations entre commerce et approche rigoureuse de leur création orientaliste. Il semblerait même qu'ils aient parfaitement intégrés cette formule pour asseoir un peu plus leur légitimité dans ce milieu concurrentiel. C'est du moins le choix que fait Vitali Babani ; qui en plus d'être largement connu pour son japonisme, se diversifie dans la mise en scène de lui-même, en s'associant dans la presse de mode à la persomanie à partir de 1905. Dans une iconographie semblable à celle utilisée par Paul Argand, ce dernier fait parler de lui, non plus uniquement par l'intermédiaire de ses créations, mais en se mettant directement en scène dans la posture du marchant-explorateur. Dans le *Figaro-Modes,* du 15 novembre 1905,

[264] Aḥmad ZAKĪ BĀŠĀ, Mercedes VOLAIT et Randa SABRY, *L'univers à Paris 1900 : un lettré égyptien à l'exposition universelle de 1900*, Paris, Norma éditions, 2015, p.159.

[265] MONTOISON, « La fête chez Paul », *Fantasio, Magazine gai*, n°120, 15 juillet 1911, p.829. : « Alors le salon s'ouvrit et le flot des invités se répandit sur les tapis somptueux prêtés par la Place Clichy ».

est publié un article édifiant, « Babani à Tabriz »[266] car il est agrémenté de la seule photographie connue de lui, à notre connaissance **[Chap. II, ill.15]**. Il est dit que, profitant de son retour de voyage au Japon – il n'abandonne toutefois pas son statut de couturier japoniste qui lui a valu un succès international – ce dernier aurait fait escale dans l'Empire Perse pour acquérir des objets auprès de son comptoir d'achat, situé dans la ville de Tabriz : « la photographie que nous reproduisons montre Babani à son bureau, au célèbre bazar de *Kaïsarieh*. Quoique Tabriz ait quelque peu perdu de sa splendeur ancienne[267], elle est toujours le centre pour le commerce des tapis. Aussi Babani en a-t-il rapporté de merveilleux. » Ne retrouvons-nous pas dans cette dialectique cette idée de la tension entre décadentisme et raffinement des productions manufacturés orientales dont parlent les théoriciens du second XIXe siècle ? Il est aisé, ici, de déceler la filiation évidente qui existe entre le couturier et tous les développements de l'étude des arts orientaux. On retrouve l'engouement pour le tapis qui dans la boutique de Babani est vendu au même titre que sa mode. Ainsi, le couturier s'associe à la décoration d'intérieur, à tel point qu'il adopte pour lui-même, une stratégie de communication largement utilisée par les grands magasins de nouveautés d'alors. Tout y est pour signifier l'Orient : des vêtements des personnages, jusqu'aux épais textiles tendus sur les murs, en passant par les tapis, l'orfèvrerie, les meubles aux incrustations de nacres et les céramiques. On retrouve cette figure de l'explorateur à la tâche, qui négocie pour diffuser des merveilles dans la capitale française. Ce cliché s'organise autour d'une composition symétrique très construite et complexe dans laquelle le couturier, vêtu d'un sobre complet de bourgeois occidental, est le trait d'union entre la scène immortalisée et son audience en incarnant la figure admonitrice. L'accoutrement de celui qui était pourtant considéré comme le détenteur d'une véritable caverne d'Ali Baba, parait décevant mais il a ceci d'intéressant qu'il permet visuellement de marquer une différence irréductible entre sa personne et ce qu'il propose dans sa boutique. Une nouvelle fois, il est question de mettre en exergue cette contradiction entre sa dimension infiniment *parisienne* et sa mode ancrée dans un Orient certes fantasmé, mais pour autant photographié et documenté. Et à l'évidence ces contrées

[266] ANONYME, « Babani à Tabriz », *Le Figaro-Modes*, n°35, 15 novembre 1905, p. 22.

[267] Rappelons simplement que c'est en 1905 que commence la Révolution constitutionnelle persane qui plonge l'empire dans une profonde anarchie.

orientales, à mesure qu'elles sont réceptionnées dans tous les champs de la culture et des politiques européennes, provoquent un engouement sans précédent qui ne tarde pas à pénétrer les cercles de la création vestimentaire de la couture parisienne. En effet, toutes les conditions matérielles et théoriques semblent réunies pour rendre disponibles et utilisables ces objets orientaux et indo-persans dans le champ de processus créatif de la mode. D'autant que le goût de la clientèle, s'étant accommodées aux japonisme et chinoiserie, cherchait vraisemblablement à jeter son dévolu sur une autre géographie orientale. Et c'est la Perse et l'Inde, désignés sous les vocables d'Orient ou Moyen-Orient, qui sont choisis. Les couturiers s'engouffrent dans la brèche et les modes parisiennes, au moins jusqu'à la Grande Guerre se font le relai actif de toutes ses études scientifiques en adaptant de façon inédite les cultures matérielles et vestimentaires de ces civilisations indo-persanes.

II. Les premières références moyen-orientales de Paul Poiret : le cas du manteau *Ispahan* et de ses vêtements persans.

Dans le premier développement de cette vogue persane dans la couture parisienne, il semble primordial de citer le nom de Paul Poiret, dans la mesure où très tôt dans sa carrière, celui-ci propose différents types de créations qui témoignent directement de ce genre d'influences. En la matière, nous pouvons, sans nous tromper, affirmer qu'il est également un pionnier de l'adaptation du référentiel formel indo-persan dans le champ de la couture parisienne. Ce qui est également tout à fait intéressant, c'est qu'il semble poursuivre, développer et enrichir son processus créatif mis en place dès l'ouverture de sa première boutique au 5 rue Auber. Souvenons-nous du manteau *Révérend*, considéré comme « le type initial de toute une série de créations », qui représente véritablement l'œuvre-manifeste du couturier, marquant de façon radicale le début de ses expérimentations orientalistes. Avec *Révérend*, Poiret jette les bases d'un style et d'une catégorie de vêtements qu'il n'aura de cesse de raffiner et complexifier au cours des années 1900 et 1910. C'est sur la base des cultures matérielles traditionnelles extrême-orientales que se fonde ce processus créatif. Mais alors que le temps passe, ce système formel et ornemental se déplace géographiquement et ce sont vraisemblablement les artefacts vestimentaires persans qui

deviennent matériau du renouvellement créatif du couturier. Il met de côté, ou du moins il rend beaucoup plus subtil, les références à l'Extrême-Orient, pour pleinement se concentrer sur un socle d'inspirations moyen-orientales, composé de vêtements très spécifiques, ainsi que des coupes et des broderies singulières. Paul Poiret, l'orientaliste persan, capte précisément l'ambiance, l'actualité culturelle et géopolitique de l'époque pour penser une mode orientaliste dans la continuité de celle du Japon et de la Chine. C'est précisément ce qui nous occupera dans toute cette section de notre analyse. Fait important à ajouter : nous prenons conscience que se met progressivement en place la diversification et la commercialisation de ce type de vêtements persans, peu de temps après l'établissement de sa maison de couture sur la rue Pasquier, située littéralement à une encablure de la boutique de Vitali Babani[268], lui-même déjà particulièrement identifié à la vogue sino-japonaise et persane. Devant cette proximité géographique qui laisse songeur, nous pouvons formuler l'hypothèse inédite que Paul Poiret, en déménageant dans le quartier de la gare Saint-Lazare, plutôt que de s'excentrer comme l'a expliqué bons nombres d'historiens[269], avait en tête de se rapprocher du couturier qui entretenait avec lui quelques accointances créatives. Ce déménagement avait très probablement pour but de bénéficier de l'aura de cet orientaliste vestimentaire, en espérant attirer une cliente fidèle de Babani dans sa maison de couture. C'est pourquoi, nous pourrions également formuler l'hypothèse selon laquelle ce déménagement en est pour beaucoup dans l'émergence de ce nouveau type d'inspirations dans le travail du couturier. Cela reste au statut d'hypothèse dans la mesure où les archives sont silencieuses sur une potentielle rencontre ou collaboration entre Vitali Babani et Paul Poiret. Mais devant cette coïncidence loin d'être fortuite, nous pourrions tout à fait imaginer que ces deux couturiers se connaissaient, se sont mutuellement inspirés et influencés. D'autant plus qu'ils semblent partager un goût commun pour les pièces d'un même créateur de mode, Mariano Fortuny (dont l'œuvre fera l'objet d'une étude approfondie). Sophie

[268] Rappelons que celui-ci tient boutique au 92 boulevard Haussmann, c'est-à-dire sur la voie adjacente à la rue Pasquier.

[269] *In Paul Poiret et Nicole Groult*, *op. cit*., p. 178. On y trouve une biographie extrêmement précise du couturier dans laquelle il est dit qu'en mars 1906 « La Maison Poiret s'établit au 37, rue Pasquier, dans un quartier éloigné des quartiers habituels du luxe parisien. Ses clientes l'y suivent fidèlement ».

Grossiord et Guillermo de Osma[270] révèlent d'ailleurs qu'avant de s'établir à Paris rue de Marigny en 1912, Fortuny avait autorisé Babani et Poiret à vendre certaines de ses pièces : « Les créations de Mariano Fortuny ne pouvaient que séduire, voire influencer Paul Poiret qui, à l'instar de Babani, les proposa à sa clientèle »[271]. Donc, la réponse est peut-être à trouver dans les liens professionnels et créatifs que ces deux couturiers entretenaient avec cette figure tutélaire de l'orientalisme et de l'historicisme du début du XXe siècle. Disons également que ces couturiers incarnent vraisemblablement une trinité d'avant-garde particulièrement identifiée à cette époque.

Tout au long de cette partie de l'analyse, nous regarderons avec précision et matériellement les créations les plus représentatives de ce proto-persanisme dans l'œuvre de Paul Poiret, en ayant de cesse de tenter de dépasser la seule analyse formelle pour tenter d'intégrer ces créations dans un discours beaucoup plus global, lié au contexte historique de l'époque. Dans cette perspective, il sera question de montrer dans quelle mesure la création du manteau *Ispahan* est tout à fait cruciale dans les collections du couturier. Car effet, cette œuvre témoigne d'une continuité créative, vers un devenir oriental de la couture parisienne, tout en étant un moment charnière de rupture vers des conceptions beaucoup plus ancrées dans une aire géographique arabo-musulmane. Pour se faire, il s'agira de comprendre matériellement cette création, en discutant aussi bien de sa construction (une analyse précise de son patron) que de sa broderie extrêmement particulière. De la même manière, il s'agira de montrer d'autres types de vêtements qui, comme le gilet chinois précédemment analysé, démontre avec précision que le réemploi mimétique des traditions vestimentaires orientales dans son œuvre, devient un *leitmotiv,* qui tout en questionnant son geste créatif l'installe encore plus dans une dimension orientaliste singulière. En démarrant notre propos par l'analyse des planches du très célèbre ouvrage *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*[272], nous montrerons dans quelle mesure l'œuvre persane du couturier cohabite et dialogue de façon intéressante avec ses influences historicistes, nous laissant entendre que

[270] *Mariano Fortuny*, *op. cit*., p.197-210 ; Guillermo de OSMA, *Fortuny*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2015.

[271] *Mariano Fortuny*, *op. cit*.

[272] André GROULT, « La vie curieuse. Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe », *La Grande revue*, 25 décembre 1908, p. 833 – 838.

l'exotisme chez lui englobe un décentrement complet des influences, couvrant aussi bien la dimension géographique que temporelle. Il s'agira ensuite de regarder les conditions du développement de son processus créatif, qui dialogue exactement avec une actualité muséale, propice à la mise en lumière des cultures matérielles de l'Orient. À travers cela, il est question évidemment de réfléchir au réseau complexe et aux acteurs impliqués directement dans l'émergence de ce goût persan dans la couture parisienne de la Belle Époque.

1. *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe* : Tension entre historicisme et orientalisme persan

Peu de temps après son établissement sur la rue Pasquier, Paul Poiret, qui avait déjà fait appel à des artistes (notamment Bernard Naudin, pour ne citer que lui) pour communiquer autour de sa création, a l'idée de poursuivre cette entreprise en réalisant un album pour ses clientes les plus fidèles et prestigieuses. Il découvre un jeune artiste, Paul Iribe a la tête du *Témoin*, une revue d'avant-garde pour laquelle il réalise toutes les illustrations[273]. Ce dernier, ayant complètement intégré la leçon des estampes japonaises, réalise des œuvres gravées à la composition singulière, privilégiant le format vertical distendu, à l'économie de moyen et à la simplification graphique. Dans ce souci de s'associer aux artistes modernes, Paul Poiret lui passe commande d'un album, pensé comme un outil artistique mais aussi et surtout promotionnel de ses dernières créations. En effet, celui-ci préfère un « album tout en couleurs [aux] photos des magazines ne bénéficiant que du noir et blanc »[274]. Ce document est composé de 10 planches **[Chap. II, Fig.1,4,6]**, chacune richement colorisées, et présentant de façon précise les nouvelles propositions vestimentaires du couturier. Précise dans la mesure où la finalité de cette entreprise est évidemment la diffusion et la vente de ses collections. Cette rigueur dans la représentation est facilement démontrable en mettant en regard les dessins avec certaines œuvres qui nous sont parvenues **[Chap. II, Fig.2,5,7]**. Cette comparaison a ceci d'utile qu'elle met au jour visuellement les nombreuses concordances esthétiques entre l'œuvre graphique et son pendant vestimentaire. De la même manière, le

[273] Y. DESLANDRES, *Poiret*, *op. cit*., p. 99.

[274] *Ibid.*

Palais Galliera conserve un recueil de croquis préparatoires à cet album, qui du fait des nombreuses annotations, dessins techniques, essais de couleur, laisse entendre que ce projet n'est pas uniquement que le fait de Paul Iribe **[Chap. II, Fig.8]**. En d'autres termes, Paul Poiret supervise, tout en apportant des indications précises, afin que ce recueil soit le plus fidèle à son geste créatif de l'année 1906 – 1907. D'autant plus que le couturier tente de marquer un grand coup car ces années correspondent dans son processus créatif à l'ablation du corset dans la toilette féminine, remplacé progressivement par « une haute ceinture d'épais gros-grain baleiné, souvent fendue dans sa partie inférieure, pour épouser la naissance des hanches »[275]. Les modèles *Joséphine*, *Eugénie, Gavarni* ou encore *1811* sont donc autant de toilettes qui empruntent leur esthétique au style néo-classique prôné par les Merveilleuses de l'époque Directoire ; qui a vu naitre en France une mode spécifique pour les robes à la ligne de taille placée sous la poitrine, réalisées dans des cotonnades leur donnant un aspect léger et voluptueux. Comprenons donc que cet album, commandé en 1907, tiré à 250 exemplaires et livré l'année suivante, entend mettre en image une rupture créative du couturier tout aussi décisive que celle impulsée par *Confucius* et *Révérend*, mais cette fois-ci, sur la base d'un décentrement et d'un exotisme temporel. En d'autres termes, comprenons que l'année 1907 correspond véritablement à la mise en place dans le processus créatif du couturier d'une profonde refonte de sa perception de la corporalité féminine, refonte déjà amorcée quelques années auparavant grâce à l'expérimentation de nouveaux modèles de manteaux. Cette œuvre à quatre mains fait d'ailleurs parler d'elle à plusieurs reprises dans la presse de l'époque. Nous citerons notamment un article d'André Groult (figure incontournable du gout persan et beau-frère de Poiret) publié dans la *Grande Revue* du 25 décembre 1908 et qui commence par ces mots très éloquents : « Il pourra paraître indigne de la *Grande Revue* de mentionner avec intérêt un ouvrage concernant les futilités de la mode ; mais il s'agit beaucoup plus, dans la circonstance, d'une question d'art que d'une question de mode […] Je crois sincèrement que ce recueil est appelé à influencer le goût du moment, car les créations fantaisistes qu'il annonce, pour être d'un modernisme aigu, n'en procèdent pas moins d'un sentiment savant, respectueux de la mesure et des traditions de l'art. »[276]

[275] Paul Poiret et Nicole Groult, (cat. exp.), p.14.

[276] André GROULT, « La vie curieuse. Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe », *op. cit.*

Mais dans cet album à la gloire de la robe sans corset de style Directoire, il y a une planche très intéressante à bien des égards. Il s'agit de la n°9 **[Chap. II, Fig.9]**, l'avant-dernière de la série. En effet, sa présence interroge dans la mesure où elle semble en dissonance avec l'unité de l'ensemble, perturbant dans un même temps la lecture linéaire de la création du couturier en 1907. Nous disons « dissonance » parce qu'à l'évidence, elle est traitée de façon singulière, aussi bien dans sa composition que dans son sujet. De fait, la quasi-totalité des planches met en scène des figures féminines dans des intérieurs bourgeois à la décoration de style Premier Empire ; ces dernières sont principalement représentées soit de face, soit de profil dans des toilettes (surtout des robes) à la taille marquée très haut dans un style hiératique et à l'antique. En effet, le tombé droit et souple des robes, ainsi que les fins drapés ou les rayures imitent de façon intéressante l'aspect des colonnes et des caryatides grecques. Comprenons que l'esthétique de ces planches est ancrée dans un historicisme très clairement néo-classique, qui empreinte tous ses codes de représentation. Seulement la planche n°9 met en scène une iconographie sensiblement différente des autres. Dans un premier temps, aucun décor n'est représenté et la composition se résume simplement à la présence de trois figures positionnées en quiconque habillées de trois manteaux du soir. Ce premier détail interroge dans la mesure où l'unité de l'ensemble semble être perturbée par cette absence. C'est comme si cette planche avait été rajoutée pour présenter un autre aspect de la création de Paul Poiret, différent du reste de son œuvre de la dernière saison. Autrement, à l'exception de la figure de droite représentant un manteau, au col et aux manches de fourrure, évoquant vraisemblablement les douillettes néo-classiques, Paul Iribe représente de grandes enveloppes qui sont similaires dans leur construction aux différents types de créations mises en place par le couturier dès l'année 1903 avec *Confucius* et *Révérend*. Il s'agit de manteaux amples et très fluides, qui ruissèlent sans véritablement marquer le corps. Cette ampleur est signifiée graphiquement par l'important réseau de plis ainsi que la petite traine du manteau jaune ; pour le manteau vert, on distingue qu'un des pans frontaux du vêtement est retenu par la main gauche de la silhouette positionnée dans le creux de la taille au niveau du haut de son dos, suggérant l'amplitude de tissus utilisés. Autre détail qui a son importance : il s'agit également d'une des seules planches qui présente des figures de dos. Et le dos en l'occurrence dans ce cas très précis est primordial, aussi bien dans l'esthétique globale du manteau jaune, que pour l'ornementation brodée du manteau vert. En règle générale, dans la mode occidentale, il s'agit d'un élément tout à fait surprenant de relayer le système décoratif d'une

toilette sur sa partie dorsale. Comme l'a très bien démontré *Backside. Dos à la Mode*[277]*,* une exposition du Palais Galliera présentée au Musée Bourdelle, l'ornementation traditionnelle se fait principalement sur la partie frontale du vêtement, la plus visible et celle qui interagit directement avec le visage et son expression ; le dos étant souvent privilégié pour les systèmes d'attache et de maintien. Par ce subterfuge, on assiste véritablement à une théâtralisation de la silhouette qui passe par un singulier décentrement du regard sur la création de mode. Contre toute attente, on comprend que la partie frontale du manteau est moins importante et cela en dit long sur la manière dont cette pièce devait être portée et appréhendée à cette époque. De plus, ce décentrement du système décoratif est rendu possible par une évocation des cultures matérielles orientales. En effet, on y distingue des palmettes cachemire qui campent la pièce dans une atmosphère aux accents indo-persans. Les deux broderies, que l'on distingue au niveau de l'encolure et du haut des manches, sont constituées d'un important réseau de *fleurs de boteh*, traitées en miroir dans des tons de vieil or. Cette ornementation ne semble pas être dues au hasard à en juger par le dessin préparatoire de cette planche **[Chap. II, Fig.10]** qui présente une œuvre aux annotations précises, résultat d'un travail à quatre mains entre le couturier et l'illustrateur. Il s'agissait alors de restituer graphiquement l'œuvre de la façon la plus mimétique possible, d'autant plus que si elle figure dans l'album, c'est qu'elle bénéficie d'un statut particulier au sein de la collection de la saison. Ce manteau s'appelle *Ispahan* et Sylvie Legrand-Rossi indique à son propos que le Musée des Arts Décoratifs de Paris conserve un exemplaire de ce modèle en plus d'une note à son propos indiquant qu'il a été un « très gros succès l'hiver et l'été. Il a été répété en drap et en velours de tous les tons »[278]. En clair, dans cette singulière collection aux accents historicistes évidents, un manteau de grand soir aux inspirations indo-persanes triomphe. Avant de l'analyser matériellement, penchons-nous sur cette dichotomie dans l'œuvre du couturier entre les deux concepts d'historicisme et d'orientalisme.

Finalement la présence de la planche n°9 semble tout à fait à propos, même si elle met en tension, dans le recueil d'œuvres, plusieurs types de références : d'un côté des

[277] *Back side, Dos à la mode,* Alexandre Samson (dir.), (cat. exp.)*,* Musée Bourdelle, Paris, Paris musées, 2019.

[278] Sylvie LEGRAND-ROSSI, « La révolution de la coupe droite », art. cit., p.114.

nouvelles inspirations Directoire, donc pseudo-grecques et néoclassiques et de l'autre des influences indo-persanes. Cette tension, rendue visible par le dessin, semble néanmoins être assez logique dans la mesure où Paul Poiret dès l'ouverture de sa maison proposait des vêtements à la forte influence orientale. Nous pourrions donc formuler l'hypothèse selon laquelle le couturier, proposant une diversification de son œuvre, voulait également conserver une certaine forme de cohérence avec ses collections précédentes, connues et visiblement très appréciées de sa clientèle. Il était célèbre pour ses manteaux orientaux, le modèle *Révérend* et tous les autres ayant bénéficiés d'une importante fortune critique, avant même qu'il ne s'attèle à la réalisation de ses robes sans corset. En d'autres termes, cette planche semble nous indiquer que l'orientalisme du couturier cohabite avec l'historicisme tout en jouant un rôle d'expérimentation tout aussi primordiale. Et contre toute attente, il semble même qu'historicisme et orientalisme se syncrétisent dans la réalisation de certains modèles, apportant une complexité supplémentaire à la lecture de son œuvre. En effet, Florence Muller révèle que « c'est vraisemblablement dans un tissu indien pour sari, une gaze de coton rouge vif brochée de pois or, qu'est taillé la robe du soir *Eugénie* [présentée sur la planche n°2] **[Chap. II, Fig.1,2,3]** de forme Empire »[279]. Ce tissu est effectivement similaire en tout point a ceux de ce type, utilisés dans la confection des saris. A ce propos, le couturier va jusqu'à conserver le fin liseré or qui borde la pièce et que nous retrouvons de façon systématique dans ces textiles traditionnels indiens. Cet exemple laisse entendre ainsi que Poiret navigue entre ses inspirations, tout en continuant de puiser abondamment dans l'important réservoir que représente les cultures matérielles orientales. Dans le cas précis d'*Eugénie*, il s'agit vraisemblablement du même type de détournement créatif dont il est coutumier. La seule différence réside dans son processus créatif qui plutôt que de copier une forme orientale, va se servir d'un tissu particulier pour réaliser une toilette occidentale. À bien des égards, cette robe pourrait être mise en regard de la veste Niu-Tsé de Babani, réalisée quelques mois plus tôt et dont la création s'élabore de façon similaire. En effet, ce geste créatif provoque un dévoiement de la pièce originelle qui du même coup élabore une nouvelle perception, décontextualisée et resémantisée. Car, il est important de noter qu'initialement, le sari n'est ni un costume cousu, ni découpé. Il est drapé et retenu par des attaches invisibles

[279] Florence MULLER, « Poiret, rencontre Orient-Occident », art. cit., p.134.

qui le maintiennent au corps de sa porteuse. Il se compose d'une très grande longueur de tissu – pouvant atteindre les 6 mètres - qui, s'enroulant autour d'une base composée d'une jupe et d'un corsage, laisse une partie de l'abdomen apparent. Notons également qu'il existe une multitude de manière de le draper dans tout le sous-continent indien. Nous comprenons donc qu'en utilisant ce type de textile pour réaliser sa robe *Eugénie*, Paul Poiret poursuit ce processus créatif qui consiste à utiliser les traditions vestimentaires orientales comme un matériau malléable de la couture parisienne. En résulte une œuvre hybride qui ne conserve de l'originale uniquement que son aspect esthétique. Nous pourrions même aller plus loin car en l'occurrence, pour cette pièce, l'esthétique orientale est pleinement investie de toute une série de références néo-classiques, qui tout en détournement le regard, rend définitivement poreuses dans sa création les frontières entre exotisme géographique et temporel. Ainsi, il est absolument clair que cet exemple élabore de façon inédite un dialogue dans son œuvre, non plus uniquement sur la base de juxtapositions[280] de références diverses mais au contraire en opérant une synthèse innovante de toutes ses inspirations.

Pour étayer notre argument concernant l'importance de l'aspect orientaliste de son œuvre à cette époque, nous pouvons citer ce carton publicitaire **[Chap. II, Fig.11]**, utilisé par Poiret pour signaler son changement d'adresse au 26, avenue d'Antin en 1909. Il s'agit d'une reproduction de cette fameuse planche n°9 qui laisse entendre donc, qu'en plus d'être mise en lumière au sein du recueil, elle devient également un élément promotionnel et crucial du dialogue entre sa clientèle et sa maison de couture. En disant cela, il est question d'aller à l'encontre de l'argument traditionnel des spécialistes du couturier qui estiment que les années 1906 et 1907 ne sont signifiantes et décisives qu'uniquement par rapport au retrait du corset. Même s'il n'est pas question de réfuter d'un bloc l'importance de ce jalon dans son œuvre, nous pouvons au moins le minimiser en considérant que ces mêmes années correspondent également à un point de rupture dans ses conceptions de l'orientalisme. C'est la première fois dans sa jeune carrière que celui-ci adapte au monde indo-persan tous ses préceptes développés dans le cadre de ses créations extrême-orientales. L'année 1907

[280] Souvenons-nous que le modèle *Révérend* notamment est photographié dans les pages du *Figaro-Modes.* Ce modèle est porté sur une robe redingote de style XVIIIe siècle. En d'autres termes, il semble que dans les premières années de sa carrière, Paul Poiret propose des toilettes qui consistent en une juxtaposition de plusieurs inspirations tout à fait disparates.

marque l'arrivée en force de la Perse dans son œuvre et il n'en est jamais fait véritablement état dans la recherche. Sur ce point également, nous nous inscrivons en faux de la lecture traditionnelle de son œuvre qui voit dans le modèle *Sorbet* (que nous verrons en détail plus tard) ses premières expérimentations persanes, largement stimulées par le bouleversement esthétique impulsé par les Ballets Russes et son costumier, Léon Bakst. Sur ce point, il est absolument clair que même si la troupe de Serge Diaghilev a effectivement exercé une influence non-négligeable dans l'œuvre du couturier – il est impossible de le nier – ses inspirations persanes préexistaient à la première saison parisienne des Ballets Russes. D'ailleurs, dans ces mémoires, Poiret se sent obligé de le rappeler et sur ce point, nous sommes contraints de lui donner raison[281]. Cet élément est central car il permet de réfuter logiquement l'argument qui voudrait que la persomanie dans la couture parisienne ne soit le fait que d'un dialogue et transfert entre théâtre et mode. Ceci est à l'évidence beaucoup plus complexe et nous pourrions même dire, à ce stade de notre analyse, que le gout persan promu par Serge Diaghilev s'est ancré dans les consciences parisiennes précisément parce que toute une série de facteurs connexes leur avaient ouvert largement le champ auparavant.

2. Le manteau *Ispahan* : du choga au manteau d'opéra

Le manteau *Ispahan* qui nous occupera à présent à fait l'objet d'une étude antérieure de notre part dans le cadre d'un mémoire de master 1 réalisé à l'École du Louvre[282]. À cette occasion, nous avions mis au jour plusieurs éléments déterminants relatifs au processus créatif de cette œuvre. En reprenant ces arguments, il s'agira à présent, non pas de nous répéter, mais bien d'explorer de façon beaucoup plus précise la réalisation de ce manteau,

[281] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.*, p.166 : « Comme beaucoup d'artistes français, je fus très frappé par les Ballets Russes et je ne serais pas surpris qu'ils aient eu sur moi une certaine influence. Il faut pourtant que l'on sache bien que j'existais déjà, et que ma réputation était faite bien avant celle de M. Bakst. Des journalistes étrangers seuls peuvent s'y tromper et commettre l'erreur, volontaire ou non, de faire descendre mon œuvre de celle de Bakst. Rien n'est plus commun que cette méprise parmi les profanes et les gens mal informés ; je l'ai toujours combattue, car malgré toute l'admiration que j'avais pour Bakst, j'ai toujours refusé de travailler d'après ses maquettes ».

[282] Khémais BEN LAKHDAR, « Paul Poiret l'Orientaliste. Un exotisme en question », mémoire de recherche sous la direction de Denis Bruna, École du Louvre, Paris, 2017.

son processus créatif, en le mettant, chose inédite, en perspective d'autres réalisations du couturier ainsi que du contexte culturel de l'époque. Il est également question d'intégrer *Ispahan* dans cette histoire complexe de l'orientalisme vestimentaire parisien du passage du XXe siècle. En effet, notre précédente étude, restreinte dans son corpus, s'appuyait principalement sur l'étude d'une seule pièce, mise en regard d'un seul type de manteau indo-persan. Dans notre présente étude, il est question d'analyser à nouveau frais l'apport de ce vêtement dans la persomanie de la fin de la décennie 1900, en ayant de cesse de l'intégrer dans l'histoire plus globale de l'évolution des modes orientalistes dans la couture parisienne de la Belle Époque.

Nous l'avons dit précédemment, la planche n°9 *Des robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe* met en scène un manteau que Paul Poiret nomme *Ispahan*, et qui visiblement est nimbé d'un succès sans précédent entre 1907 et 1908, à tel point qu'il est réalisé dans plusieurs coloris et matières. Par chance, en plus du croquis préparatoire et de l'œuvre graphique d'Iribe, deux de ces vêtements nous sont parvenus : un ayant fait l'objet d'un don en 1963 par Denise Boulet-Poiret à l'Union Française des Arts du Costume (UFAC) **[Chap. II, Fig.12]** et un autre redécouvert à l'occasion de la vente de la collection Poiret en 2005 et qui a vraisemblablement intégré une collection particulière **[Chap. II, Fig.13]**. Concernant leur composition : le premier est réalisé dans un velours de soie, enrichi d'application de cordonnet et de broderie au point de feston et au point de bourdon sur la partie pectorale, les manches et le dos du manteau. Pour la deuxième œuvre, il s'agit d'un « twill de soie satiné changeant vert sapin à trame terre de Sienne. Broderie très fine : au fil d'or, au point chaînette. Décor d'inspiration persane : frise de fleurs stylisées, grands motifs floraux et palmettes. Garniture : fin galon métallique or appliqué, cordelière en fils d'or tressés, terminés par deux importants pompons de passementerie »[283]. Premier élément important à noter : l'annotation accompagnant l'intégration du manteau dans les collections de UFAC semble dire vrai, eut égard à la diversité des matériaux utilisés dans ces deux pièces différentes. L'un étant réalisé en velours et l'autre en twill de soie, certainement pour deux modèles portés respectivement en hiver et en été. Malgré les variations de tissus, le modèle est invariablement nommé *Ispahan* par le couturier et présente exactement le même système

[283] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*., p.186.

décoratif. Concernant sa construction d'abord. *Ispahan* est un manteau coupé à plat, à la manière de *Révérend*, *Yalou*, *Bellevue* ou encore *Théo*. Françoise Cousin, dans l'une des seules études réalisées sur ce manteau[284], met en lumière son patron **[Chap. II, Fig.14]** qui se résume de façon tout à fait radicale à une série de formes simples et géométriques. Le dos du modèle se compose d'un important rectangle de tissu encadré de part et d'autre de deux trapèzes formant les côtés dorsaux du manteau. De la même manière, la partie frontale, plus étroite est construite à partir d'une paire de trois triangles, plus ou moins étroits. Les manches sont faites à partir de deux pans de tissus cousus bord-à-bord et agrémentés de chaque côté d'un soufflet, permettant une ampleur et donc une aisance supplémentaire au niveau de l'aisselle. Chose décisive : Paul Poiret semble vouloir mettre en valeur, surligner toutes les coutures de son manteau à l'aide de cordonnets. En résulte une impression visuelle, sorte de cartographie de son processus créatif, qui met en exergue sa construction géométrique et plate. Chacune des broderies de l'œuvre sont précisément encadrées par ces délimitations sans jamais déborder, pour ainsi dire, les unes sur les autres. Cet élément nous permet donc d'affirmer, qu'avec *Ispahan,* il y a un dialogue tout à fait intéressant entre sa structure et sa décoration, un aller-retour entre vêtement et revêtement qui fait de cette pièce une œuvre singulière dans le geste créatif de Paul Poiret. Il s'agit donc d'un manteau de soir, à la forme évasée et ample, fendu sur ses extrémités et dont les deux pans frontaux se superposent en laissant la gorge dégagée et encadrée par une forme en « v ».

En ce qui concerne les inspirations d'*Ispahan*, Françoise Cousin et Yvonne Deslandres[285] voient dans le *khalat* **[Chap. II, Fig.15]***,* grande robe-manteau ouzbek richement réalisée dans des tissus ikatés aux tons vibrants, le socle référentiel qui a présidé à la réalisation de cette œuvre. A ce propos, dans son article, Cousin n'a de cesse de tenter de démontrer cet argument en mettant en regard le patron d'*Ispahan* avec celui de ces manteaux. Pour elles, il est absolument clair que Poiret, en sa qualité d'amateur et de connoisseur du costume oriental, avait probablement était en présence de ce type de vêtement autour des années 1907, ce qui au demeurant est probablement très juste – même s'il est impossible de l'affirmer pour sûr. Mais nous pourrions dire que ces dernières semblent

[284] Françoise COUSIN, « Ispahan », art. cit.

[285] Y. DESLANDRES, « L'influence du costume traditionnel sur les créations de Paul Poiret », art. cit.

faire fausse route dans la mesure où leur postulat de départ n'est pas juste et doit être remis en question. En effet, elles considèrent que dans son processus créatif orientaliste, Paul Poiret, en sa qualité de faiseur de mode parisien ayant reçu un apprentissage ancré au sein des plus prestigieuses maisons de couture de l'époque, était nécessairement agi par des conceptions occidentales de la coupe. De la même manière, Françoise Cousin décorrèle dans son analyse, la construction du manteau et son système décoratif, qui selon nous ne peuvent et ne doivent être regardés qu'ensemble. Se faisant, elles postulent que son travail orientaliste met en place une tension entre d'un côté un décentrement esthétique de ces œuvres et de l'autre une certaine forme d'occidentalité qui structure sa manière de concevoir un vêtement pour une clientèle parisienne. En d'autres termes, la formation de couturier de Poiret le contraindrait de façon inconsciente à l'adaptation constante des cultures matérielles orientales au contexte de la mode française, dans une sorte de parisianisme complètement intériorisé. Sur ce point, elle déclare :

> « La forme est plutôt à rapprocher de celle des vêtements d'Asie centrale. La comparaison entre la coupe du manteau de Poiret et celle de manteaux provenant de Boukhara, dans l'actuel Ouzbékistan, ou d'Afghanistan devrait nous en convaincre, mais également mettre en évidence les variantes introduites par le couturier, révélatrices de la conception occidentale de la coupe […] On le voit, tout en désignant avec insistance la source de son inspiration, Poiret a introduit des éléments caractéristiques des coupes européennes, soit qu'ils lui aient été dictés par les matériaux, sens du velours par exemple, soit que les savoir-faire dans ce domaine hautement spécialisé soient tellement intériorisés que les modifications par rapport au modèle se sont imposées d'elles-mêmes au créateur. »[286]

L'explication psychologisante de son processus créatif semble quelque peu douteuse et assez révélatrice également du peu de cas qui est fait dans les musées de mode français des cultures matérielles orientales, relayées à un rang subalterne face au prétendu génie créatif des couturiers français. De la même manière, Françoise Cousin (et sur ce point, nous pourrions parler de la majorité des spécialistes de l'œuvre du couturier) postule que l'agentivité du couturier face à ces inspirations, le conduit nécessairement à produire du neuf et de l'inédit en travaillant à partir d'un original mais à chaque fois en le modifiant. En définitive, lorsque

[286] Françoise COUSIN, « Ispahan », art. cit.

Poiret l'orientaliste regarde les cultures matérielles orientales, celui-ci le ferait forcément de façon dynamique en ayant toujours en tête la silhouette occidentale, différentes de l'orientale. Or évidemment, tout ceci est faux et il est clair que dans le cas de son gilet et de ses vestes chinoises, le réemploi mimétique et servile du costume nous permet de le démontrer. En effet, nous n'avons eu de cesse de mettre en lumière précédemment, que le processus créatif de Paul Poiret est extrêmement complexe, et qui pourrait se résumer en une négociation perpétuelle entre création, adaptation et simple copie. D'ailleurs, il semblerait même que c'est précisément cela qui fait la renommée du couturier à cette époque : cette manière avec laquelle il parvient à intégrer des techniques de coupes et des systèmes ornementaux étrangers au sein du secteur très normé de la grande couture parisienne, devait participer de son individualisation et de son succès par la même. Ceci étant dit, disons qu'*Ispahan* n'est pas une copie parisianisée d'un *khalat* ouzbek mais au contraire, et comme il en avait l'habitude, une reproduction mimétique d'un autre type de manteau moyen-oriental, largement présent d'ailleurs dans les musées français d'alors : il s'agit du *choga* **[Chap. II, Fig.16 – 17]**. Sur ce point, rappelons rapidement la course effrénée des musées européens concernant la constitution des collections de costumes orientaux dans un but évident de rayonnement de leur puissance coloniale. Les musées situés dans les capitales de ces empires sont à couteau tiré pour avoir la plus prestigieuse collection possible, d'autant que rappelons le, le public est particulièrement friand de ce genre d'objets ethnographiques. En effet, ces derniers allient en un savant mélange préciosité des matériaux et exotisme dans les coupes, tout en encapsulant un gout beaucoup plus global pour l'orientalisme vestimentaire de l'époque. Le Victoria and Albert Museum est un des centres européens les plus dynamiques de ce collectionnisme institutionnel et l'Union Centrale des Arts Décoratifs, installée à Paris, le concurrence par l'intermédiaire d'expositions de plus en plus axées sur les cultures matérielles indo-persanes. Sur ce point, l'année de création d'*Ispahan*, 1907, correspond précisément à la présentation au Pavillon de Marsan d'une exposition intitulée *Étoffes de la Perse et de la Turquie* (montrer entre les mois de février et d'avril). Il s'agit d'un premier jalon décisif dans la mise en place de l'étude de l'histoire et des développements de ce qu'on appelait à l'époque le textile « musulman ». Dans son édition de février 1907, la célèbre revue *Art et Décoratif* lui consacre un article **[Chap. II, ill.16]** richement illustré et écrit par Jean-Louis Vaudoyer, historien de l'art associé au musée des arts décoratifs, grand mondain et proche ami de Lucien Vogel, qui quelques années plus tard, lui demande d'écrire

sur la mode et les couturiers parisiens dans sa très prestigieuse revue *La Gazette du Bon Ton.* Dans cet article, intitulé *Les Tissus musulmans*[287]*,* Vaudoyer fait état du nombre considérable de collectionneurs particuliers qui apportent leur contribution à l'exposition en prêtant des œuvres :

> « L'Union Centrale, riche elle-même d'une fort belle série d'étoffes, a demandé à quelques collectionneurs de vouloir bien lui confier des pièces rares et curieuses. De la sorte, on peut voir en ce moment, au Pavillon de Marsan, une suite d'étoffes par quoi l'on peut connaître la naissance, l'éclat et le rayonnement de l'art du tissu aux pays musulmans. Voici des étoffes qui viennent des collections de Mme la comtesse de Béarn ; un tapis qui appartient à Mme E. Stern ; des costumes persans qui sont le bien de M. Claude Anet. MM. Piet-Latauderie, de Madrazo, Homberg, Le Prieur, Stora, Sassoon, ont prêté aussi d'importants spécimens. Surtout, enfin, l'on peut voir presque en entier la remarquable collection de M. Kélékian, qui ne comporte pas moins de 250 pièces, soies de Brousse et velours de Scutari pour la plupart, mais où se trouvent aussi de magnifiques tissus persans, et des tapis de soie et de laine aussi rares que séduisants ».[288]

Donc, il est évident que la création d'*Ispahan* doit être regardée par rapport à cette exposition qui (1) met en scène une kyrielle de spécimens, encore jamais vus en même temps avec cette mise en perspective historique et qui (2) se tient à quelques encablures de la maison de couture de Poiret. Comprenons donc, et selon nous ceci est loin d'être fortuit, que la création du couturier s'intègre dans une actualité beaucoup plus vaste qui est tout à fait structurante. Celle-ci correspond à la lente construction d'une science analytique des cultures matérielles arabo-musulmanes qui fait l'objet d'un dynamisme sans pareil dans l'Europe de la Belle Époque. Même s'il est impossible de l'affirmer avec certitude, du fait du manque d'archives, nous pouvons tout de même émettre l'hypothèse que Poiret a visité cette exposition, en y tirant quelques enseignements, lui qui partageait une communauté d'idées avec les orientalistes collectionneurs de son temps à l'instar d'André Groult notamment. Une autre absence, celle d'un catalogue raisonné des œuvres présentées, nous empêche

[287] Jean-Louis VAUDOYER, « Les Tissus musulmans », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne*, Tome XXI, 1er semestre 1907, p.51 -60.

[288] *Ibid.*, p.51-52.

également d'être sûr que le couturier y ait vu des costumes persans et en particulier des *choga*. Toutefois, ce type de costumes, présentant des textiles précieux et richement brodés, devaient très certainement figurer dans cette exposition, qui était centrée précisément sur ce type de pièces. Ainsi, devant la concordance d'*Ispahan* avec les choga traditionnels, il n'y a pas vraiment de doute sur l'inspiration et son processus créatif. Initialement, le *choga* est une robe-manteau portée par les hommes de l'Inde du nord. En ce sens, on retrouve de très nombreux spécimens de ces manteaux dans les musées européens au passage du siècle, provenant principalement de la région du Cachemire, de Delhi, du Kutch Gujarat, du Rajasthan, à proximité de l'actuelle frontière avec Afghanistan et le Pakistan. Ce type de costume n'est donc pas à proprement parlé un vêtement persan, mais plutôt ancré dans un contexte indien, tout de même en lien étroit avec l'aire géographique moyen-orientale et d'Asie Mineure. Il est extrêmement clair également que du fait des balbutiements de l'étude des costumes orientaux à cette époque en Europe, les classifications ethniques devaient être beaucoup plus poreuses et nous formulons l'hypothèse selon laquelle le *choga* a très probablement dû être désigné comme « costume persan » ou du moins affilié à la civilisation indo-persane. D'autant plus qu'il entrait dans la composition du costume traditionnel des hommes indiens musulmans. Pour revenir à sa construction, et en s'appuyant sur plusieurs exemples **[Chap. II, Fig.16,17]**, nous pouvons dire qu'il existe une grande variété d'esthétique, même si la forme de ce vêtement est invariablement la même. Il s'agit, en effet, d'un grand manteau, réalisé dans du drap de laine, des cotonnades ou de la soie, de forme trapézoïdale et fendu sur ses extrémités. Sa partie frontale se compose de deux pans de tissus triangulaires qui se superposent. L'appareil décoratif pouvant être brodé, peint ou encore réalisé à l'aide d'impression sur textile, présente systématiquement des motifs de palmettes cachemire traitées de façon spécifiques. De fait, le *choga* a une décoration dorsale qui se répète au niveau du haut des manches mais aussi sur chacune des extrémités de ses fentes, moyens de les mettre en valeur. De la même manière, on constate sur certain, la présence de cordelettes venant surligner certaines coutures, exactement de la même manière que pour le manteau *Ispahan.*

En comparant la création de Poiret avec des *choga* traditionnels, on prend conscience finalement de leurs similitudes en tout point : de leur construction **[Chap. II, Fig.18 – 21]**, jusqu'au positionnement de leur décoration et leur système ornemental **[Chap. II, Fig.22, 23]**. *Ispahan* est donc un choga transposé de façon littérale, c'est-à-dire sans aucune modification

– à l'exception peut-être de l'utilisation du velours, pas du tout courante pour ce type de pièce – dans la toilette féminine occidentale. Ce qui semble tout à fait signifiant avec ce manteau, c'est la mise en place d'une continuité créative dans le travail beaucoup plus global du couturier. Celui-ci, nous l'avons largement traité, approche la coupe à plat par l'intermédiaire du kimono et des manteaux chinois. À partir du moment où il y extrait leur substantifique moelle, il semble se tourne vers un autre champ référentiel. De cette façon, on observe distinctement dans sa création le glissement géographique progressif qui l'occupe tout au long de la décennie 1900. Il est un couturier orientaliste aux influences extrême-asiatiques dans un premier temps et se passionne à partir de 1907 pour le Moyen-Orient et les cultures arabo-musulmanes. Mais finalement son processus créatif reste le même. Il consiste à intégrer à son geste de couturier toute une série de costumes, vêtements, formes, coupes issues des traditions non-occidentales dans un souci perpétuel de renouvellement de sa ligne et de la silhouette féminine. C'est par l'observation, l'étude précise et la reproduction plus ou moins mimétique de ces costumes que celui-ci approche précisément une forme de radicalité vestimentaire. Le vêtement oriental (entendre Orient dans son sens large) est donc au centre d'une de ses plus importantes préoccupations puisqu'il y trouve, à la manière des théoriciens de l'ornement et des historiens de l'art, la manière la plus effective de modifier le socle référentiel et canonique de la création européenne. Poiret et les autres couturiers orientalistes de l'époque appréhendent l'art et les cultures matérielles persanes, non pas uniquement pour l'esthétique des objets, mais plutôt pour leur potentialité à échafauder une autre manière d'orner le corps en mouvement. Car c'est précisément ce qui se joue dans cette première décennie du XXe siècle qui voit voler progressivement en éclat, la silhouette traditionnellement corsetée de l'Occident. Les couturiers trouvent donc dans cet orient traditionnel, matériel et tangible – puisque visible au musée notamment – cette fenêtre d'expérimentation innovante, qui demeure tout de même identifiable par la clientèle. En d'autres termes, il est toujours question de cette perpétuelle négociation entre l'exotisme, l'inconnu et le familier qui préside à l'ancrage, ou non, de ces modes à Paris. Dans le cas d'*Ispahan,* manteau de grand soir, ce caractère expérimental est perceptible de diverses manières. Dans un premier temps, sa construction rappelle celle des manteaux de style japonais et mandarin, tout en proposant une nouvelle expression formelle. Il vient donc enrichir la garde-robe féminine en y apportant des variations subtiles mais fondamentales. Dans un second temps, sa lourde broderie permet également de diversifier le répertoire

formel sino-japonais et exotique, en stimulant l'élaboration d'un autre vocabulaire fait de palmettes, de motifs végétaux stylisés, ainsi que d'arabesques sinueuses.

Et contrairement à ce qu'avance Françoise Cousin, Paul Poiret semble dissimuler dans un certain sens son inspiration en lui donnant un titre particulier. En effet, ce *choga* devient *Ispahan*, une ville mythique de l'Empire Perse, siège du pouvoir des Safavides au XVIIe siècle et surtout un centre remarquable de l'art islamique et persan. Associer sa nouvelle création à cette ville, c'est assurément la nimber dans un mysticisme orientaliste, qui n'aurait très probablement pas été aussi efficace s'il avait conservé le terme *choga*. *Ispahan* résonne dans l'esprit européen de façon très importante ; il évoque, pour sûr, les riches tapis et textiles exposés dans les institutions muséales, vendus aussi dans les magasins de nouveautés, présent dans la peinture orientaliste mais également dans la littérature. En effet, Pierre Loti n'écrit-il pas *Vers Ispahan*, succès de librairie en 1904, au sujet de son voyage en Perse ? Dans cet ouvrage, il décrit une ville morte, une ruine qui conserve tout de même des indices de sa gloire passée : « De tout ce que nous y avons vu d'étrange pour nos yeux, ceci nous restera le plus longtemps : une ville en ruines qui est là-haut, dans une oasis de fleurs blanches ; une ville de terre et d'émail bleu, qui tombe en poussière sous ses platanes de trois cents ans ; des palais de mosaïques et d'exquises faïences, qui s'émiettent sans recours, au bruit endormeur d'innombrables petits ruisseaux clairs, au chant continuel des muezzins et des oiseaux […] enfin tout cet Ispahan de lumière et de mort, baigné dans l'atmosphère diaphane des sommets. »[289] Au début du XXe siècle, Ispahan est donc, dans l'esprit européen, l'incarnation de la ruine, de la ville romantique et orientale à l'histoire multiséculaire. Dans une perspective orientaliste, elle permet à bien des égards la projection fantasmatique totale, elle incarne une porte ouverte vers cette forme de décadentisme si envoutant et dont parle à très juste titre Rémi Labrusse. Ispahan, c'est l'incarnation de la ville médiévale orientale retrouvée et c'est assurément pour cette raison que Paul Poiret titre son œuvre de cette manière. Il invoque donc l'onirisme oriental, tout en poursuivant ses recherches et sa refonte de la garde-robe occidentale. Pour se faire, il poursuit cette appropriation des biens cultures non-occidentaux, en les regardant et en s'arrogeant leur paternité, tout en cherchant à brouiller les pistes sur les *choga* originels. En résumé, nous pourrions dire que se met en place

[289] Pierre LOTI, *Vers Ispahan*, Paris, Calmann-Lévy, 1925, p. 317.

et se consolide cette structure de la création vestimentaire parisienne, faite d'aller-retours perpétuels entre cultures matérielles orientales, institution muséale, fantasme et couture parisienne. Dans ce cadre, *Ispahan* semble s'intégrer de façon très intéressante dans ce système complexe car il est un manteau du soir, un manteau pour l'opéra, un manteau d'apparat qui exprime tout le luxe oriental qui est exposé au même moment aux musées des arts décoratifs de Paris. Donc, les rapports de cause à effet semblent évidents et devant ces différentes conjonctures, il est clair que nous pouvons affirmer que ce petit milieu de l'intelligentsia parisienne s'inspire mutuellement ; les musées apportant des modèles nouveaux aux couturiers.

3. Les vêtements indo-persans de Paul Poiret : couture orientaliste et cultures orientales

En plus d'*Ispahan,* l'année 1907 – et ce jusqu'en 1912 d'ailleurs – correspond vraisemblablement au moment précis où Paul Poiret se met à intégrer et commercialiser toute une série de vêtements de style indo-persans dans ses collections, aussi bien pour les femmes que pour les enfants. Cette partie de son œuvre est peu connue, les historiens s'étant principalement concentrés sur sa création, disons, canonique. Ceci dit, sa ligne enfant est révélatrice de la manière avec laquelle Poiret abordait la mode, en englobant aussi bien la mère que la fille, dans le sillage de la très célèbre Jeanne Lanvin qui en avait fait sa marque de fabrique. Habiller les jeunes filles, c'est assurément élargir sa clientèle (donc s'assurer des revenus supplémentaires) tout en adaptant à un corps différent tous ses préceptes de mode. C'est également une garde-robe plus libre et moins entravée par le poids des convenances et de l'étiquette. Dans le catalogue de la vente de 2005, on retrouve pléthore de vêtements de ce genre, réalisés par les ateliers de la maison Poiret et à destination de ses propres enfants **[Chap. II, ill.17]**. Et force est de constater la dimension très orientaliste de ces créations, qui reprennent tantôt des encolures chinoises, tantôt des formes de manteaux persans et turques. En avril 1907, le couturier convie sa clientèle pour la présentation de sa nouvelle collection. Pour l'occasion, Bernard Naudin (qui avait déjà collaboré par le passé avec lui) réalise le carton d'invitation **[Chap. II, Fig.24]**, qui, à bien des égards, est assez intéressant et

intriguant[290]. Il met en scène trois enfants d'âges différents (deux bambins et une légèrement plus âgée). Le trait est esquissé, quelques lignes courbes sont utilisées pour marquer les plis, les ombres et la perspective. Mais c'est surtout la robe de la jeune fille de gauche qui est intéressante dans son traitement. Il s'agit d'une pièce de forme trapézoïdale, aux manches trois quart, agrémentée d'un col bateau se terminant par un petit cordon noué. Sur la partie inférieure de la robe, on peut détailler très distinctement la présence d'une frise brodée de motifs de palmettes cachemire qui se répète également à l'extrémité des manches. Ce détail à son importance, eut égard au modèle *Ispahan* que nous venons de mettre en lumière, et dont l'entièreté de la broderie est réalisée à partir de ce motif. Il semblerait qu'une partie de l'appareil décoratif de cette année 1907 soit précisément centré sur ce vocabulaire indo-persan, et ce jusqu'aux robes pour enfants. L'orientalisme du couturier s'exprimerait alors de façon totale dans ses créations pour ses clientes et leurs progénitures. Sur ce point le Metropolitan Museum of Art de New York conserve plusieurs œuvres qui vont dans ce sens. D'abord, une robe de jeune fille (6 ans) **[Chap. II, Fig.25]** datée aux alentours de 1912 et qui est entièrement réalisée dans une chute de châle cachemire lyonnais à réserve noir, de la fin du XIXe siècle. Cette œuvre, légèrement tardive par rapport à nos bornes chronologiques, donne tout de même à voir de façon assez éloquente le type de pièces que Paul Poiret proposait à sa jeune clientèle. La deuxième œuvre **[Chap. II, Fig.26]**, datée également autour de 1912, est une veste d'après-midi taillée, nous le supposons, dans le même châle cachemire. En effet, le fond et le décor sont absolument similaire et ce type d'accessoires pouvait être suffisamment grand pour fournir assez de matière première dans la réalisation de plusieurs vêtements recoupés. Poiret et la très grande majorité des couturiers d'alors a recourt à ce type de technique pour créer leur collection. Nous en avons pour preuve de nombreuses œuvres aujourd'hui conservées dans les institutions muséales internationales. Mais ce qui est particulièrement intéressant avec cette veste c'est que sa « construction asymétrique [a été] guidée par les placements des motifs du cachemire sans les dénaturer »[291]. Ce processus

[290] *Paul Poiret et Nicole Groult*, *op. cit*., p. 179.

[291] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*., p.174 : « Veste de construction asymétrique guidée par les placements des motifs du cachemire sans les dénaturer. Encolure ronde devant, droite au dos ; manches longues, pagodes, celle de droite à même et à soufflet, celle de gauche montée ; devants croisés, fermés sur la couture d'épaule et à la taille par deux boutons en retrait laissant la bordure du devant plate et volante sur le côté deux liens intérieurs de maintien sont

créatif, qui allie aspect formel du vêtement et sa décoration textile, est pour sûr emprunté directement aux conceptions orientales de la coupe. Rappelons-nous la façon tout à fait singulière avec laquelle le kimono est réalisé ; l'unité et la lisibilité du costume ne passe que par une forme de lecture conjointe du vêtement et de son revêtement. C'est à partir du décor que tout s'élabore et en ce sens, nous pourrions dire que Paul Poiret intègre pleinement cette idée orientale dans la réalisation de cette veste et plus globalement de son travail[292].

Donc, comprenons qu'en 1907, Paul Poiret propose indistinctement des vêtements aux fortes inspirations moyen-orientales pour toutes ses clientes. Une autre œuvre, qui nous est parvenue, devrait nous en convaincre, tout en nous permettant de questionner encore une fois son processus créatif. Il s'agit d'une tunique **[Chap. II, Fig.27]** extrêmement singulière qu'il intègre vraisemblablement dans la collection d'avril 1907. Elle est décrite comme suit : « Satin de soie noir entièrement brodé "à la main" au point chainette et point au passé, aux fils de soie ivoire, rouges orange et jaunes d'un décor de fleurs et d'oiseaux stylisés et de motifs géométriques. Doublure : organsin de soie ivoire. »[293] Et la notice d'ajouter qu'il s'agirait d'un « authentique vêtement de la tribu Parsi, modifié par le couturier ». Élément crucial pour nos affaires dans la mesure où cette tribu, originaire de Perse et d'obédience zoroastrienne, s'établit en Inde et possède une richesse vestimentaire sans pareil. Au sujet de cette tunique, nous pouvons, sans faire d'erreur, affirmer qu'elle comptait parmi la collection de vêtements d'enfant, dans la mesure où traditionnellement ce type de pièce, appelée *jubla*, entrait dans la composition du costume d'apparat des jeunes filles parsies. Ce costume

fixés dans la doublure ; buste très silhouetté par les coutures côté, basque longue incrustée à la taille à grand pli creux de chaque côté. La bordure du cachemire est utilisée pour la bordure volante du devant et pour la basque ; les fougères se découpant sur la réserve noire ornent le dos et l'arrière des manches ».

[292] Sylvie LEGRAND-ROSSI, « La révolution de la coupe droite », art. cit., p. 122. Dans son article, elle discute de la façon avec laquelle Mariano Fortuny pensait son processus créatif. Nous pouvons tout à fait, compte tenu de cet exemple, associer cette analyse au travail de Paul Poiret : « Pour Fortuny, le décor du tissu se conçoit en corrélation étroite avec la forme du vêtement auquel il est destiné. Toujours exécutés par impression à la planche, ou plus tard au cadre, les motifs sont placés sur le vêtement en fonction de la coupe, voire même après assemblage définitif. Cette conception particulière du rapport dessin/vêtement est empruntée à l'Extrême Orient, particulièrement au Japon : le décor du kimono est toujours réalisé en fonction de sa coupe. »

[293] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*., p.185.

[Chap. II, Fig.28] s'organisait autour de cette tunique portée sur un pantalon ample, le *shalwar*. Sur la tête, la jeune fille portait une calotte brodée. Le processus créatif de ces tuniques est étonnant de raffinement mais également de simplicité. En effet, le vêtement est réalisé dans un seul morceau de tissu, qui reçoit une décoration soit imprimée soit brodée en provenance principalement de Chine. Une fois l'ornementation réalisée, le textile est plié en deux et cousu de manière à joindre les extrémités entre elles, tout en laissant une ouverture pour les bras. Au centre de la partie supérieure du vêtement, une entaille est réalisée pour former l'encolure, qui a été préalablement ornée également. En résulte une pièce coupée à plat, sans manche, et présentant un col légèrement plongeant pouvant ou non être retenu par une fine cordelette lacée. A ce propos, de très nombreux exemples de ces vêtements ont été acquis par les musées parisiens et britanniques dès la seconde moitié du XIXe siècle **[Chap. II, Fig.29 - 30]**. Chose intéressante : le Victoria & Albert Museum conserve plusieurs modèles de *jubla* non cousue **[Chap. II, Fig.31]**, documentant de façon supplémentaire les différentes étapes de confection de ce vêtement indien très spécifique. En 1907, Paul Poiret semble même en proposer plusieurs dans sa collection, eut égard aux informations présentes dans le catalogue de la vente de 2005. Le lot 498[294] regroupe trois tuniques parsies réalisées en soie, vendues à titre de documents du fait de l'absence de griffe et du mauvais état des pièces. La notice indique qu'elles datent de la fin du XIXe siècle et qu'elles auraient servi « d'inspiration » au couturier. Pour sûr, il n'en est rien et ces trois modèles, comme à son habitude, devaient très probablement avoir été intégrés directement à ses collections.

Évidemment les archives restent silencieuses quant au mode d'acquisition par Paul Poiret de ces vêtements. Les a-t-il obtenus auprès d'importateurs d'artefacts orientaux ? Les a-t-il achetés auprès d'antiquaires et de marchands spécialisés ? Il est impossible, compte tenu de nos informations, de trancher mais une chose est absolument sûre : le couturier n'intervient sur ces pièces que de façon infime, ce qui nous permet ainsi de comparer cette *jubla* parsie avec son gilet chinois réalisé quelques années auparavant. Il s'agit toujours de la même technique d'appropriation culturelle en définitive, qui consiste à se saisir d'un vêtement réalisé au préalable, déplacé dans le champ de la couture parisienne en laissant entendre qu'il est un authentique costume traditionnel, modifié spécialement pour le corps

[294] *Ibid.*, p. 192.

occidental. Tout ce processus créatif, dont l'étude est inédite, est donc en passe de devenir un véritable *leitmotiv* du travail de Paul Poiret, qui s'adapte finalement à toutes les cultures vestimentaires et matérielles non-occidentales. En effet, la recette de ce type d'appropriation ne se cantonne plus uniquement aux seuls vêtements sino-japonais et devient un mode d'action globale qui nous permet de démontrer la présence non négligeable dans ses collections des traditions vestimentaires orientales. En résumé, *Ispahan* est une copie littérale d'un *choga* indien, la *jubla* devient une tunique longue ou une robe pour enfant. Et il ne s'arrête pas en si bon chemin dans la mesure où il propose également à sa clientèle (la même année) plusieurs autres types de vêtements tout à fait intéressants. Comprenons donc que cette partie de sa création est loin d'être *anecdotique* et qu'elle cohabitait avec ses œuvres « originales » de façon constante.

(1) Un modèle de caftan oriental **[Chap. II, Fig.32]**, par exemple, qui cette fois-ci est effectivement retaillé et légèrement modifié par le couturier. Il s'agit très probablement d'un type de caftan appelé *entari*, **[Chap. II, Fig.33, 34]** qui est porté par les femmes d'une aire géographique orientale assez étendue (de l'Empire ottoman jusqu'à la Perse). Il est assez aisé de le démontrer en observant la construction même de ce manteau. En effet, l'*entari* a ceci de particulier que ses extrémités sont soit le plus souvent découpées en forme de vague rehaussées de ganses contrastantes, soit les bordures présentent des détails de tresses ondulées qui viennent, dans une esthétique ondoyante, soulignée les bords du vêtement. Ce type de manteau a également la particularité d'être ouvert sous les entournures, laissant donc flottantes ses deux parties frontales et dorsales. Il s'agit d'un manteau d'intérieur, ou de cérémonie qui laisse apercevoir la tenue du dessous dans un jeu de dévoilement subtile. Autre détail important : l'extrémité des manches est systématiquement fendue et dotée d'une série de boutons en relief. Dans le cas du manteau Poiret, on retrouve ce système d'arabesque et il est dit que « la longue fente des manches a été refermée, les entournures et les côtés jusqu'à la taille, décousus, les panneaux latéraux de soie cuivre garnis de franges et les lacets rajoutés, et la doublure, certainement en coton à l'origine, a été remplacée par de la soie »[295], laissant entendre donc qu'il s'agit vraisemblablement de ce type de caftan moyen-oriental qui a été utilisé. Dans ce cas précis, la couture des différentes parties

[295] *Ibid.*, p.180.

flottantes du manteau, ainsi que l'ajout de ces panneaux latéraux de soie, parasitent la lisibilité de l'œuvre originelle et permet de reconstruire une expression vestimentaire hybride à partir d'une pièce déjà réalisée. Se faisant, nous pourrions dire que le processus créatif, fait de négociations entre la pièce initiale et le geste du couturier, élabore un mécanisme dynamique de reconstitution d'un vestiaire oriental fantasmé et irréel, qui prend cependant pour appui la matérialité même de ces cultures. On comprend donc, dans ce cas précis, que Poiret entretient avec ces artefacts un rapport complexe et surtout son geste créatif est à considérer comme relativement variable en fonction des pièces qu'il (re)travaille. C'est également pour cette raison que nous ne pouvons pas conceptualiser et arrêter de manière définitive son processus créatif. Il semble s'adapter à chacun des vêtements orientaux qu'il a en sa possession.

(2) Discutons à présent d'un autre modèle de caftan oriental daté de 1910, selon nous par erreur. En effet, il semblerait, du fait même de sa construction, que ce manteau soit contemporain de la création d'*Ispahan*, donc à situer autour des années 1907-1908. Une photographie **[Chap. II, Fig.35]**, réalisée par Lipnitzki, met en scène Denise Poiret allongée dans sa chambre, avec son chien Bergère sous le tableau de Van Dongen « Quiétude »[296]. Celle-ci porte ce manteau **[Chap. II, Fig.36]**, nous permettant ainsi de le considérer comme une pièce de la garde-robe de l'intime. Et en effet, ces matériaux corroborent cette hypothèse : il s'agit d'un vêtement réalisé dans un « tulle de coton ivoire, galon lamé de soie métallique à fines rayures vermillon, or et vert Véronèse. Broderie sur le tulle : fine lame métallique en argent ; décor : semis régulier de fines branches et petits motifs floraux stylisés. Garniture : authentiques brandebourgs indiens tressés au fil métallique or en forme de palmettes. Doublure des galons : satin de soie violine »[297]. Pourquoi donc proposer une nouvelle datation et l'associer à *Ispahan* ? Parce que ce manteau, encore une fois, n'est vraisemblablement pas une création originale de Poiret et l'indication du « brandebourg indien authentique » confirme notre intuition. En d'autres termes, il n'est pas un « vêtement inspiré du caftan oriental, à la fois par sa coupe et par le choix des tissus » comme l'indique la notice de l'œuvre. Ce manteau est en réalité un type particulier de *choga* indien ; le Victoria

[296] Cette œuvre est reproduit *in Paul Poiret et Nicole Groult*, *op. cit*., p.80.

[297] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*., p. 181.

& Albert Museum en conserve un identique en tout point **[Chap. II, Fig.37]**, provenant de la région de Delhi et entré dans leurs collections à l'occasion du déménagement de l'Indian Museum en 1879. En détaillant sa forme, sa matière, sa bordure, son système d'attache, tout concorde pour laisser entendre que ce caftan, qui est initialement un manteau estival d'homme indien musulman est détourné pour devenir un déshabillé d'élégantes occidentales. Nous pourrions même formuler l'hypothèse selon laquelle devant le succès d'*Ispahan*, manteau d'opéra, Poiret a voulu adapter son offre au vestiaire d'intérieur en proposant ce type particulier de *choga* (transparent, beaucoup plus léger et souple) qui faisait complètement l'affaire. Ceci est évidemment de l'ordre de l'hypothèse mais devant ce faisceau d'indices concordants, il semble vraisemblable que ce caftan ne soit pas à proprement parlé une œuvre entièrement réalisée et sortie des ateliers de la maison de couture.

(3) A présent, il sera question de discuter de deux exemples de spécimens authentiques indiens **[Chap. II, Fig.38]** qui sont, selon nous, à redater également pour plusieurs raisons. D'abord, leur notice indique que ces pièces auraient été utilisées par Paul Poiret autour du début des années 1920. Or, après analyse minutieuse de son œuvre entière, nous avons pu constater que le réemploi de vêtements traditionnels orientaux dans ses collections est surtout une spécificité du début de son activité de couturier ; les exemples se concentrent principalement sur une chronologie d'une dizaine d'années qui semble aller en s'amenuisant après la Première Guerre Mondiale – même s'il demeure dans son œuvre tout de même certaines créations qui obéissent à ce processus créatif. Si c'est toujours plus ou moins le cas, nous constatons que les vêtements qu'il utilise sont surtout issus des traditions vestimentaires maghrébines. En d'autres termes, il serait curieux de retrouver ce type de pièces, obéissant à un processus créatif de jeunesse, dans son travail des années 1920 qui a fatalement évolué aussi bien dans, le gout, les techniques de coupes que dans sa perception des traditions matérielles de l'Orient. Il serait ainsi beaucoup plus cohérent de situer l'intégration de ces vêtements dans ses collections autour des années 1907-1911. D'autant que le *Vogue* américain reproduit un modèle du couturier dans son édition du 1er août 1911 qui ressemble à s'y méprendre à ces deux modèles **[Chap. II, Fig.39]**. Autre élément qui nous le laisse entendre : ces deux robes sont en réalité des tuniques indiennes, appelé *aba*

[Chap. II, Fig.40], portées par les femmes musulmanes de la région du Kutch Gujarat[298]. Cette tunique entre dans la composition des tenues de cérémonies et de mariage qui s'organisent autour de ce vêtement, porté sur un pantalon bouffant, et avec un important voile recouvrant la tête et une grande partie du corps. Très souvent, ces trois éléments présentent une décoration brodée similaire, indiquant donc qu'il s'agit d'un tout, un costume tripartite. En arrivant en Occident, force est de constater que cet attirail est démantelé dans la mesure où on retrouve beaucoup moins de voile et *shalwar* que de tuniques. Les collections muséales se concentrent surtout sur ces *aba* qui témoignent d'une technique de broderies endémiques, la *bavaliya* ou encore la *hurmitch*, du nord-ouest de l'Inde. Il s'agit d'un très fin point de chainette qui est souvent enrichi grâce à une subtile incrustation de tessons de miroir (*shisha*[299]). Cette broderie se retrouve systématiquement sous la forme d'un plastron qui se poursuit sur les manches, en forme de triangles inversés, précisément à la manière de celle du *choga* indien. D'autant plus que ces deux types de vêtements sont portés dans les mêmes régions de l'Inde et par les mêmes communautés. Il en va de même pour les *jubla* qui, entrant dans la composition des tenues parsies cette fois-ci (et non musulmanes), n'en demeurent pas moins utilisées dans les mêmes géographies orientales. C'est pour ces raisons que nous pouvons émettre l'hypothèse que dans cette saison, marquée à l'évidence par une forte influence indo-persane, tous ces vêtements traditionnels devaient très probablement cohabités entre eux. D'ailleurs, le couturier s'en saisit et les utilise dans un processus créatif relativement similaire – pour ne pas dire identique – qui s'organise autour d'un réemploi presque total des pièces originelles, sans modifications notables, ni apport esthétique supplémentaire. Le vêtement traditionnel indo-persan semble se suffire à lui-même, en évoquant par son ornementation, ses broderies et sa construction à plat tous les préceptes des cultures matérielles orientales qui sont précisément au cœur des réflexions créatives de Poiret à cette époque.

[298] Voir notamment : Rosemary CRILL (dir.), *The fabric of India*, London, V&A Publishing, 2015. ; Rosemary CRILL et Ian THOMAS, *Chintz : Indian textiles for the West*, London, Victoria and Albert museum, 2008. ; Rosemary CRILL et Richard DAVIS, *Indian embroidery*, London, Victoria and Albert museum, 1999.

[299] R. CRILL et R. DAVIS, *Indian embroidery*, *op. cit*., p. 7-14.

III. Accumuler pour s'inspirer : les liens entre couture et les collections muséales

Nous l'aurons compris, Paul Poiret est un pionnier dans la transposition formelle des cultures traditionnelles indo-persanes dans la mode. Celui-ci est vraisemblablement le premier à s'approprier de façon aussi systématique toute une série d'artefacts présentant des systèmes ornementaux et des coupes très particulières, les transposant sans modification notable dans son processus créatif et dans ses collections. Au sein de son travail, les vêtements traditionnels orientaux deviennent un levier pour être moderne, proposer de la nouveauté ; ils sont autant de *ready-made* qu'il utilise pour nimber de gloire et de bizarrerie ses propositions vestimentaires d'avant-garde. Ces références lui permettent même, selon son propre aveu, « d'aller chercher jusque dans l'exotisme des piments et des saveurs inconnus »[300]. Il est question-là de penser véritablement une création, qui du fait de toutes ses inspirations lointaines, proposerait un assaisonnement exotique qui serait sa plus-value esthétique. À n'en pas douter et compte tenu de cette citation, le postulat que bell hooks formule sur l'appropriation culturelle n'en est que plus visionnaire[301]. Celle-ci n'avait pas connaissance de l'œuvre de ce couturier et pourtant, elle élabore précisément cette métaphore culinaire dont Poiret discute quelques 60 ans avant elle. Le vêtement orientaliste, fragment de costumes traditionnels démantelés, doit être vu comme un terrain de jeu pour penser une autre façon d'aborder la corporalité occidentale, sans prendre nécessairement – pour ne pas dire jamais – en compte les us et coutumes initiaux de ces artefacts. En effet, Paul Poiret, dans son geste créatif, semble éradiquer tous les ancrages et symboles culturels de ces objets. Un vêtement d'apparat d'homme devient un manteau d'opéra de femme ; une tunique de mariage de femme musulmane, une robe de cocktail ; une broderie endémique et particulièrement signifiante pour sa porteuse, une bordure de vêtement placée ci et là dans un seul but esthétique. Le processus créatif du couturier anéantit le rapport qu'entretiennent ces vêtements traditionnels avec les notions de genre, de sexe et de race ; ce qui nous permet de postuler que la création de Poiret se fonde sur une paradoxale destruction. Car c'est

[300] Paul POIRET, *Revenez-y*, Paris, Gallimard, 1932, p. 98.

[301] Voir le chapitre précédent sur l'idée du cannibalisme culturelle et l'article dans lequel elle développe ce concept : Bell HOOKS, « Eating the Other : Desire and Resistance », art. cit.

précisément parce que tous ces symboles sont annihilés par son geste créatif, qu'il peut les utiliser dans un but purement esthétique et commercial. Ces artefacts sont réduits au rang de simples objets de consommation. Et d'ailleurs, c'est vraisemblablement par l'intermédiaire de marchands et d'antiquaires spécialisés que celui-ci parvient à entrer en contact avec ce type de spécimens[302].

Paul Poiret est également un visiteur de musées particulièrement assidu et ce dernier y contemple pléthore d'artefacts qui, à la manière de ceux présents chez les marchands de biens orientaux, sont mis en lumière pour leur seul caractère esthético-exotique. Le couturier se sert précisément de ces lieux de la modernité occidentale pour enrichir son socle référentiel. Car les musées sont autant d'endroits qui lui permettent de voir et d'expérimenter de façon sensible et empirique toutes les cultures du monde ; cultures, pour la majorité, dominées et asservies par l'impérialisme occidental à cette époque. Comprenons, que Paul Poiret adopte définitivement une posture qui s'inscrit directement dans l'histoire coloniale, en sa qualité de visiteur actif de ces institutions, pensées comme des boîtes noires de l'Universalisme, sorte de lieux de mémoires qui conservent scrupuleusement les témoins d'un monde passé et/ou décadent. Dans sa structuration même, le musée est une institution coloniale et par extension son visiteur, dans sa curiosité consumériste, s'en rend complice. C'est du moins le postulat très intéressant que formule Françoise Vergès lorsqu'elle affirme que « parmi ces objets [dans le Musée[303]], ceux qui ont été pillés et qui avaient des fonctions différentes au sein de leurs communautés d'origine deviennent, une fois nettoyés de cette empreinte, une fois neutralisés, posés sur des socles ou derrière des vitrines en verre, de l'art »[304]. En poursuivant la brillante analyse d'Ariella Azoulay[305], Françoise Vergès remet en

[302] Nous formulons cette hypothèse dans la mesure où il est absolument sûr que Paul Poiret ne s'est jamais rendu ni en Inde, ni en Perse. Du reste, celui-ci relate précisément, dans ses écrits de ses voyages sans jamais citer ces pays.

[303] Entendre « Musée » ici, avec une majuscule, dans sa dimension générique. Il s'agit là de parler de « l'institution musée ».

[304] F. VERGÈS, *Programme de désordre absolu*, *op. cit*., p.73.

[305] Voir à ce sujet : Ariella Aïsha AZOULAY, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso Books, 2019, p.42-43. Dans la citation suivante celle-ci démontre de façon très séduisante la manière avec laquelle la prétendue neutralité de l'archive et du musée dissimule en réalité une violence impérialiste et coloniale inouïe : « L'établissement des archives en tant que technologie neutre

question de façon virulente le caractère prétendument neutre de cette institution et propose pour le contrebalancer, l'idée qu'en plus d'être un lieu-réservoir d'objets majoritairement mal acquis, le musée est également une institution qui permet d'asseoir la puissance coloniale. C'est pourquoi selon ses dires, le musée, dans sa dimension universelle, n'est ni neutre ni impartial. Il produit *a contrario* un discours symbolique violent qui s'exerce sur les cultures du monde non-occidental et qui a, pour effet de conséquence, de les vider de leur sens premier pour pouvoir mieux les utiliser. C'est également pour cette raison qu'elle ouvre son chapitre intitulé « Le musée, champ de bataille »[306] sur une citation d'un des pionniers de la lecture décoloniale de ces espaces occidentaux, Wandile Kasibe[307] qui affirme que « Les musées sont des scènes de crime »[308]. Scènes de crime dans la mesure où ils se fondent précisément sur

et institution étatique en a fait un modèle que les gouvernés pouvaient utiliser et que les autres appareils d'État pouvaient imiter et adapter. L'institutionnalisation de la neutralité, en tant que modèle et en même temps en tant que technologie de progrès, a permis sa propagation accélérée dans des contextes très différents. Les archives ont été établies comme un seuil neutre séparant le passé et le présent, l'histoire et la politique. Ainsi, le transfert des archives impériales des colonies vers l'Europe a pu être poursuivi non pas comme un spectacle de pillage, mais comme un fait. L'archive est une machine synergique de la violence impériale par laquelle cette même violence est abstraite et extraite du passage du temps. Les archives impériales ont continué à se constituer, sous le même couvert de neutralité, après la fin des empires, désormais nécessaires au progrès. »

[306] F. VERGÈS, *Programme de désordre absolu*, *op. cit*., p. 71-114. Dans cette partie de son analyse, Françoise Vergès fait un état des lieux de toutes les contradictions dont le musée fait l'objet et l'incapacité systémique de cette institution occidentale de faire son examen de conscience. Tout en mettant en lumière les rapports que le musée entretient avec l'histoire coloniale et l'esclavage, celle-ci adresse la question suivante : « Quel rapport tracer entre la colonialité de la construction européenne et le musée ?" Problématique qui sous-tend sa démonstration du rôle tout à fait fallacieux que cette institution se targue de remplir : l'enseignement et la sauvegarde de « l'universel ».

[307] Auteur d'une thèse de sociologie de l'Université de Cape Town, intitulée *Museums and the Construction of Race Ideologies In South Africa*, Wandile Kasibe est actuellement attaché au musées Iziko d'Afrique du Sud. Il est un penseur critique et décolonial qui opère dans l'espace interdisciplinaire du patrimoine, de la muséologie, des beaux-arts, de la sociologie, de la photographie, de la politique et des pratiques de conservation.

[308] Cité par F. VERGÈS, *Programme de désordre absolu*, *op. cit*., p.71. Sur ce point, voir également cet article qui a le mérite de proposer une historiographie très fouillée sur ces questions de décolonisation du musée au prisme de l'anthropologie : Lynn MARANDA, « Decolonization within the Museum », *ICOFOM Study Series*, 49-2, 2021, p. 180-195.

un pillage méthodique et systémique, qui ne dit pas son nom, et qui surtout n'a pas vraiment été remis en question. En effet, le but premier de cette institution, comme le précise l'ICOM[309], serait la préservation, l'exposition et la mise en valeur du patrimoine matériel et immatériel de l'Humanité. En ce sens, il se donne pour valeur cardinale l'inclusion, la pédagogie et la transmission. Or, l'idée même de la collection muséale publique apparaît et se développe dans le sillage de la colonisation et de l'esclavage. C'est précisément grâce à ces événements que ces institutions parviennent à se développer et à étendre leur rayonnement. Sans l'impérialisme, sans la volonté occidentale de se moderniser, d'obtenir le monopole sur tous les marchés mondiaux, ce musée n'aurait probablement pas été aussi important. Il faut donc comprendre que cet espace de monstration d'objets, et dans un même temps un espace de monstration de puissance et d'hégémonie. L'objet non-occidental, primitif, oriental doit être vu comme un trophée, un butin de guerre qui permet de s'approprier l'essence de l'ennemi, tout en désamorçant sa charge anxiogène.

Les créateurs de mode de la couture parisienne s'en servent à l'envie dans leur processus créatif et vont même plus loin en se faisant eux même collectionneurs à titre privé. C'est précisément ce rapport complexe que ces figures entretiennent avec ces objets muséalisés, qui nous intéressera à présent. En tentant d'analyser à nouveau frais la très célèbre anecdote du turban que Paul Poiret étudie au Victoria and Albert Museum, il s'agira de dépasser la seule lecture factuelle pour tenter de comprendre précisément ce qu'il se joue dans ce processus créatif très particulier. De la même manière, en explorant cet exemple qui semble occuper une place de choix dans les mémoires du grand couturier, nous tenterons de comprendre dans quel mesure cette institution muséale est absolument décisive dans le développement et la propagation massive de cet orientalisme persan dans le Paris de la Belle Époque. Dans un second temps, pour nuancer ce propos, il s'agira également de s'interroger sur le vêtement produit d'après ses pièces muséalisés ; en l'occurrence le turban. Cette création de Paul Poiret, du moins dans sa première expression, semble vouloir dissimuler ses inspirations, en brouillant les frontières entre orientalisme et historicisme. A bien des égards, le turban est un accessoire de tête hybride, qui fait aussi bien référence au monde oriental des Maharadjahs, qu'à la période postrévolutionnaire française, avide de modes néo-

[309] *Définition du musée*, https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/, consulté le 10 août 2023.

classiques. En résulte, une œuvre à mi-chemin entre plusieurs champs, contenant plusieurs couches d'inspirations que nous tenterons de mettre au jour afin d'éclairer les mécanismes stylistiques et discursifs de cet orientalisme de la couture parisienne.

1. Le musée oriental comme réservoir de formes : le cas des turbans du Victoria & Albert Museum

« Nous fîmes des voyages d'études : tous les musées d'Europe nous furent familiers. »[310]

Dans ses mémoires, *En habillant l'Époque* – et plus largement dans tous ses écrits et prises de parole – Paul Poiret n'est pas particulièrement loquace, à notre grand dam, au sujet de son processus créatif. Au contraire, il semble même le passer quelque peu sous silence pour mettre plutôt en valeur sa dimension artistique. Il est donc assez difficile de percevoir la manière avec laquelle il a de travailler et de concevoir ses collections. Ceci étant dit, un passage de son autobiographie fait office d'exception. Lui qui préfère rester vague sur cette partie de son travail se révèle paradoxalement assez précis dans la manière avec laquelle il raconte son appréhension d'un certain type de cultures matérielles orientales.

Autour des années 1908-1909[311], celui-ci se rend à Londres à l'invitation de Mrs Asquith, femme du Premier Ministre britannique. Cette dernière rencontre Poiret alors qu'il est installé rue Pasquier, tombe sous le charme de ses créations et lui demande de venir les présenter dans la capitale anglaise, afin de les faire connaître à ses amies et futures clientes potentielles. Poiret ne se fait pas prier et profite de son séjour londonien pour visiter, comme il en avait l'habitude en voyage, les musées de la ville. Celui-ci est littéralement subjugué par le Victoria and Albert Museum, et plus particulièrement par la section indienne de l'institution. Et pour cause : rappelons simplement que la reine Victoria, profitant du démantèlement de la Compagnie des Indes, avait doté son musée de la plus importante

[310] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.69.

[311] Mrs Asquith rencontre Paul Poiret rue Pasquier en 1908, l'année où son mari obtient le poste de Premier ministre. Le voyage du couturier à Londres est difficilement situable mais il est sûr qu'il l'effectue avant de s'établir en octobre 1909 dans son hôtel particulier avenue d'Antin. C'est pour cette raison que dans le corps du texte nous mettons les deux dates pour ne pas faire erreur.

collection d'objets indiens du monde. 20 salles du Kensington Museum lui sont dédiés à partir de 1879, sans cesse enrichis par la suite grâce à une politique d'acquisition très active **[Chap. II, ill.18]**. Londres, en sa qualité de capitale impériale, est un des berceaux des cultures matérielles indiennes muséalisées et le couturier, en tant qu'amateurs d'arts orientaux, n'est pas sans le savoir. Il relate le voyage dans ses mémoires et surtout le choc esthétique que provoque sur lui la vue des turbans indiens exposés. Il prétend être celui qui lance la tendance pour ce type de coiffure, instantanément à son retour à Paris. Sur ce point il est vraiment difficile de l'affirmer avec certitude et même si cela est probablement faux, il ne s'agira pas pour autant de le remettre en question. En effet, il ne nous semble pas intéressant de deviser sur l'arrivée de ces turbans dans la mode parisienne. En revanche, cette anecdote du couturier met en lumière un point, très peu discuté, et qui nous semble absolument crucial à aborder : les liens étroits qui existent entre les musées et le processus créatif des couturiers orientalistes. En effet, en racontant cette anecdote, Paul Poiret dans un même temps nous permet de penser son travail d'un autre point de vue ; au dehors de son studio de création et directement dans les salles d'un musée. Ce décentrement est capital puisqu'il rend tangible l'idée (1) que ces institutions ont un pouvoir d'influence non négligeable sur le processus créatif de la couture et (2) que les couturiers sont des hommes de leur temps, qui se servent de tous les outils qu'ils ont à leur disposition pour innover dans l'élaboration de leur œuvre. Pour l'étudier, il s'agira dans un premier temps de faire une analyse du passage de ses mémoires pour, dans un second temps, le mettre en perspective d'un contexte artistique et créatif beaucoup plus large.

> « Je visitai le musée de Kensington, musée consacré aux trésors de l'Inde. On y trouvait tous les documents les plus précieux relatifs aux mœurs et à l'art. Il y avait notamment une collection de turbans qui m'enchanta. Tous les procédés en usage pour nouer ces coiffures et les assujettir sur la tête étaient représentés. Je ne me lassais pas d'admirer la diversité de ces formes si logiques et si élégantes. Il y avait le petit turban serré des Cipayes qui se termine par un pan, négligemment jeté sur l'épaule, et il y avait l'énorme turban des radjahs, monté comme une pelote d'honneur pour recevoir toutes les aigrettes, et tous les bijoux les plus coûteux. J'obtins immédiatement du Conservateur l'autorisation de travailler d'après ces exemples magnifiques. Je fus même autorisé à sortir les turbans des vitrines et à les caresser. Je télégraphiai aussitôt à Paris à une de mes premières. Je lui communiquai ma flamme et elle passa huit jours dans le musée à imiter et à copier,

> à répéter les modèles qu'elle avait sous les yeux ; peu de semaines après, nous mettions à la mode à Paris. »[312]

C'est grâce à cette visite d'une collection muséale que le couturier semble découvrir cette coiffure. C'est également grâce à l'*Indian Museum* qu'il approche toute la diversité de ces couvre chefs indiens. Ce passage d'*En Habillant l'Époque*, certes succinct, a le mérite ceci dit de mettre en lumière la posture que le couturier adopte en présence de cultures matérielles non-occidentales. Il nous révèle que son enthousiasme dépasse très largement la seule appréciation esthétique et que les approches culturalistes, ethnographiques et analytiques président à son processus créatif. En d'autres termes, Poiret ne se contente pas uniquement de regarder ; celui-ci semble également vouloir comprendre ce qu'il a en face de lui. Ce point nous permet de confirmer notre postulat qui consistait à penser l'orientalisme vestimentaire de la couture, au-delà de sa seule dimension fantasmatique et onirique. Ces couturiers sont en présence d'artefacts orientaux. Dans la mesure où ils sont à leur disposition, ils les expérimentent de façon tangible en les décortiquant et en tentant d'en comprendre leur construction. Et même si ces couturiers semblent dissimuler ce processus créatif, force est de constater qu'il est central dans leur œuvre. A bien des égards dans ce cas précis, Poiret se rapproche de la pensée d'Eugène Viollet-Le-Duc qui considérait que « derrière ces compositions féériques [des arts orientaux], la froide science est intervenue, le calcul a préparé les voies" et que ces systèmes de formes, compris par "l'observation et par l'étude" méritaient donc d'engendrer des applications qui "ne se bornent pas à des imitations, à des pastiches »[313]. Cette attitude face à ces objets doit être vu comme un moyen de critiquer sèchement l'orientaliste artistique classique qui voyait dans l'élaboration de ces objets les conséquences « [d'] une sorte de floraison spontanée, due à un rayon de soleil ou à quelque cause éventuelle, à une hallucination, à une surexcitation du cerveau »[314]. Par la même, le couturier tente d'installer sa personne dans une sorte de scientificité intéressante, en utilisant un vocabulaire particulier, en détaillant de façon précise également l'apport du musée dans

[312] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.165.

[313] Cité par Rémi Labrusse *in Purs décors ?*, *op. cit*., p. 43-44.

[314] *Ibid.*

son travail. Se faisant, il semble vouloir se faire l'incarnation de cette image du « grand couturier », qui puise ses inspirations dans une histoire universelle, encapsulée dans l'institution musée. Comprenons donc que ce passage de son récit est infiniment plus qu'une simple anecdote. C'est un moyen de parachever son mythe du couturier orientaliste savant, qui parvient à transcender les cultures orientales et les costumes traditionnels pour en faire des *objets de mode* au service de la gloire de la couture parisienne. Il s'agit probablement aussi d'une manière de répondre aux critiques qui voyaient en lui un publicitaire, avide de scandales. En mettant en lumière ce processus créatif, il est clair qu'il cherche, au contraire, à montrer, ô combien, sa mode s'appuie sur des documents authentiques et une recherche scrupuleuse.

Dans son aspect pédagogique, le musée sert entièrement sa volonté de refonte de l'entièreté de la garde-robe féminine pour plusieurs raisons. Il est à la fois un lieu de monstration de « trésors », tout en étant un espace éducatif. En effet, selon ses dires, en plus de présenter des spécimens exceptionnels, la salle, qui s'organise autour de plusieurs vitrines, mettait aussi en lumière « tous les procédés en usage pour nouer ces coiffures et les assujettir sur la tête ». Car en effet, le turban n'est pas uniquement qu'un couvre-chef. Il s'agirait même de dire qu'avant d'être un accessoire, il est d'abord un *geste* tout à fait particulier. En effet et à la manière du sari que nous avons analysé précédemment – il s'agit d'ailleurs d'une spécificité vestimentaire orientale – en sa qualité de vêtement drapé et non cousu, le turban est intrinsèquement lié à son processus d'élaboration qui permet de transformer la surface plane d'une longueur de tissu, en une pelote, un couvre-chef. Il en existe de très nombreuses sortes dans tout le sous-continent indien. Ce que nous révèle Poiret est extrêmement intéressant car il semblerait qu'en plus d'exposer ces costumes, *l'Indian Museum* se serait également employé à muséaliser les pratiques vestimentaires qui lui sont attachées. Mais comment figer/muséaliser un geste ? Cette réponse semble être à trouver dans la collection même du V&A. De fait, le musée conserve plusieurs turbans miniatures **[Chap. II, Fig.41 – 44]** rendant compte de différents styles de drapés, qui avaient été initialement conçus pour l'Exposition Universelle de Paris en 1867 et transférés au Kensington Museum à l'occasion du déménagement de la collection. On y découvre un large échantillon des différents types de turbans, portés du Népal à Bénarès en passant par Multan et le Penjab, mettant en lumière la pluralité esthétique de cet accessoire de tête. Mais compte tenu de l'absence d'un inventaire des objets exposés dans les salles du musée en 1908, il est difficile d'affirmer avec

certitude que ces spécimens y étaient montrés à ce moment. Ceci étant dit, devant ce faisceau d'indices, et la description qu'en fait Paul Poiret, nous pouvons tout de même nous risquer à en faire l'hypothèse. Il s'agit donc de dire que l'*Indian Museum*, de par la richesse et la profusion de ces collections amassées, stimule la créativité du couturier de façon inédite. Il est clair que le musée ne doit pas être uniquement considéré comme un espace de conservation. Dans le cas précis de ces turbans, il est également un lieu dynamique, une sorte de réservoir d'objets, un abreuvoir pour étancher la soif de nouveauté de la couture. C'est en tout cas la manière avec laquelle Poiret semble appréhender cet espace.

Et celui-ci va beaucoup plus loin en demandant de les étudier de près. C'est d'ailleurs certainement cette partie de sa description qui est la plus importante. S'adressant au conservateur de la section, il obtint de lui le droit de les extraire de leurs vitrines afin de pouvoir les détailler plus précisément. Pratique tout à fait impensable de nos jours, comprenons que les musées d'art décoratif au tournant du XXe siècle se donnaient pour but de stimuler la création contemporaine, en rendant disponible pour les artistes toute une série d'objets qui leurs servaient de modèle. Les salles de ces musées peuvent être comparés aux feuillets des nombreuses grammaires de l'ornement, qui recelaient autant de matrices mises à la disposition des créateurs pour leur permettre de renouveler leur langage formel. Et en accédant à la demande du couturier, le conservateur ne fait finalement que mettre en pratique l'un des rôles de l'institution muséale. Poiret, assisté d'une de ses premières d'atelier venue spécialement pour cela, révèle « imiter », « copier » et « répéter » les turbans à sa disposition avant de les mettre « à la mode à Paris ». Information tout à fait décisive : il s'agit vraisemblablement de la seule fois où le couturier utilise ces mots pour qualifier son processus créatif. Se faisant, nous entr'apercevons sa posture face à ces objets, et ceci nous permet de confirmer notre hypothèse de départ. Son approche se fonde sur une scrupuleuse et méthodique appropriation des modèles, passant par une observation minutieuse et une reproduction mimétique. Le turban indien, qui a été au préalable neutralisé dans sa dimension symbolique pour reprendre l'idée de Françoise Vergès et d'Ariella Azoulay, est pleinement investi du geste créatif du couturier et encore plus, se voit intégrer directement à son langage formel et vestimentaire. À partir de ce moment, l'objet *muséalisé* devient objet *de mode*, toujours grâce à ce même mécanisme de décontextualisation. Une coiffure de tête masculine drapé devient un chapeau cousu de la couture parisienne. Et c'est certainement pour cela que le turban n'est plus un *turban*. Ne subsiste finalement de cet objet originel que

son esthétique, dans la mesure où ce mécanisme de décontextualisation semble éradiquer le *geste* du turban, qui pourtant est central. Le turban cousu met donc en exergue ce principe d'appauvrissement sémantique attaché aux vêtements orientaux lorsqu'ils deviennent de simples modèles appropriables par les couturiers. Il n'est plus porté pour rendre compte d'une quelconque appartenance à une caste, à une communauté, à une région, ou pour indiquer un statut. Broyer par le rouleau compresseur de cette recherche de nouveauté, cette parure de tête s'utilise qu'uniquement pour penser une alternative à la garde-robe féminine occidentale, même si les couturiers ont soin de toujours utiliser sa dénomination initiale. Déraciner de son contexte d'apparition, toute la dimension symbolique qui lui est attachée ne survit pas, pire même se trouve complètement annihilée. Couronne de Maharadjah en Inde, il se retrouve sur le chef des mannequins de Paul Poiret uniquement comme une énième manifestation de son style orientaliste, qu'il n'a de cesse de penser et parachever. Celui-ci s'était dans un premier temps attaqué à la refonte formelle de ses manteaux, enveloppes, corsages, broderies, accessoires. Et c'est grâce aux cultures matérielles indiennes muséalisées qu'il peut penser une refonte esthétique de ces chapeaux. C'est dire finalement que le musée, en tant qu'institution accumulant une kyrielle d'objets exotiques, semble central dans ce processus créatif de la couture parisienne. Sur ce point, il serait donc tout à fait intéressant de mettre en lien les deux figures de Paul Poiret et de Paul Cornu[315], celui-là même qui mettait toutes ses connaissances des costumes régionaux et non-occidentaux aux services des industries créatives. Cela nous permet alors de penser ce vêtement orientaliste, autrement que dans son esthétique finale ou dans sa capacité à produire une contrée orientale fantasmée mais plutôt dans son mécanisme de transformation d'un élément « costume » vers un objet *de mode.* Cette transformation s'élabore autour de plusieurs étapes qui sont d'ailleurs parfaitement exemplifiées par Poiret lui-même : dans un premier temps, une phase d'étude et d'observation pour comprendre la construction et la structure des vêtements, conduisant dans un second temps, certainement à un relevé de patron (c'est du moins le cas pour le manteau *Ispahan* qui est en tout point identique au *choga* indien). Enfin, et c'est à ce moment que s'exprime la créativité du couturier, une scrupuleuse répétition du modèle qui propose des variantes, qui restent tout de même attachées au modèle de référence. Voilà

[315] D'autant plus qu'ils se connaissaient et que Paul Cornu écrit en 1911 un article sur Paul Poiret dans *Art et Décoration* (que nous analyserons dans le chapitre suivant).

vraisemblablement à quoi devait ressembler la façon de travailler du couturier, et qui pourrait se résumer de cette manière : une approche méthodique de réification et d'esthétisation de traditions vestimentaires orientales, pour proposer à sa clientèle une création à l'exotisme maitrisé et surtout parisianisé.

2. De la collection muséale à la collection de mode : entre turban indo-persan et néo-classicisme.

Même s'il existe un dessin de turban réalisé par Paul Iribe dans *Les robes de Paul Poiret*[316] **[Chap. II, ill.19]**, on constate que cet accessoire de tête se diffuse dans sa mode surtout à partir de 1910, c'est-à-dire l'année suivante. Notons également qu'il cohabite avec des grands bandeaux à la mode néo-classique, portés sur une coiffure de boucles, et qu'il y a même une confusion entre les deux esthétiques. En d'autres termes, et contrairement à ce qu'il laisse entendre, le turban sur le modèle oriental ne fait pas une entrée tonitruante dans sa mode et semble plutôt s'insérer de façon discrète mais durable au sein de ses collections. C'est certainement pour ne pas choquer sa clientèle, avec une coiffure beaucoup trop associée au déguisement, que celui-ci amorce une transition douce dans ses propositions de chapeaux. A ce propos, dans un article publié dans l'édition du 9 juillet 1910 de *L'Illustration* **[Chap. II, ill.20]**, Gustave Babin, l'auteur, déclare que « de seyant petits turbans d'étoffe, appareillés aux robes, les coiffent [les mannequins] pour la plupart. Et de quelles matières opulentes elles sont vêtues ! »[317]. En détaillant les illustrations, force est de constater que très peu de ces modèles ne ressemblent aux turbans indiens traditionnels. Le moment de rupture, qui correspond vraiment à l'insertion de ce type de coiffure orientale, est plutôt à situer en 1911 où l'esthétique de ces coiffures ne fait plus aucun doute. Le modèle néo-classique ne semble plus autant en grâce chez le couturier et c'est à ce moment qu'il plonge dans un socle référentiel indo-persan. Les quelques photographies de Denise Poiret sont, à ce sujet, assez signifiantes **[Chap. II, Fig.45]**. Le modèle *Sorbet* de 1911 se porte avec un turban semblable à ceux du Kensington Museum. De la même manière, nous en avons pour preuve une planche

[316] Dans la mesure où cet album a été commandé en 1907 et livré en 1908, cela nous laisse entendre que le couturier en réalisait avant même son voyage à Londres.

[317] Gustave BABIN, « Une leçon d'élégance dans un parc », *L'Illustration*, 9 juillet 1910, p.21-22.

du très célèbre ouvrage *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*[318] (album qui fera l'objet d'une analyse beaucoup plus approfondie dans le chapitre suivant) **[Chap. II, Fig.46]**. La planche n°6 montre une tête de femme ornée d'un imposant turban de maharadjah surmonté de bijoux et d'une aigrette. Nous pouvons affirmer que cet accessoire est directement issu de ses recherches effectuées dans le musée londonien, dans la mesure où son esthétique correspond exactement à celle des grandes pelotes portées par les monarques indiens. On retrouve cette idée de la couronne textile, qui vient accueillir toute sorte de pierres et de plumes précieuses, disposées de façon minutieuse sur la tête. L'aigrette devient une sorte de toupet taillé en éventail, selon une esthétique traditionnelle que l'on retrouve dans de nombreux portrait de maharadjahs indiens **[Chap. II, ill.21 – 23]**. Chose tout à fait intéressante : à la même période, la maison de joaillerie de Louis Cartier, organisant une exposition de bijoux indiens, persans et indoues, propose également à leur clientèle ce type d'ornements de tête **[Chap. II, ill.24]**, laissant entendre qu'il s'agissait d'un accessoire extrêmement couru dans la haute société ; et dont la mode faisait l'objet d'un engouement non-négligeable. D'ailleurs, nous savons que Louis Cartier partage avec Paul Poiret une communauté d'idée ainsi que le même type de processus créatif, fait d'observations d'objets orientaux originaux, copiés et parisianisés pour leur clientèle occidentale. On cherche à imiter le luxe de la parure orientale. L'aigrette, associée aux rivières de diamants, y participe. Et finalement, l'opulence orientale s'insère de façon progressive dans la garde-robe du soir de l'élégante parisienne. Mais notons, que le couturier et l'artiste illustrateur entretiennent toujours une sorte d'ambigüité avec ces accessoires, jugés peut-être un peu trop orientaux. En effet, l'arrière-plan de la planche n°6 s'organise autour d'une perspective figurée par un grand escalier encadré par deux arbustes et une esquisse de jardins à la française, qui ressemble à s'y méprendre à l'Orangerie du château de Versailles. Dans cette même idée, Georges Lepape réalise un autre turban sur le modèle indo-persan dans la planche n°4 de son recueil **[Chap. II, Fig.47]**. Et pourtant, la légende indique qu'il est un « turban à la façon de Madame Tallien », l'une des merveilleuses les plus célèbre de l'époque postrévolutionnaire, qui est une des cheffes de fil du style vestimentaire néo-grec. Il s'agit alors de comprendre que même si le vêtement oriental est réceptionné et participe largement à la refonte

[318] Georges LEPAPE, *Les Choses de Paul Poiret*, Paris, Impr. Maquet, 1911.

profonde de la mode parisienne, pour être pleinement accueilli et accepté par la clientèle, il doit être nimbé d'une discursivité proprement eurocentrée. En d'autres termes, camper cette nouvelle création dans le paysage de la monarchie française, ou au sein des salons contre-révolutionnaires de la fin du XVIIIe siècle, semble lui permettre, en plus de répondre à ce besoin de parisianisme, une légitimation auprès d'une clientèle aristocrate, largement monarchiste. Nous comprenons donc que la création de ce turban s'articule autour de la citation de plusieurs socles référentiels : un premier exotique, ancré pour sûr dans les cultures matérielles indiennes, et un second historiciste, qui trouve ces racines dans un passé glorieux et fantasmé ; un mécanisme qui se structure autour d'une autocitation historique et en même temps d'une évocation d'un monde lointain. Le turban de maharadjah devient alors un prétexte pour la couture parisienne de rappeler la grandeur de la monarchie, puis de l'empire français, tout en exploitant toute la potentialité d'innovation d'une parure orientale. Cet élément exemplifie parfaitement ses forces contraires dans la mode orientaliste et dans la couture parisienne ; forces qui négocient perpétuellement entre le connu et l'inconnu, entre le *soi* et l'*autre*, entre l'original et la copie servile.

Tout cela laisse donc entendre que la mode orientaliste n'est pas uniquement qu'une question de fantasme et qu'elle parvient à naviguer précisément entre un orientaliste savant et de bazar ; même si ces couturiers dissimulent leur processus créatif qui s'avère solidement ancré dans une certaine forme de rigueur scientifique et artistique. Dans ce double agenda – susciter chez la cliente une impression d'onirisme, tout en se basant sur des vêtements bien réels – on comprend que le musée, et par extension sa collection, est une des pierres angulaires de ce nouveau type de processus créatif orientaliste. C'est la matérialité même des vêtements orientaux, conservés dans ses lieux de pouvoir et de mémoire, qui semblent être la clé pour comprendre le changement radical dans l'appréhension des modes parisiennes. Et sur ce point, les couturiers à la manière de ces institutions, se dotent également de collections d'études, conservées non loin de leur studio de création. Elles permettent de cartographier de façon très précise leur voyage mental dans les confins du monde oriental.

IV. Conclusion générale du chapitre : L'orientalisme indo-persan : un mimétisme colonial inversé ?

En l'espace d'une petite dizaine d'années, la nouvelle garde des couturiers parisiens adapte des préceptes nouveaux de confection et d'ornementation, en imitant scrupuleusement des modèles orientaux japonais, chinois, persan et indien. Nous l'avons vu, cette volonté de renouvellement formel provoque, par effet de conséquence, une singulière intégration des cultures matérielles et vestimentaires issues de toutes ces aires géographiques orientales. Scrupuleusement regardées, étudiées, imitées, ces cultures permettent aux artistes et artisans européens de réfléchir à des alternatives au style historiciste et éclectique de plus en plus critiqués par les ornementalistes, théoriciens et historiens de l'art. Il est absolument nécessaire de comprendre que l'émergence de ce goût s'enracine dans un contexte artistique trouble en Occident. C'est parce que la crainte du déclin pèse sur les styles européens que l'on cherche d'autres matrices. C'est également parce que la modernité et l'impérialisme occidental induisent de très profonds changements et destructions que l'on cherche à sauvegarder, autant que faire se peut, une idée de « passé » et de « lointain » que l'on veut mythifier par l'intermédiaire du musée et de sa collection. L'enthousiasme pour l'art oriental et indo-persan, nait d'une angoisse terrible et ne doit se comprendre que par cet intermédiaire. Et finalement, il est clair que l'orientalisme vestimentaire, au passage du XXe siècle, est dans un même temps l'expression de la toute-puissance coloniale occidentale sur le monde et l'aveu de sa peur panique du déclin. Pour reprendre une formule saïdienne, nous pourrions dire que « l'idée de l'Orient dans son ensemble oscille, dans l'esprit de l'Occident, entre le mépris pour ce qui est familier et les frissons de délice – ou de peur – pour la nouveauté »[319]. En d'autres termes, ce qui a été brillamment démontré par Rémi Labrusse dans le champ de l'art, ou encore dans le champ littéraire par Edward Saïd, est également vrai dans le champ de la création vestimentaire. Les couturiers parisiens luttent précisément contre la silhouette du passé, faite d'entraves et de structurations artificielles et trouvent dans ce socle référentiel et formel une manière de l'assouplir et d'enrichir leur collection. L'ornement végétal, animalier ou abstrait – central dans les arts de l'Islam – est largement intégré au système de la couture afin de mettre en

[319] E. W. SAID, *L'orientalisme*, *op. cit*., p.75.

lumière cette idée de l'Orient arabo-musulman par touches brodées ou imprimées sur des vêtements occidentaux coupés nouvellement à plat. En imitant méthodiquement toutes ces cultures vestimentaires, les couturiers admettent leur importance et surtout leur magnificence ; et par la même ils avouent à demi-mot qu'elles sont dignes d'être reproduites et copiées, même si elles émanent de populations jugées inférieures. Pour étayer cet argument de la subjugation occidentale devant le costume oriental, l'exemple de la visite officielle du Schah de Perse à l'Exposition universelle de 1889 est particulièrement à propos. En effet, le journaliste indique que :

> « Le schah a pour la première fois depuis son voyage actuel à Paris revêtu son uniforme de gala : diamants aux épaulettes, diamants sur la poitrine, diamants au ceinturon, diamants aux écharpes, diamants au sabre, et aigrette étincelante à son bonnet d'astrakan. Jusqu'à présent, dans toutes ses visites à l'Exposition, ou ailleurs, il n'avait porté qu'un uniforme des plus simples, agrémenté seulement de temps en temps de boutons d'émeraudes ou de diamants. D'aucuns ont fait courir le bruit qu'il ne voulait pas humilier le président de la République par son faste. Que cela soit vrai ou non, il est évident que dans les cérémonies officielles, le président de la République, avec son simple habit noir, ne présente aux imaginations populaires rien de bien somptueux. A ce propos un de nos confrères a agité la question de modifier cette extrême simplicité. »[320]

Cette idée du déclin vestimentaire est cruciale dans cette citation. La sobriété de la parure occidentale masculine est directement mise en regard de la somptuosité des costumes officiels persans. Face aux rivières de diamants du Schah, la représentation politique française ne fait pas le poids, pire même se sent humiliée. On comprend alors l'importance que le vêtement et l'ornementation ont sur l'échiquier géopolitique international. Dans ce cas précis, l'apparat n'est pas uniquement de l'ordre de la frivolité, mais au contraire un moyen d'exprimer sa puissance et la grandeur de l'Empire. C'est ici que se cristallise toute la singularité et l'ambivalence de l'orientalisme vestimentaire dans la couture parisienne. Il est la seule expression de ce mouvement qui induit une performance corporelle et sensuelle. Car le vêtement orientaliste s'expérimente sur la peau et c'est précisément pour cela qu'il a un statut tout à fait différent dans ce champ. Le vêtement, en sa qualité d'indicateur d'un

[320] *Bulletin officiel de l'Exposition universelle de 1889*, Vol.1. Numéro spécimen, [2e série] n° 86, 9 août 1889, p.2.

ailleurs, induit un brouillage civilisationnel qui se donne à voir sur le corps blanc du dominant. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'orientalisme vestimentaire a surtout été utilisé dans des représentations sociales qui ne dérogeaient pas à la Loi occidentale (les mascarades, les tenues de l'intime, celles que l'on ne voit pas dans l'espace public ou alors de façon extrêmement codifié). Le vêtement oriental, porté par les occidentaux, renferme une dimension transgressive qui est sans cesse atténuée, à dessein, par le savoir-faire et le processus créatif des couturiers ; mécanismes à considérer comme des garde-fous. Ces derniers marchent sur un fil et se donnent pour objectif de proposer en même temps une création aux accents exotiques, qui doit rester la plus parisienne possible. Il s'agit d'imiter complètement les traditions vestimentaires des colonisés orientaux – ou ceux qui sont victimes de l'impérialisme occidental – tout en affirmant une différence par rapport à eux et au modèle qu'ils constituent. Et force est de constater qu'il s'agit d'une entreprise difficile, pour ne pas dire impossible, à mener entièrement. En effet, ces derniers négocient en permanence avec leurs objets d'inspiration et parfois vont même jusqu'à renoncer à les modifier pour les utiliser tel quel. Sur ces pièces, à l'instar de toutes celles que nous avons étudié depuis le début, le processus de parisianisation ne se résume qu'à l'ajout de la griffe, qui accorde de façon parfaitement fallacieuse la paternité de ces créations aux seuls couturiers. En clair, il s'agit d'une création qui ne dit pas son nom et qui se fonde sur une tromperie singulière. Et ceci devient même une constante dans le travail de la mode, tant on retrouve pléthore de vêtements traditionnels transfigurés en « création haute couture ». En 1911, Paul Poiret va même jusqu'à proposer à sa clientèle un manteau du soir **[Chap. II, Fig.48]**, réalisé dans « un textile indien qui avait été confectionné en manteau en Ouzbékistan ou au Turkestan pour la consommation locale ». Et de rajouter cette indication cruciale : « Il a été importé directement par les agents de Poiret en France, puis vendu au détail par lui après de légères modifications […] Ce simple recyclage d'une culture à l'autre montre la popularité de "l'exotisme" en Europe vers 1910 ». Simple recyclage ou plutôt mise en action d'un phénomène systémique d'appropriation de toutes les cultures mondiales ? Ce manteau est exemplaire de cette capacité de la couture à engloutir des vêtements traditionnels, originellement destinés à un autre usage. Solidement soutenu par tout un réseau international, une partie de la création du couturier n'est plus de l'ordre de *la création* à proprement parlé, mais bien d'un *recyclage* qui en dit long sur l'intégration de l'idée même du « costume non-occidental » dans la mode.

À bien des égards, nous pouvons interroger ce point grâce à la pensée pionnière d'Homi Bhabha sur le discours colonial. Celui-ci développe l'idée selon laquelle l'entreprise coloniale occidentale est soutenue par un solide discours ambivalent qui en plus de construire de toute pièce l'idée de l'*autre* (entendons le colonisé), exerce également sur lui une charge de coercition et de régulation. Le discours colonial est, selon lui, un discours ambivalent qui parle une « langue fourchue »[321] et qui se fonde sur le principe de mimétisme pour arriver à ses fins. Pour Bhabha, s'appuyant sur la pensée psychanalytique de Jacques Lacan[322], le mimétisme est « le désir d'un Autre réformé, reconnaissable, *comme sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait* »[323]. En construisant l'*Autre* colonisé, la discursivité coloniale lui donne l'impression que c'est par l'imitation des mœurs et des croyances du colon, qu'il parviendra à se civiliser. L'*Autre* est donc enjoint d'abandonner sa culture pour épouser celle des occidentaux. Mais, et voilà toute la dimension ironique[324] et ambivalente de ce discours, du fait même de son statut de colonisé, cet *autre* est dans l'incapacité de mener complètement à terme ce processus de civilisation. Il est certes *presque identique* au colon *mais jamais tout à fait.* Ce mécanisme discursif est, selon Homi Bhabha le cœur de l'entreprise coloniale, l'un des éléments le plus important à déconstruire et finalement celui qui pose le plus de problème car il marque une différence irrémédiable entre les garants de l'Occident et les *occidentalisés.*

Dans le cadre de l'orientalisme vestimentaire, il semblerait que cette idée soit mise en tension et peut-être même en péril par les couturiers eux même. En effet, initialement le mimétisme s'exerce toujours sur le colonisé ; c'est lui qui imite pour se sauver des affres de

---

[321] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit*., p.168.

[322] Homi Bhabha ouvre son chapitre « Du mimétisme et de l'homme : l'ambivalence du discours colonial » sur une définition que Jacques Lacan donne du mimétisme dans son ouvrage *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* : « Le mimétisme donne à voir quelque chose en tant qu'il est distinct de ce qu'on pourrait appeler un *lui-même* qui est derrière. L'effet du mimétisme est camouflage […]. Il ne s'agit pas de se mettre en accord avec le fond mais, sur un fond bigarré, de se faire bigarrure – exactement comme s'opère la technique du camouflage dans les opérations de guerre humaine. »

[323] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit*., p.168.

[324] Celui-ci utilise également le terme « trompe-l'œil », ou encore « farce » pour précisément montrer le caractère fallacieux du discours colonial.

la non-civilisation, c'est lui qui doit changer pour atteindre un modèle meilleur. Dans le cadre de la création de la couture parisienne, force est de constater que tout ceci n'est pas aussi binaire. Le couturier, incarnant l'image de l'Occidental, se sert allègrement dans les traditions orientales afin de se sauver d'un prétendu déclin artistique. Dans cette entreprise, les musées recommandent fortement aux créateurs d'utiliser toutes ces cultures matérielles pour proposer du sang neuf. Contre toute attente, le colon se retrouve à imiter le colonisé et par extension à reconnaître que son système artistique et décoratif représente une salvation pour sa civilisation. En d'autres termes, cet orientalisme vestimentaire semble exemplifier un renversement singulier de la charge mimétique coloniale ; ce que nous appelons le mimétisme *inversé*. Dans ce contexte, le rapport de force de la domination se trouve brouillé par l'intermédiaire d'un processus créatif qui s'avère n'être en définitive qu'un *recyclage* d'un vestiaire à un autre. Même si le couturier est toujours garant de cette idée d'un Occident supérieur, il est sûr que son agentivité s'ancre dans un profond sentiment de faiblesse. Se faisant, il témoigne de son insuffisance créative, qui le conduit au pillage d'autres cultures. Tout ceci est évidemment dissimulé derrière un discours savamment construit puisqu'il semble que le couturier n'a de cesse de minimiser l'apport de ces cultures dominées pour renforcer son mythe et son rayonnement. Pourtant ce *dominé* et par extension sa culture de mode, devient l'un des socles les plus solides de la refonte vestimentaire occidentale. D'abord le Japon et la Chine et ensuite la Perse et l'Inde : autant de contrées orientales qui entrent avec fracas dans la créativité des couturiers parisiens en remettant en cause sa structure même. Les manteaux et les enveloppes du soir sont presque invariablement sur le modèle du kimono et du caftan, au même titre que les broderies et motifs qui empruntent aux mondes orientaux leur esthétisme. Au tournant serré du XXe siècle, la mode ne jure que par l'exotisme et ses modèles. Dans ce mimétisme vestimentaire, les couturiers réceptionnent et intègrent donc tout « l'Orient ». Ces traditions vestimentaires sont ainsi largement connues et surtout abondamment consommées. Mais, il existe toujours une partie de cette géographie qui manque à l'appel dans la couture parisienne : celle que l'on retrouve sous le vocable de Proche-Orient et qui regroupe l'Empire ottoman et sa zone d'influence (le Maghreb et le Levant). Il s'agit vraisemblablement de la dernière vague d'intégration des traditions du costume oriental qui survient au tournant des années 1910, achevant ce périple créatif de l'Extrême au Proche-Orient. Et cette dernière vague est assurément la plus intéressante selon nous car elle porte ce mimétisme inversé dans une sphère différente. En effet, les couturiers

parisiens, en s'inspirant du costume turc et maghrébin, associé à la toilette féminine, s'attaquent frontalement au dernier verrou qui empêchait la complétude de ce devenir oriental de la mode. Pour la première fois, les couturiers proposent dans leur collection des vêtements bifides directement influencés par les *sarouel* proche-orientaux. Le scandale est proportionnellement égal à la transgression qu'il implique, et se répand comme une traînée de poudre dans le monde entier. Effectivement, dès le début du mois de février 1911, la presse française mais également internationale rend compte de cette nouvelle ligne. On retrouve même des articles jusqu'en Australie, dans l'édition du 5 février 1911 du journal *Sunday Times* de Sydney :

> « Le nouveau vêtement, originaire de Turquie, est une reproduction presque exacte de la robe portée par les dames du harem. Il se compose d'une longue jupe ample et divisée, qui s'ajuste étroitement à chaque cheville. Au début de cette année, une tentative sera faite pour populariser ce vêtement en tant que costume conventionnel pour les femmes. "C'est une ambition que je nourris depuis longtemps" a déclaré le concepteur, M. Paul Poiret, un Parisien bien connu, à un intervieweur [...] "le costume des dames turques me plaît depuis longtemps parce qu'il est le plus sensé, le plus hygiénique et le plus gracieux. »[325]

[325] "The Hobble's Successor", *Sunday Times*, n°1307, 5 février 1911, p.23. Traduit de l'anglais : « The new costume comes from Turkey, and is an almost exact reproduction of the dress worn by the harem ladies. It consists of a long loose, divided skirt, fitting tightly at each ankle. Early this year an attempt is to be made to popularize this garment as a conventional costume for women. "This is a long-cherished ambition of mine" said the introducer, M. Paul Poiret, a well-known Parisian, to an interviewer […] "the Turkish ladies' costume has long appealed to me as being most sensible, hygienic, and graceful."

Chapitre III : Enfin, le Proche Orient : La jupe-culotte (1911)

« Jupe-culotte », « jupe-pantalon », « jupe-sultane », « robe-pantalon », « pantalon de harem », « d'odalisque », « de zouaves », etc. : autant de dénominations pour l'une des nouveautés du vestiaire occidentale les plus sulfureuses et discutées de la fin de la décennie 1900. Cette jupe, qui est également appelée « bifurquée » ou « bifide », du fait de la présence d'une fourche basse qui sépare les deux jambes, a fait couler beaucoup d'encre dans les périodiques de mode, mais également dans la presse quotidienne, satirique, politique, médicale, etc. Nous pouvons même considérer cette jupe comme un véritable fait de société tant les commentateurs sont variés et représentatifs de la population française de l'époque. C'est dire l'ampleur de son impact sur la société, impact qui dépasse très largement les salons feutrés des maisons de couture parisiennes. A cette époque, culotter une femme est un acte hautement subversif ; et la culotter, en faisant référence aux cultures orientales, a pour résultat l'éclatement d'un scandale proprement global. Pourtant, ce vêtement n'est pas nouveau dans la garde-robe occidentale et c'est aussi pour cette raison qu'il s'agira de comprendre ce qui change avec l'arrivée de cette variante. La libre adaptation, par les couturiers, de la traditionnelle culotte orientale, doit être vue comme un tournant dans l'orientalisme vestiaire du passage du XXe siècle. En effet, il est absolument clair que ce pantalon évoque, dans les mœurs de l'époque, un autre type de monde oriental, cette fois-ci beaucoup plus proche des Occidentaux : le Proche-Orient. Nous pourrions même affirmer que l'insertion du traditionnel *sarouel* dans la garde-robe occidentale est le résultat d'une lente incorporation de toutes les autres cultures vestimentaires orientales. La jupe-culotte semble incarner à elle toute seule la troisième et dernière vague de réception des traditions vestimentaires de l'Orient par la couture parisienne. Après ce glissement progressif de l'Extrême au Moyen, on assiste autour des années 1910 à l'arrivée en force dans la couture d'un autre champ référentiel, cette fois-ci associé au Maghreb et à l'Empire ottoman, champ qui se superpose de façon intéressante aux précédentes vagues de japonisme et persanisme. Ce point est capital dans la mesure où les couturiers orientalistes semblent pour la première fois s'attaquer au tabou du pantalon, interdit qui n'a absolument pas lieu d'être dans les cultures proche-orientales. Avec l'arrivée de cette mode, la boucle semble être bouclée et en l'espace d'une petite dizaine d'années, la couture parisienne, dans une volonté farouche de

renouveler le vestiaire occidental, regarde et s'approprie la quasi-totalité des cultures matérielles de ce qui est regroupé sous le vocable vague et mystérieux « d'Orient ».

Il semblerait que cette jupe-culotte cristallise même l'apogée de cette approche traditionnelle qui se développe depuis le tournant serré du XXe siècle, et qui préfigure l'arrivée en force de la conception moderniste de la mode orientale. Il y a très clairement un avant et un après « pantalon de harem » dans la création occidentale, même s'il ne s'agit pas d'une mode pérenne. En effet, elle s'exprime surtout entre la fin de 1910 jusqu'à l'orée de la première guerre mondiale, principalement au sein des maisons de haute couture parisienne. Malgré tout, elle marque les esprits et il s'agira de comprendre ce moment spécifiquement orientaliste de la Belle Époque. De la même manière, il est question de rendre compte de façon panoramique de l'avènement et de la consommation de ce vêtement, en se détachant de la figure trop emprisonnante de Paul Poiret. Si ce couturier a été effectivement un des porteurs de cette nouvelle mode dans le secteur de la haute couture, force est de constater, au vu de la réception critique dans la presse, qu'il est loin d'être le seul. Lui, qui semble avoir été pionnier dans de nombreux secteurs de l'orientalisme vestimentaire depuis lors, doit à présent le partager avec pléthore d'autres couturiers aussi médiatisés, si ce n'est plus, que lui. Nous identifierons ainsi les principales maisons de couture qui ont œuvré, favorablement ou non d'ailleurs, à la prolifération de cette tendance vestimentaire. L'idée n'est pas de pointer du doigt le couturier qui aurait réalisé la première jupe-culotte, ni même de deviser sur sa prétendue origine. Le but de cette partie de notre analyse est plutôt de mettre en lumière le discours que ce vêtement produit, de rendre compte de la manière, tout à fait singulière, que cette nouveauté a eu de coloniser l'espace et l'opinion publique.

Aussi, il s'agira de s'intéresser à la genèse de ce scandale dans le Paris de l'époque. Pourquoi ce « pantalon de harem » provoque-t-il une telle levée de bouclier ? A quoi fait-il référence dans l'imaginaire occidental d'alors pour être réceptionné avec autant de bruit ? A travers tous ces questionnements, l'enjeu est de comprendre dans quelle mesure cette jupe-culotte n'est pas qu'un simple vêtement mais au contraire un symbole, un archétype pour représenter l'*orientale* et l'*oriental* dans toute sa volupté et sa luxure pour la première et dans sa virilité guerrière, grotesque et exotique pour le second ; tout cela dans une époque marquée par le colonialisme. Dans les cultures visuelles occidentales, la figure féminine orientale est régulièrement représentée vêtue de cette culotte bouffante, aux antipodes de la bienséance prônée par la morale européenne. Au cours du XIXe siècle, une abondante

iconographie scientifique (issue des sciences ethnographiques), picturale (véhiculée par les artistes orientalistes), mais également populaire (dont le vecteur principal est certainement la carte postale) fige de façon très codifiée les canons de représentations des femmes proche-orientales, provoquant d'un même coup la mise en place de tout un imaginaire fantasmatique qu'il s'agira de discuter dans cette partie de notre analyse. En effet, une lecture décoloniale peut tout à fait s'appliquer à l'analyse de ce vêtement dans la mesure où il semble cristalliser une double transgression : une première, évidente, associée au genre (culotter une femme comme un homme) et une deuxième, plus insidieuse, attachée à la race (habiller des élégantes comme des indigènes). Cette seconde transgression semble absolument cruciale à discuter et comprendre afin de rendre compte de façon intelligible ce qui se cache derrière ce scandale. Culotter une aristocrate ou une élégante parisienne, c'est derechef l'associer à tout un imaginaire subversif directement à mettre en lien avec les populations indigènes. C'est également franchir une limite et même pourrait-on dire poursuivre cette inversion du processus de mimétisme, concept élaboré par Homi Bhabha et dont nous avons discuté précédemment. De la même manière, rappelons que le vêtement a ceci de particulier qu'il s'expérimente de façon sensible, corporelle, qu'il a le pouvoir d'associer, de représenter et de transposer des archétypes. C'est, entre autres choses, pour cela que les références formelles orientales trop évidentes sont bannies du secteur de la couture et que l'orientalisme vestimentaire se confine souvent à la mascarade ou encore à la garde-robe de l'intime. En définitive, il n'existe pas de garde-fou entre l'Occident (représenté par la cliente et son couturier) et l'Orient (incarné par les formes du vêtement) dans cette création spécifique. L'expérimentation corporelle de ce concept d'Orient provoque du même coup un brouillage des frontières et une interculturalité inévitable qui peut, à bien des égards, être perçue comme inadmissible pour les bonnes mœurs européennes. C'est pour toutes ces raisons que cette jupe-culotte est un objet d'étude signifiant et complexe dans l'appréhension de l'orientalisme vestimentaire du passage du XXe siècle.

Pour mener notre analyse, il s'agira dans un premier temps, d'un point de vue historiographique, de comprendre la réception scandaleuse de ce vêtement, en nous centrant sur une période chronologique restreinte (de février à avril 1911). En effet, il est surtout question de mettre en lumière la première pénétration de ce vêtement, qui précède sa mise en scène dans le cadre des grandes soirées orientalistes et costumées parisiennes (Chapitre 5), ainsi que dans le discours propre à l'avant-garde artistique et vestimentaire. Il s'agira

d'identifier, les lieux d'apparition et de production de cette mode, les acteurs de sa diffusion, ainsi que les débats soulevés. Dans le même temps, nous tâcherons de mettre en place des classifications typologiques de cette jupe, afin de montrer à quel point elle a été l'objet d'expérimentation pour les couturiers français. Enfin, et de façon parallèle, nous tenterons de saisir l'importance de ce vêtement dans les cultures populaires et visuelles française en montrant, iconographie à l'appui, l'étendue de sa présence et ses différents sens et représentations. Ce moment de l'analyse nous permettra de valider notre hypothèse de départ qui consiste à voir en ce vêtement, produit dans un contexte colonial, le résultat de la mise en place d'une objectification d'un imaginaire exotique, empreint de fantasme et de sexualisation sous couvert d'ethnographie.

I. Lancement de la mode nouvelle : anatomie d'un scandale

À l'occasion du lancement officiel imminent des nouvelles collections pour le printemps 1911, la presse de mode et quotidienne se mettent progressivement à propager la rumeur de l'arrêt de la jupe entravée, au profit d'une nouvelle ligne : la jupe-culotte. Le 5 février, *l'Éclair, le journal politique quotidien absolument indépendant* annonce que « la robe-pantalon Pacha » sera le dernier cri des collections à venir[326] **[Chap. III, ill.1]**. De la même manière, tout en annonçant pour le 15 février le démarrage officiel de la nouvelle saison, le journal *L'Excelsior*, dans son édition du 11 février consacre sa une **[Chap. III, ill.2]**, ainsi qu'une pleine page à ce sujet brûlant d'actualité[327]. En plus de quelques photographies montrant des mannequins culottés, sorte d'avant-première des nouvelles collections, il est réalisé un sondage d'opinion, réunissant dans les colonnes de leur journal des personnalités publiques aussi importantes que Mistinguett, Gabrielle Dorziat, ou encore Paul Poiret autour d'une question : « les parisiennes feront-elles bon accueil à la jupe-culotte ? ». À la lumière de cela, comprenons qu'avant même d'être commercialisé, ce vêtement déchaîne les passions et les spéculations. Pourtant, il semble important de noter que cette forme de jupe n'est pas si

[326] W. SERIEYX, « Billet-Éclair », *L'Éclair*, n°8105, 1911, p.1.

[327] ANONYME, « La guerre des deux robes – La jupe culotte vaincra-t-elle l'entrave ? », *Excelsior*, n°88, 11 février 1911. page de couverture ; THYLO-FRED, « Les parisienne feront-elles bon accueil à la jupe-culotte ? », *Excelsior*, n°88, 1911, 11 février 1911, p.3.

nouvelle que cela en haute couture dans la mesure où les journaux faisaient déjà état de « jupe-culotte », quelques années auparavant. En effet, en octobre 1908, *Le Cachet de Paris* déclarait timidement mais de façon prophétique dans sa rubrique « A propos de la mode » :

> « On dirait que je suis incomplètement informée si je finissais sans mentionner la jupe culotte. Qu'est-ce que la jupe culotte ? Une nouvelle excentricité de la haute couture autour de laquelle devrait s'organiser la complicité du silence. Mais vous verrez que tout le monde en parlera, car c'est un fâcheux sujet d'article. Rassurez-vous, chères lectrices. La place ne me permet pas de dire aujourd'hui un mot de plus sur cette insanité. »[328]

Historiographiquement parlant, l'année 1908 est assez silencieuse finalement sur l'arrivée de cette nouvelle forme de jupe et il semblerait même qu'elle passe relativement sous les radars. Relayé très certainement au rang d'excentricité sans avenir, les observateurs de l'époque n'y prêtent pas attention, ou du moins de façon restreinte. Le *Comoedia* du 5 mai 1908 signale que « la dernière invention [...] est la robe-pantalon [...] Le devant de la jupe, fixée au derrière (par le bas) forme pantalon. Pour mettre cette robe, il faut avoir soin de passer un pied de chaque côté de ce « raccord ». En marchant, la jupe ainsi fixée au milieu, dessine rigoureusement les jambes »[329]. Cependant, le bruit assourdissant provoqué en 1911 par cette nouvelle ligne permet de déterrer et de mettre en lumière les précédents de cette jupe-culotte. Frivoline, la chroniqueuse mondaine du très célèbre *L'Art et la Mode,* indique dans un article publié le 18 février 1911, avoir été l'objet d'intenses critiques en 1908 pour avoir signalé « l'apparition de la culotte de satin rose, accompagnant le plus élégant des déshabillés »[330]. Elle poursuit de façon amusante : « Aujourd'hui, non seulement on nous demande de tous côtés des modèles et des patrons de jupe-culotte, mais encore les grands couturiers nous montrent de fort séduisants modèles, désireux de faire porter [...] ce que tant d'autres considéraient comme une folie ! ». Le journal *Femina*, dans son édition du 15 février **[Chap. III, ill.3]**, rappelle que ce vêtement aurait été lancé par une certaine « Mrs Powel [...]

[328] GERMAINE, « A propos de la mode », *Le Cachet de Paris*, n°2, 10 octobre 1908 p.1.

[329] Jane OUDOT, « Promenades Parisiennes », *Comoedia*, n°218, 5 mai 1908 p. 2.

[330] FRIVOLINE, « L'art de la mode », *L'Art et la Mode*, n°7, 18 février 1911 p. 136-139.

en Amérique, il y a deux ou trois ans, sans aucun succès »[331]. Et d'ajouter que « Mlle [Louisa] de Mornand, porta [la jupe-pantalon], voici deux ans, à la réouverture d'Auteuil »[332]. En adjoignant à cet article une série de photographies, nous pouvons effectivement constater que la toilette de ces deux femmes se compose sur la partie inférieure d'une jupe très clairement bifide, qui pourrait tout à fait être considérée comme une ancêtre de celle de 1911. Cette information, portant sur l'origine de cette nouveauté, semble tout à fait intéressante à considérer dans la mesure où les journalistes rapportent que cette jupe-culotte ne serait en définitive qu'une importation étrangère, dédouanant du même coup le secteur de la mode parisienne. En d'autres termes, ils insinuent qu'une telle conspiration n'aurait pu naître dans un quelconque esprit français. Interviewé par le *New York Herald*, Worth déclare ironiquement au sujet des couturières américaines que leur soif de changement les conduit à chercher « du nouveau avant tout, quel qu'il soit, voilà le mot d'ordre »[333]. Elle serait donc de naissance américaine (*L'Écho d'Oran* le prétend aussi d'ailleurs[334]), ou encore britannique, englobé dans un mouvement plus vaste de réforme et de rationalisation du costume féminin[335] : *Le Soleil de Nice* l'affirme[336] et *La vie heureuse* du 15 mars reproduit deux modèles de jupe-culotte dont la légende indique qu'elles sont des créations anglaises sur le modèle de la culotte turque[337] (nous aurons l'occasion d'en discuter plus loin). Cette volonté de reterritorialiser l'apparition de ce vêtement subversif en dehors des frontières françaises — assurément pour des raisons de fierté nationale — est cependant mise à mal par certaines maisons de haute couture parisiennes qui se prétendent être les lanceurs de cette mode. En effet, les couturiers sont à couteaux tirés et clament dans les colonnes des journaux de mode

---

[331] FLOSSIE, « La robe pantalon », *Femina*, n°242, 15 février 1911, p. 82.

[332] *Ibid.*

[333] ANONYME, « Quelques mots sur la jupe-culotte », *The New York Herald*, n°27203, 14 février 1911, p. 5.

[334] ANONYME., « Échos », *L'Écho d'Oran*, n°14284, 14 février 1911 p. 2.

[335] Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Éd. du Seuil, 2014.

[336] ANONYME, « Qui l'eut cru ! », *Le Soleil de Nice*, n°28, 23 février 1911 p. 3.

[337] ANONYME, « La jupe-pantalon », *La Vie heureuse*, n° 3, 15 mars 1911 p. 56.

et de la presse quotidienne la paternité de cette invention. Le couturier Redfern prétend avoir réalisé une robe-culotte en 1908 pour une certaine Constance Grâce Larue, qu'elle porta « non seulement en Amérique sur la scène, mais au pesage de Longchamps le jour du Grand Prix »[338]. Christine Bard rappelle « [qu'] en octobre 1910, la cantatrice Mary Garden fait parler d'elle avec sa robe-pantalon (avec deux fentes pour les pieds), attribuée à Doucet »[339]. *L'Illustration* du 18 février 1911[340], ainsi que la version française du *New York Herald* y consacrent notamment des articles fleuves dans lesquels la maison Bechoff-David, située au 20 place Vendôme, est érigée au rang de pionnière :

> « Non seulement M. David, de la maison Bechoff-David, est favorable à la mode de la jupe-culotte, mais il revendique l'honneur de l'avoir lancée. C'est au mois de juin dernier [juin 1910] qu'il a déposé devant le Tribunal de Commerce quatorze modèles du genre, qui, depuis, ont été achetés par des commissionnaires et promenés à l'étranger. »[341]

Ces jupes n'ont visiblement pas laissé de traces dans les archives judiciaires[342] mais nous pouvons tout de même dire que plusieurs de leurs modèles ont été publiés dans les journaux, notamment dans le magazine *Les Modes* du 1er mars 1911[343] **[Chap. III, Fig.1]**. Cet exemple est signifiant dans la mesure où le journal met en valeur - chose surprenante d'ailleurs - un modèle datant des collections de l'année précédente (qui a très certainement

[338] ANONYME, « La jupe culotte semble n'être qu'une fantaisie », *The New York Herald*, n°27204, 15 février 1911 p. 6.

[339] C. BARD, *Une histoire politique du pantalon*, *op. cit*., p.246.

[340] Michel PSICHARI, « Les essais d'une mode nouvelle », *L'illustration*, n°3542, 18 novembre 1911 p. 103-104.

[341] ANONYME, « Quelques mots sur la jupe-culotte », art. cit.

[342] La maison Bechoff-David a très probablement déposé ses différents modèles auprès du Conseil des Prud'hommes du département de la Seine, fond actuellement conservé aux Archives de Paris. Ce fonds nous informe toutefois que la quasi-totalité des archives datées entre 1910 et 1917 ont été systématiquement détruite. Alors, il y a de très forte chance pour que les différents modèles de jupe-culotte de la maison aient fait l'objet d'une destruction ultérieure, rendant impossible de fait leur consultation.

[343] ANONYME, « La mode et les modes », *Les Modes*, n°123, 1er mars 1911 p. 17.

fait l'objet d'un dépôt auprès du conseil des Prud'homme du département de la Seine). Ainsi, on découvre « une robe en crêpe de Chine » dont la jupe fendue sur la partie inférieure laisse entr'apercevoir une culotte serrée sur la cheville, silhouette datée de juin 1910. Ce modèle est directement mis en regard d'une création plus récente (datant de 1911), décrite comme « robe d'après-midi en serge bleue garnie de tresses, culotte à boutons ». En présentant en pleine page ces deux clichés, il est évidemment question de souligner l'évolution de cette ligne tout en réaffirmant les différentes innovations de la maison Bechoff-David. Notons de la même manière que ces deux modèles de jupe-culotte sont placés en ouverture d'un reportage photographique plus global qui présente la diversité des formes de ce vêtement, sans toutefois mentionner le nom des maisons de couture **[Chap. III, ill.4]**. L'*Excelsior*[344] et *Les Modes*, quant à eux, mettent sur un piédestal les maisons Margaine-Lacroix **[Chap. III, Fig.2 et 3]** (connue entre autres pour sa très célèbre robe Sylphide qui se porte sans corset) et Bourniche [**Chap. III, Fig.4]** dans leurs colonnes, en reproduisant en grand format plusieurs de leurs modèles et en affirmant qu'ils font partie « des lanceurs de cette mode nouvelle »[345]. Il est très intéressant également de se pencher sur la culture populaire, afin de mieux saisir l'air du temps. En 1911, le parolier et compositeur Antonin Louis écrit une chanson intitulée « Les femmes en culotte » (dont le titre est très certainement inspirée du célèbre ouvrage historique et humoristique paru en 1899, *La femme en culotte*[346] du journaliste et écrivain John Grand-Carteret), qui est interprétée par plusieurs artistes de cabaret et de café-concert à Paris (notamment ceux de La Gaîté Rochechouart, de la Scala, de l'Eldorado, etc.). Sur la couverture du livret **[Chap. III, ill.5]**, nous pouvons admirer le dessin d'une femme souriante en jupe-culotte, posant son pied sur une boite sur la laquelle est inscrit « Margaine Lacroix. 19 boulevard Haussmann Paris ». Une indication cruciale qui nous permet d'affirmer l'importance que cette maison, aujourd'hui peu connue, avait dans le Paris de la couture de cette époque. Antonin Louis lui fait d'ailleurs référence aussi dans le troisième couplet : « la culott' de "Margaine"/Le fameux couturier/De grâce est toute pleine/Découvre un joli pied/Et

[344] ANONYME, « La jupe-culotte au patinage », *Excelsior*, n°96, 19 février 1911 p. 8.

[345] *Ibid.*

[346] John GRAND-CARTERET, Fernand FAU et Gustave GARNIER, *La femme en culotte*, Paris, E. Flammarion, 1899.

n'ayant plus "l'entrave"/Qu'on voyait l'an dernier/ A dans sa forme « zouave »/Un p'tit air cocardier ».

Cette énumération de noms de couturiers permet de démontrer que la figure de Paul Poiret semble se perdre dans toute l'abondance de cette masse critique. Bien qu'il soit, de nos jours, érigé au rang de précurseur et même de chef de fil de cette nouvelle tendance orientaliste, force est de constater que la réalité est bien différente. Même s'il demeure très important dans l'élaboration de cette nouvelle ligne, Paul Poiret doit être perçu à sa juste place, à savoir comme l'un des nombreux maillons du système de la mode parisienne de l'époque. Ceci étant dit, il semblerait qu'il bénéficie d'un traitement médiatique assez particulier dans la mesure où il est le seul, à notre connaissance, à prendre la plume en son nom propre dans la presse pour défendre ses créations ; Les autres couturiers, quant à eux, ne se contentent que de répondre à des interviews. Dans un article intitulé « La mode masculine »[347], publié dans le journal satirique *Les Humoristes*, Paul Poiret à des mots extrêmement violents contre ce qu'il appelle « la Presse [...] larbin assoiffé de scandales, qui s'improvise soldat de l'esthétique » et contre les journalistes qui s'auto-proclament « arbitres de l'élégance ». Il réagit au sensationnalisme de la presse en sa qualité de couturier et lanceur de mode. Ce glissement de statut, de créateur à celui de défenseur de la jupe-culotte, semble tout à fait décisif. De façon rhétorique, il dit : « Pourquoi donc alors un couturier ne se mêlerait-il pas d'écrire ? Quand il s'agit de la mode, serait-il seul à ne pouvoir dire son opinion ? ». Pour lui, la mode est « une jolie fille qu'on suit [...] et il n'appartient à personne de maîtriser son allure ou de diriger sa déconcertante mobilité ». Par cette assertion, c'est d'abord et avant tout la toute-puissance créative du couturier que Paul Poiret tente d'affirmer face aux commentateurs et critiques. Il semble se dissimuler derrière la figure auguste et mythique de la Parisienne (entendons la *Haute Couture*) pour clore un débat sans fin qu'il considère injuste.

Dans la presse, Il fait l'objet de plusieurs articles élogieux, notamment dans le *Comoedia Illustré* du 1er mars[348] où il est encensé pour une robe-culotte portée par Mlle Yane du théâtre des Capucines **[Chap. III, Fig.5]** ou encore dans le journal *L'Illustration* **[Chap. III,**

[347] Paul POIRET, « La Mode masculine », *Les Humoristes*, n°1, 2 avril 1911, p. 15.

[348] ANONYME, « Chroniques », *Comœdia illustré*, n°11, 1er mars 1911, p. 331.

ill.6], précédemment cité, dans lequel en plus d'être présenté comme précurseur, il est directement opposé à la maison Bechoff-David pour souligner son innovation dans le secteur. En effet, la une du 18 février **[Chap. III, ill.7]** met en regard deux modèles de jupe-culotte, une « pour la rue » et l'autre « pour la réception », entendons pour l'intérieur. Selon Michel Psichari, si la maison Bechoff-David créent des modèles de trotteurs destinés à la promenade et à l'espace public, les jupe-culottes de Paul Poiret, coupées dans des tissus luxueuses et ornées de broderies raffinées, seraient plutôt réservées à une garde-robe intime. Chez ce couturier, l'orientalisme et la jupe-culotte semblent se confiner à la douceur des alcôves et des divans recouverts de coussins bariolés. Notons à ce propos que Poiret véhicule également cette affirmation. Mais, à bien regarder, tout ceci est partiellement correct. En prenant l'exemple de la une de l'*Excelsior* du 11 février[349] **[Chap. III, ill.2]** et plus particulièrement de la figure 4 placée au centre de l'image, nous pouvons constater que le couturier a également réalisé des jupes-trotteurs, c'est-à-dire réservées à des toilettes d'après-midi pour la promenade. Sur le cliché, savamment mis en scène pour valoriser le vêtement, une figure féminine s'appuie sur un marchepied et s'apprête à monter dans une voiture. Cette photographie est prise en plein air et les détails ne font que le souligner : présence d'une ombrelle/parapluie, une figure derrière emmitouflée dans un manteau de fourrure, contrastant avec la femme du premier plan, la voiture et son conducteur partiellement en hors-champ. De la même manière, sa gestuelle (la culotte et la robe légèrement levées laissant apparaître ses jambes) ne fait que renforcer la dichotomie entre ces jupe-culotte et les jupes entravées des collections précédentes tout en appuyant l'avant-garde de la silhouette. D'ailleurs, le journal titre de façon comique « la guerre des deux robes - La jupe-culotte vaincra-t-elle l'entrave ? ». Cet exemple est un élément supplémentaire pour déconstruire le poncif qui prétend que l'orientalisme de Paul Poiret ne serait uniquement réservé qu'à la garde-robe de l'intime. Sa création orientale était aussi visible dans l'espace public.

Cet exemple soulève une interrogation très importante pour l'époque : Doit-on préférer la jupe-culotte pour sortir sur les boulevards et aux courses ? Ou alors pour recevoir chez soi ? Telle est la question ! Après avoir brossé rapidement la genèse du scandale en

[349] Michel PSICHARI, « Les essais d'une mode nouvelle », art. cit.

identifiant les principaux acteurs, attachons-nous dorénavant à comprendre la différenciation opérée par *L'Illustration* entre les modèles qu'on pourrait qualifier de « diurnes » et les autres réservés à la « soirée ». Les observateurs de cette nouvelle mode, les clientes, ainsi que les couturiers eux-mêmes s'attachent de façon très précise à mettre en place une classification de ces différents modèles de jupe-culotte, en utilisant notamment pour chaque variante un champ lexical spécifique qu'il s'agira d'appréhender à présent. En effet, il faut comprendre qu'entre le modèle *urbain*, promu notamment par Bechoff-David et celui d'intérieur de Paul Poiret, il existe un monde. Nous pourrions même affirmer, au vu de la réception critique, qu'ils ne semblent pas agir de la même manière dans les inconscients populaires de l'époque. D'emblée, disons que l'un est à rattacher à la figure très populaire du zouave ; l'autre est rapproché de l'imaginaire bien connu des harems, des odalisques ou autres femmes arabo-orientales. Cette partie de l'analyse s'emploiera à tenter de comprendre cette lente construction visuelle et discursive de la figure de l'*orientale et* de l'*oriental* pour reprendre les mots de Gilles Boëtsch et Jean-Noël Ferrié[350]. En plus d'une discussion autour des différentes typologies de jupe-culotte, il s'agira de revenir également à la source de cette toilette occidentale nouvelle, en identifiant différents modèles de culottes bouffantes traditionnelles afin de montrer comment s'opère formellement ce transfert et cette appropriation. Cela nous permettra de mettre en lumière à quel point le scandale de la jupe culotte doit être lue à l'aune d'une histoire des représentations des proche-orientaux en France et en suivant une méthodologie attachée à une décolonisation des imaginaires.

II. Entre le sarouel et la culotte de zouave

Dans la réception critique autour de cette nouvelle mode, il est important de montrer à quel point la presse et les commentateurs débordent d'imagination pour trouver des rapprochements entre la jupe-culotte et d'autres vêtements, bien connus du grand public de l'époque. A vrai dire, dans la quasi-totalité des articles consultés, cette jupe est presque systématiquement associée à la figure du zouave ou du spahi. Notons également qu'à chaque fois que ces évocations sont formulées, elles revêtent le plus souvent un caractère péjoratif.

[350] Gilles BOËTSCH et Jean-Noël FERRIÉ, « La lente fabrication du stéréotype de l'Orientale et de l'Oriental », *in* Gilles BOËTSCH, Nicolas BANCEL, et Pascal BLANCHARD (dir.), *Sexe, race & colonies*, Paris, la Découverte, 2018, p. 192-217.

Aussi, les auteurs qui ont traité précédemment du sujet[351], passent très largement sous silence l'analyse de ses rapprochements ; sans non plus questionner le caractère hautement orientaliste de l'appellation « culotte de zouave ». C'est pour cette raison que nous nous proposons à présent d'explorer plus attentivement ce sujet. Pourquoi alors un tel rapprochement ? D'où vient-il ? Que nous dit-il de la culture populaire et des images véhiculées au XIXe siècle ?

1. L'histoire des régiments de zouaves

Pour débuter cette analyse, attardons-nous dans un premier temps sur une série de caricatures, qui nous informe de façon tout à fait précise sur le traitement médiatique de masse de l'archétype du zouave, et par extension sur son costume et sur la jupe-culotte. La récurrence de ces images et des discours qui leur sont associés, provoquant par là même un systématisme révélateur, nous permet de penser qu'il s'agit vraisemblablement de clichés visuels très ancrés au passage du XXe siècle. Le premier de ces dessins satiriques, assurément le plus parlant, est publié à la une de l'édition du 18 mars 1911 de *La vie parisienne*[352] **[Chap. III ill.8]**. Intitulé *Venus en culotte*, on y voit une élégante en toilette d'après-midi (un imposant chapeau emplumé, une robe longue resserrée sur les jambes par deux brandebourgs de passementerie, laissant apparaître sur sa partie inférieure une large culotte bouffante) être accostée par un zouave, sensiblement habillé de la même manière (à quelques différences près). Graphiquement, notons que les deux culottes sont esquissées exactement de la même manière, provoquant un effet miroir et un mimétisme qui rapproche aussitôt esthétiquement les deux figures pourtant distinctes. *« Tiens, un copain… »* déclare le zouave, comme l'indique la légende au-dessous de l'image. Ce rapprochement humoristique est tout à fait intéressant à considérer dans la mesure où il est révélateur de ce qui se joue avec cette nouvelle tendance vestimentaire. On retrouve ce même type d'humour dans une caricature de Bréger **[Chap. III, ill.9],** dans laquelle un zouave, voyant une élégante en jupe-culotte, déclare : *« Comment ! Un*

[351] Laurence BENAÏM, *Le pantalon : une histoire en marche*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 1999.; C. BARD, *Une histoire politique du pantalon*, *op. cit*. ; Christine BARD, *Ce que soulève la jupe : identités, transgressions, résistances*, Paris, Éd. Autrement, 2010. ; Pascale Gorguet BALLESTEROS, « « […] mise comme l'homme, elle va, comme l'homme […] ». », *Apparence(s)*, 10, 2021.

[352] ANONYME, « Venus en culotte », *La Vie parisienne*, n°49, 18 mars 1911, p.1.

de mes hommes qui sort avec un parapluie. » D'abord, associer cette parisienne à la figure du zouave, c'est derechef faire référence à une longue histoire en lien avec plusieurs champs : celui de la colonisation, du costume militaire, de l'évolution du vestiaire féminin sportif et surtout de l'orientalisme vestimentaire de la première moitié du XIXe siècle.

En effet, ce régiment de l'armée française d'Afrique est constitué par un arrêté daté du 1er octobre 1830 par le Général Clausel et est fortement associé à la conquête de l'Algérie. Suite à la chute de Charles X et l'avènement de la Monarchie de Juillet, les troupes précédemment envoyées en Afrique du Nord, pour combattre la Régence d'Alger, sont rapatriées en France, conduisant à une réduction drastique des effectifs militaires sur ce territoire. Est alors décidée la constitution d'un régiment composé, dans un premier temps, de populations d'Afrique du Nord (plus particulièrement des membres de la tribu des *zouaoua*, qui donnera le terme francisé de « zouave ») pour tenter de pallier ce problème. A partir de 1834, le régiment s'européanise entièrement, pour ainsi dire, et devient le point de chute de toute une série de métropolitains exilés, français de souche, etc. Il s'agit donc de faire la différence entre les régiments de tirailleurs (ou *turcos*) qui sont à majorité composés d'indigènes recrutés sur place et les zouaves qui sont métropolitains. Cette légion d'Afrique est absolument indissociable de la conquête, puis de la pacification de l'Algérie dans un premier temps. Par la suite, ils se font connaître pour leur bravoure et leur engagement au combat sur tous les champs de bataille où la France est impliquée. Napoléon III crée même en 1855 un régiment de zouave de la garde impériale, plaçant ce corps d'armée sous les ors de l'Empire. La guerre de Crimée (1853-1856) puis celle d'Italie (1859) les consacre véritablement dans les inconscients populaires et cette figure est même célébrée dès 1856, au cœur de Paris, par l'intermédiaire de l'inauguration du Pont de l'Alma et du même coup, par le dévoilement de la fameuse sculpture du zouave[353]. Comme nous l'indique Sofiane Taouchichet[354], la presse satirique s'en donne à cœur joie et les dessinateurs de *L'Illustration* et du *Charivari* **[Chap. III, ill.10 – 12],** à l'instar de Cham notamment, se mettent à populariser dans leurs œuvres cette figure costumée à l'orientale. Très rapidement avec ces succès

[353] Un œuvre du sculpteur français Georges Diebolt, installée sur un des piliers du pont de l'Alma et qui devient rapidement le baromètre des crues de la Seine.

[354] Voir : Sofiane TAOUCHICHET, « La presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1890) » These de doctorat, Paris 10, 2015.

militaires, le zouave devient même une égérie pour la vente de produits manufacturés comme en témoigne cette affiche publicitaire pour du papier à cigarette. Triomphalement dépeint en uniforme, ce soldat plante un drapeau sur lequel est écrit « 1er soldat du monde, 1er papier du monde » **[Chap. III, ill.13]**, reprenant ainsi à des fins commerciales leur célèbre devise. La mention « se vend dans tous les principaux bureaux de tabac de France et de l'Étranger », présente sur la partie inférieure de l'affiche, témoigne également de l'importance de sa diffusion et consommation. En d'autres termes, en plus d'obtenir une reconnaissance militaire et étatique, le zouave devient une image populaire qui se consomme et surtout qui se voit dans l'espace public. Nous pouvons penser également à la série d'œuvres réalisées par Vincent Van Gogh en 1888 **[Chap. III, ill.14 et 15],** alors qu'il séjourne en Arles près de la Caserne Calvin qui accueillait plusieurs garnisons de ce corps d'armée. Toujours dans cette idée de la présence symbolique de ce régiment dans la vie quotidienne des français, nous pouvons également citer l'importance que les grands magasins de nouveauté d'alors ont joué. En effet, au passage du XXe siècle, dans un climat très tendu de nationalisme et d'hostilité internationale, se développe toute une série de jeux et de panoplies militaires à l'attention des enfants, présents dans les catalogues pour jouets et étrennes de fin d'année de ces magasins. Dans un ouvrage de ce type daté de l'hiver 1904, Le Bon Marché propose des tenues de zouaves, tirailleurs et spahis, accompagnés d'illustrations pittoresques qui documentent la précision accordée aux détails dans la réalisation de ces uniformes factices **[Chap. III, ill.16]**. Ces panoplies ne sont pas uniquement réservées aux garçonnets dans la mesure où est également proposés des déguisements de cantinière zouave, figure également très populaire qui accompagne le régiment en ayant comme spécificité d'avoir un uniforme sensiblement similaire mais féminisé. John Grand-Carteret, dans son ouvrage *La femme en culotte*, déclare : « La cantinière [militaire] du second Empire célébra le mariage de la jupe et du pantalon sous les formes les plus diverses et dans les couleurs les plus variées »[355]. On retrouve ce genre de travesti dans certains journaux publiant les dernières modes de la saison, comme par exemple le *Mode-Palace* de février 1909[356] **[Chap. III, ill.17]**. Le musée de la Grande Guerre conserve une de ses panoplies **[Chap. III,**

[355] J. GRAND-CARTERET, F. FAU et G. GARNIER, *La femme en culotte*, *op. cit*.

[356] *Mode-palace*, n°2, février 1909, p. 4-5.

ill.18] ; chose intéressante : dans le cartel explicatif, il est mentionné l'importance que ces costumes ont dans ce paysage politique mouvementé : « Au-delà de son aspect si charmant, ce costume pour enfant nous rappelle que la propagande patriotique s'étend au domaine de l'enfance et de l'éducation, et participe de la mobilisation totale de la société »[357]. Entre exotisme, orientalisme et nationalisme, ce genre de panoplie opère une synthèse singulière qui, tout en étant présentés de la façon la plus légère qui soit, instrumentalise la figure du soldat (et par extension son costume particulièrement ornée) à des fins propagandistes. C'est dire la présence et l'importance qu'occupe cette armée d'Afrique dans le paysage quotidien français de cette époque.

2. Un uniforme militaire orientaliste

Ce régiment se démarque des autres troupes de l'armée française par leur uniforme extrêmement spécifique ; uniforme qui cristallise véritablement une vision orientaliste précoce associée au costume[358] et qui va faire l'objet d'une iconographie riche et pérenne. En effet, il est dessiné et mis en place par le capitaine de Lamoricière sur le modèle du costume indigène d'Afrique du nord d'alors, dès la constitution de ce corps d'armée. Pour les soldats ordinaires, il se compose d'un bonnet de feutre cramoisi ou garance, d'un gilet sans manche, porté sur une veste courte. Une large ceinture bleu-clair retient une culotte bouffante garance resserrée sur la jambe et prise dans des guêtres. Pour qualifier cet uniforme, nous employons le terme « orientaliste » et non « oriental » dans la mesure où bien que très fortement inspiré des vêtements traditionnels du Maghreb, il n'en demeure pas moins une réalisation et une production occidental à l'usage de l'armée française. Rappelons à ce propos que les membres de ce régiment sont métropolitains et bien loin d'avoir de quelconques liens de filiation avec les tribus d'Afrique du nord. En d'autres termes, ces soldats français se retrouvent, par l'intermédiaire de leur uniforme, « costumés à l'oriental » ; expression sur laquelle nous reviendrons par la suite. De la même manière, et comme tous les uniformes, il est soumis à une réglementation extrêmement rigide et codifiée qui nous laisse également

[357] *Panoplie de tirailleur algérien*, https://www.museedelagrandeguerre.com/collections/panoplie-de-tirailleur-algerien/.

[358] Même s'il existe un précédent dans l'armée française : les mamelouks de Napoléon, un régiment de cavalerie.

penser qu'il s'agit d'un costume hybride qui pourrait faire l'objet de plusieurs niveaux de lecture. Même s'il est d'apparence oriental, car il imite formellement la silhouette traditionnelle et folklorique, il est un costume occidental et nous pourrions même dire, un accoutrement français qui est le résultat d'un certain regard posé sur les cultures arabo-musulmanes. La *Revue des Deux Mondes* consacre en 1855 un article fleuve sur les zouaves dans lequel il est justement question de cet uniforme très populaire et singulier :

> « L'un et l'autre [l'uniforme et l'équipement du zouave] sont si populaires aujourd'hui, si connus en France et en Europe, que ce serait peine perdue de les décrire. **C'est le costume oriental sous les couleurs de l'infanterie française**, mais avec quelques modifications qu'un œil exercé aperçoit tout de suite, et qui, sans rien ôter à la grâce et à l'originalité des vêtements, en ont fait le costume le plus leste et le mieux entendu, je crois, qu'ait jamais porté homme de guerre. Précieux pour les climats chauds, laissant les articulations libres, ne gênant ni la respiration ni les mouvements, il protège bien le soldat [...] Il n'est pas jusqu'au turban, en apparence si incommode qui n'ait son utilité. [...] Ce qui n'avait rien d'oriental, c'était la régularité, la propreté de la tenue des zouaves. **Aucun soin de détail n'y était négligé**. »[359]

Il semble que la première phrase mise en gras résume une certaine idée politique, sous-tendue par le costume de ces zouaves. Placée sous l'autorité de l'armée française, il s'agit d'une tenue folklorisante, délibérément inspirée des cultures orientales (sous prétexte de quelques justifications climatiques[360]). Notons d'ailleurs que l'uniforme des officiers zouaves diffère du premier et est beaucoup plus proche du modèle occidental (ils ne portent ni la culotte, ni le bonnet rouge qui sont pourtant les deux éléments visuels les plus flagrants dans leur attirail). Vraisemblablement, il s'agissait de marquer une différence visuelle et formelle radicale, sous couvert d'observations ethnographiques, entre eux et les autres corps de l'armée, tout en affirmant explicitement l'allégeance des tribus indigènes à la France. Ce constat semble même être à l'origine de la très célèbre expression populaire « faire le

[359] V. DE MARS, « Les Zouaves », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 9-6, 1855, p. 1105-1127.

[360] À ce propos, beaucoup de critiques sont formulées à l'endroit de cet uniforme qui est jugé, par la suite, impropre pour faire la guerre. D'ailleurs, pendant la Première Guerre mondiale, il est modifié et simplifié sur le modèle de l'uniforme de l'armée classique.

zouave » : faire l'intéressant, l'imbécile, se faire remarquer négativement ; en d'autres termes, ne pas faire comme tout le monde. Ce corps d'armée, à la grande popularité, est en même temps raillé, moqué par la presse, du fait de cet uniforme étrange qui s'apparente, dans la perception des contemporains français plus à un costume ou un déguisement qu'un véritable attirail pour faire la guerre.

Ce vêtement traditionnel oriental est utilisé, repensé, rationalisé mais aussi organisé par une institution étatique française ; raison pour laquelle nous pouvons affirmer qu'il est déraciné de son contexte culturel *habituel* pour devenir autre chose. Dans cette situation, l'appropriation de cette esthétique par l'armée nous enjoint à considérer ce costume, non plus uniquement comme de l'ordre de la tradition immuable, mais au contraire comme un élément dynamique de la rencontre interculturelle entre populations allogènes (les français) et indigènes (les nombreuses tribus kabyles et arabes). En effet, il est un exemple particulièrement éclairant de l'insertion du vêtement et de l'esthétique orientale dans une garde-robe occidentale. Alors, se joue ici une politique de la vision et des représentations qui nous oblige à questionner la dialectique inspiration/appropriation. Car, si cet uniforme est bel et bien le fruit d'une observation minutieuse d'une réalité vestimentaire maghrébine (et par extension proche-orientale car la majorité du territoire de l'Afrique du Nord était encore sous domination et influence ottomane), il n'en demeure pas moins un moyen de circonscrire, en des images arrêtées et contrôlées, un peuple qui ne saurait se résumer qu'à un seul type de silhouettes et de vêtements. A bien des égards et de façon tout à fait singulière dans le paysage militaire d'alors, cette tenue de zouave semble précisément brouiller la frontière entre uniforme et costume (dans le sens de travesti ou déguisement). En opérant une synthèse entre ces deux champs associés à l'habillement, cette silhouette zouave est à l'origine d'un espace tiers, presque indéfinissable, où les frontières entre l'Autre et le Soi s'hybrident. Tout en étant placé sous l'autorité des armées françaises, cet uniforme emprunte à d'autres cultures (rivales de surcroît) leur formalisme vestimentaire dans un contexte historique irrigué par un orientalisme très présent en Occident. Cependant, il s'agit toujours de postuler une différence, certes minimes mais capitales, afin de conserver une certaine distance civilisationnelle entre les deux groupes. D'ailleurs, l'article de la *Revue des Deux Mondes*, cité précédemment, insiste sur l'idée qu'entre costume traditionnel arabe et uniforme de zouave, il existe « quelques modifications qu'un œil exercé aperçoit tout de suite », réaffirmant par la même la différence culturelle et ethnique entre cet uniforme et son

inspiration. *Description des effets d'habillement, de coiffure, de grand et de petit équipement, de petite monture, de pansage et objets divers à l'usage des corps de troupe*[361], émanant du ministère de la guerre et daté de 1879, nous éclaire sur l'esthétique mais également la réglementation autour de cet uniforme, grâce à une description précise de chaque pièce systématiquement accompagnée, en annexes de planches illustrées figurant les vêtements. L'explication de chacune des pièces du costume (en plus de préciser la matière, le nombre de bouton, l'emplacement des décorations, la longueur des manches, du dos et de la partie frontale) est généralement accompagnée de la mention « de forme orientale »[362] ou encore « de forme arabe »[363]. On apprend ainsi que la calotte de cette unité de l'armée française est en réalité l'adaptation d'un bonnet traditionnel, la *chéchia*[364], couvre-chef très répandu dans le bassin méditerranéen qui avait permis à Tunis de prospérer à un niveau international grâce à son commerce. « La veste de zouave et de tirailleurs algériens » **[Chap. III ill.19]**, dont la description fait l'objet de l'article 4, est en réalité une adaptation de la *bedaïa* qui se porte sur un gilet sans manches nommé *sédria*, tenue traditionnelle du pourtour méditerranéen, pour différents groupes ethniques (et pas uniquement les arabes). Enfin, le « pantalon d'ordonnance de zouave et de tirailleurs algériens » **[Chap. III, ill.20]**, qui est décrit comme étant de « forme arabe » s'avère être en réalité une interprétation du traditionnel *saroual* (ou *seroual*). Il est réalisé en drap de laine. L'ampleur de la partie supérieure du vêtement est rendue possible grâce à exactement 32 plis (16 devant et le même nombre derrière). Une fente de 8 cm, appelée « trou Lamoricière », est ménagée à l'entre-jambe pour permettre l'écoulement de l'eau (si le soldat traverse une rivière par exemple). De chaque côté, les

[361] *Description des effets d'habillement, de coiffure, de grand et de petit équipement, de petite monture, de pansage et objets divers à l'usage des corps de troupe, 15 mars 1879...*, Imprimerie de J. Dumaine., Paris, 1879.

[362] *Ibid.*, p. 25.

[363] *Ibid.*, p. 253.

[364] Voir notamment : Lucette VALENSI, « Islam et «capitalisme : production et commerce des chéchias en Tunisie et en France aux XVIIIe et XIXe siècles », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 16-3, 1969, p. 376-400. ; Mika BEN MILED, *La chechia. le bonnet de feutre méditerranéen*, Cartaginoiseries., 2010. ; Khémais BEN LAKHDAR, « Le sarouel contre le pantalon de harem : de l'Orient à l'Occident, une histoire culottée des femmes à la Belle Époque », *Pièce Détachée. La revue qui déshabille le vêtement*, Le Pantalon, p. 32-35.

poches sont encadrées par une soutache en laine dessinant un trèfle, fortement inspirée des décorations en bordure de certains vêtements arabo-ottomans.

Ce qui semble nécessaire de rappeler, c'est que l'appellation « de forme arabe » est impropre pour désigner l'inspiration de ce vêtement, tout en étant simultanément révélatrice de la perception floue que l'Occident a de l'Orient à cette époque. En effet, le *sarouel* est très largement porté, au-delà même du monde arabe. Bien que son origine soit difficilement identifiable, nous pensons que cette forme de vêtement, porté sur la partie inférieure du corps, discriminant la jambe droite de la gauche, serait apparu dans l'Empire perse, pour très vite se propager dans l'actuel Inde, en Arabie ainsi que dans tout le pourtour du bassin méditerranéen par les biais des échanges commerciaux et des déplacements de populations. Ce vêtement ample se resserre soit sur le mollet ou la cheville et dispose d'une fourche très basse. A ce propos, et pour bien montrer l'ancrage de ce vêtement dans les cultures vestimentaires de cet orient élargi, nous retrouvons des mots dans plusieurs langues différentes pour le désigner. En effet, le persan *salvar* se traduit en arabe par *sarouel* mais également en bengali par *shalwar.* D'ailleurs, il donnera même, dans le langage argotique français, le terme *falzar* qui est employé dans l'article de *L'Illustration* précédemment cité.

3. De la dame-cycliste et sa "culotte de zouave"…

Au moment de la conquête de l'Algérie, grâce à l'invention et au développement du procédé photographique, ainsi qu'à la popularisation d'une imagerie ethnographique, une importante iconographie de femmes indigènes se propage, popularisant du même coup le costume de ville des populations arabo-maghrébines, alors très largement méconnues des européens. Sur le cliché **[Chap. III, ill.21]**, nous pouvons voir une femme en costume de ville : drapées dans un *haïk*, dissimulant son visage à l'aide d'une voilette blanche, nommée *adjar*, et portant une très large culotte de lin blanche serrée à la cheville[365]. A ce stade de l'analyse, levons le voile sur un élément très important : traditionnellement dans les cultures

[365] Voir notamment pour la partie sur le pantalon dans laquelle il est question de la tenue traditionnelle au Maghreb, mais également au Proche-Orient et en Arabie : Reinhart Pieter Anne DOZY et letterkunde en schoone kunsten NEDERLANDSCH INSTITUUT VAN WETENSCHAPPEN, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes; ouvrage couronné et publié par la Troisième classe de l'Institut royal des Pays-Bas*, Amsterdam J. Müller, 1845, p.204-208.

arabo-orientales, le *saroual* est un vêtement non-genré, que nous retrouvons dans la tenue féminine et masculine des arabes, maghrébins mais aussi ottomans, indiens et moyen-orientaux plus généralement. L'ampleur de ce vêtement permet une aisance, un confort mais également une pudeur propice aux climats chauds. Il semble crucial de le signaler dans la mesure où il en est évidemment tout à fait autrement dans les cultures vestimentaires occidentales. En effet, comme le rappelle Nancy Troy citant Marjorie Garber[366], l'interdiction adressée aux femmes de porter un pantalon est une histoire longue et ancienne. La société occidentale, reposant sur une différenciation genrée et sexuelle stricte, s'appuie entre autres sur le vêtement pour ce faire ; ce vêtement agissant alors comme régulateur de l'ordre social et patriarcal. L'Occident, judéo-chrétien, trouve même dans le Deutéronome (22 :5) une justification à cette prohibition : « Une femme ne portera point un habillement d'homme, et un homme ne mettra point des vêtements de femme ; car quiconque fait ces choses est en abomination à l'Éternel, ton Dieu. »[367]; interdiction entérinée dans l'arsenal juridique français par la très célèbre ordonnance du 16 brumaire an IX, aussi connue sous le nom « d'ordonnance concernant le travestissement des femmes » (abrogée en 2013).

Cette interdiction est révélatrice en réalité de la terrible angoisse du travestissement, qui en plus de perturber la norme, remet en cause précisément le fondement de l'inégalité des sexes. Cependant, il semblerait que malgré l'établissement de ces règles coercitives, le vestiaire féminin au XIXe siècle évolue et pourrait-on dire se masculinise d'une certaine manière. C'est le constat que Pascale Gorguet Ballesteros[368] brosse de façon historique, par l'intermédiaire des collections du Palais Galliera et d'un dépouillement scrupuleux de la presse de mode du XIXe siècle. Celle-ci déclare : « l'un des jalons principaux de l'histoire du vêtement bifide féminin appartient explicitement à l'histoire des activités sportives françaises »[369]. En se développant, ces différentes pratiques sportives (qui sont réservées d'abord et avant tout à l'aristocratie et à la bourgeoisie, c'est-à-dire une minorité de

[366] N. J. TROY, *Couture culture*, *op. cit*.; Marjorie GARBER, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, London, Routledge, 1997.

[367] N. J. TROY, *Couture culture*, *op. cit*., p.114.

[368] P. G. BALLESTEROS, « « […] mise comme l'homme, elle va, comme l'homme […] ». », art. cit.

[369] *Ibid.*

personnes) conduisent à un lent processus de masculinisation du vestiaire féminin. Les femmes adoptent de plus en plus le vêtement dit « fermé », réservé traditionnellement à la gent masculine et s'opposant au vêtement « ouvert » (les robes, jupes, jupons, etc.). Le pantalon s'invite dans le costume des chasseuses, cavalières, patineuses et gymnastes. Parallèlement à ce phénomène, soulignons l'importance que joue cet attirail bifide dans la théorisation du rationalisme vestiaire aux États-Unis, dans le phénomène du bloomerisme[370] ou plus largement dans le discours féministe qui émerge et s'organise, autour notamment d'une revendication du droit à porter le pantalon[371]. Au cours du XIXe siècle, La culotte et/ou le pantalon sont de plus en plus investis d'une kyrielle d'enjeux : aussi bien hygiénistes, que féministes et sportifs.

Au passage du XXe siècle (donc une quinzaine d'années avant son insertion dans le champ de la création haute couture), la jupe-culotte explose avec l'avènement de la pratique de la bicyclette. Chose particulièrement intéressante : dans un contexte français, on retrouve déjà énormément de références à l'uniforme du zouave lorsqu'il s'agit de décrire et de qualifier le costume de ces dame-cyclistes, qui enfourchent littéralement leur bolide grâce à ce vêtement bifurqué. En février 1900, un journaliste de *Gil Blas* se réjouit de l'arrivée de zouaves à Paris à la caserne de Reuilly et ne peut s'empêcher d'évoquer le costume des dame-cyclistes par la même : « Leur costume à la fois exotique et militaire piquera une note amusante dans la monotonie de nos rues : la petite veste [...] la chéchia, la jupe-culotte, analogue à celle de nos petites bicyclistes »[372]. De la même manière, et pour bien montrer le brouillage des frontières du genre, le *Sport universel illustré*, dans un article de 1895 au sujet d'une course déclare : « La plupart des hommes sont en costume de cycliste [...] les femmes, presque toutes fines et jolies, bien hanchées dans les pantalons de zouave, avec un charme androgyne ; il n'y a plus ni hommes, ni femmes : tous cyclistes »[373]. Cette même année, *La vie*

[370] Du nom de Amelia Bloomer, c'est un pantalon inspiré de la culotte turque. Entrant dans le cadre de la Rational Dress Society, ce pantalon hygiéniste se colore également d'une symbolique féministe. Pour plus d'informations, voir notamment : A. GECZY et V. KARAMINAS (dir.), *Fashion and orientalism*, *op. cit*., p.110-113.

[371] C. BARD, *Une histoire politique du pantalon*, *op. cit*.

[372] SANTILLANE, « La vie parisienne. Les zouaves à Paris », *Gil Blas*, n°7389, 9 février 1900, p. 1.

[373] Félicien CHAMPSAUR, « Cyclisme », *Le Sport universel illustré*, 1er octobre 1895, p.9.

parisienne, consacre une double page illustrée **[Chap. III, ill.22]** dans laquelle est affirmé « qu'il n'y a qu'un prototype et qu'un archétype de culotte [de dame-cycliste] : la culotte zouave à plis larges et plats »[374]. Nous pourrions multiplier les exemples à l'infini, tant ces analogies sont nombreuses dans la réception critique d'alors.

Dans cette perspective, les créateurs de vêtements spécialisés et les industriels qui s'intéressent à la jupe-culotte, s'emploient à fixer visuellement et discursivement l'image de cette femme zouave sur sa bicyclette. D'ailleurs, concernant les inventeurs de ce nouveau vêtement, la presse consacre, entre autres, la maison John Sandt & Laborde, installée au 11 boulevard Malesherbes à Paris. Dans un article du 1er mars 1896 de la revue spécialisée *Le Sport universel illustré*, cette innovation est décrite comme suit :

> « La jupe-culotte John Sandt et Laborde, comme on le voit par les photographies reproduites ici, est une jupe divisée, dont chaque jupelette, si nous pouvons nous exprimer ainsi, est retenue à la jambe par une manche de soie prenant à l'intérieur, à 20 centimètres du bas, coulissée au mollet, empêchant tout relèvement du vêtement. »[375]

Dans cette dynamique, les grands magasins de nouveautés, pressentant l'intérêt grandissant de leur clientèle pour cette pratique sportive, se mettent aussi à proposer des jupe-culotte au préalable brevetées par leurs soins. Une rude concurrence pour conquérir le marché s'exerce et pousse de nombreuses personnes à déposer des brevets d'invention comme en témoigne les archives de l'INPI[376]. À Paris, Le Bon Marché propose différents modèles de costumes de cyclisme, l'un étant composé « d'un pantalon forme "zouave" s'arrêtant au bas de la jambe »[377] **[Chap. III, ill.23]**. Mais l'exemple le plus célèbre est certainement celui de la *Belle Jardinière* et de sa fameuse jupe-culotte *La Mexicaine* **[Chap.**

[374] ANONYME, « Nouvelles études sur la toilette. Leurs culottes », *La Vie parisienne*, n°29, 20 juillet 1895, p.414-15.

[375] ANONYME, « Cyclisme », *Le Sport universel illustré*, 1896, 1er mars 1896, p. 80.

[376] *Haut les jupes !*, https://www.inpi.fr/tresors/haut-les-jupes,.

[377] ANONYME, « La Bicyclette », *La Bicyclette : journal d'informations vélocipédiques*, n°18, 30 avril 1896, n.p.

III, ill.24] qui fait l'objet d'une très importante diffusion dans les journaux quotidiens mais également spécialisés, ainsi que plusieurs cas de contrefaçons. De fait, la réclame a le mérite de présenter de façon très efficace leur innovation : « Peut se transformer instantanément en culotte et réciproquement en jupe de ville comme l'indique le dessin ci-contre ». Grâce à un système savant d'accroches et de serrages amovibles, les deux pans de la jupe se fixent au mollet pour former un pantalon bouffant pendant la pratique sportive. Précisons également que l'appellation « la Mexicaine », qui pourrait paraître étrange et hors de propos de prime abord, fait directement référence au régiment des zouaves dans l'imaginaire des français de l'époque. En effet, ce corps d'armée a aussi été mobilisé dans l'expédition du Mexique en 1867, qui s'apparente à une guerre de colonisation pour étendre l'influence française dans le monde. Par ailleurs, ces différentes inventions semblent faire directement écho à l'évolution de la législation sur le port du pantalon féminin dans l'espace public. En effet, au vu du changement des mœurs et du caractère devenu quasi absurde et intenable d'une telle réglementation[378], « L'ordonnance concernant le travestissement des femmes » est assouplie en 1892 par une circulaire autorisant le port du pantalon féminin « si la femme tient par la main un guidon de bicyclette ou les rênes d'un cheval »[379]. Il s'agissait alors de penser une forme de vêtement qui puisse être en adéquation avec cette nouvelle réglementation. Ainsi, la proposition d'un vêtement transformable paraît y répondre de façon concrète[380]. Cette jupe, aux allures de culotte bouffante de zouave, se pare alors d'un double enjeu : celui de permettre une pratique beaucoup plus confortable et appropriée de la bicyclette (à ce

[378] En fait, dans le texte originel de l'ordonnance, il est stipulé que « Toute femme désirant s'habiller en homme doit se présenter à la Préfecture de police pour en obtenir l'autorisation ».

[379] *Abrogation de l'interdiction du port du pantalon pour les femmes - Sénat*, https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120700692.html#:..

[380] À ce propos, notons qu'au moment de l'éclatement du scandale au sein de la couture parisienne en 1911, le préfet Lépine prend également des mesures en faveur des élégantes qui souhaitent porter cette toilette. Une circulaire est adoptée, visant à protéger les mannequins devant un accroissement significatif du nombre d'incidents, d'agressions, de mouvements de foules abondamment relayés par la presse quotidienne (voir notamment : « Notes parisiennes », *La Liberté*, n°16332, 18 février 1911 p.1.), mais aussi tous les cas qui vont au contraire vers plus de prohibition comme l'exemple du Théâtre Marie à Saint Pétersbourg qui interdit la jupe-culotte pour conserver la quiétude de la salle pendant la représentation (voir notamment : « Proscription de la jupe-culotte », *Gallica*, n°6840, 14 mars 1911, p. 2.)

propos, les journalistes et commentateurs n'ont de cesse de souligner l'aisance avec laquelle les zouaves se déplacent) tout en conservant une bienséance et une certaine ampleur et esthétique des jupes « traditionnelles ». Et c'est pourquoi il faut comprendre, à la lumière de toutes ces informations, l'interdépendance déterminante qui existe entre d'une part l'orientalisme, l'évolution du goût pour le sport, l'industrialisation, le développement des brevets d'invention et l'évolution de la législation française. L'insertion dans le vestiaire féminin de la jupe-culotte, directement inspirée de la culotte de zouave, cristallise un fait de société bruyant qui, prenant de plus en plus de place dans le débat public, se matérialise dans l'arsenal juridique d'alors. L'orientalisme vestimentaire pénètre concrètement ce vestiaire, en agissant sur les formes même du vêtement occidental. Plus qu'un épiphénomène qui n'impliquerait en définitive que le petit milieu feutré de la haute couture parisienne à partir de 1911, l'adoption de ce pantalon féminin spécifique résonne sociétalement parlant, et ce plusieurs décennies avant son incorporation dans les collections des couturiers de la rue de la paix.

4. … À la jupe-culotte de la couture

En définitive, il est clair que le système de la couture parisienne n'est aucunement le lieu de l'invention de la culotte dite « de zouave » ; encore moins de la jupe-culotte. Au vu de tous les constats faits précédemment, il apparaît même que la couture parisienne reprend à son compte toute une série d'innovations et d'iconographies largement fixées auparavant dans l'imaginaire collectif, pour communiquer autour de leurs nouvelles propositions vestimentaires. Notons d'ailleurs que certaines clientes aristocratiques et bourgeoises, qui s'adonnent aux nouvelles activités sportives, sont celles-là même qui achètent chez les couturiers les dernières modes. Et par déduction, nous pourrions considérer que cette forme de jupe n'est pas tout à fait nouvelle dans leurs garde-robes. Par ailleurs, en qualifiant les jupe-culotte des couturiers de « forme zouave », de « *serouel* »[381] ou de culotte de zouave, la presse utilise, en réalité, un discours déjà bien connu et met en place une sorte de continuité

[381] « Le printemps nous révèle l'éclosion d'une mode nouvelle : le *serouel*, entendez : la jupe-culotte », dans ANONYME., « Échos », art. cit., p.2.

entre l'orientalisme précoce des années 1830 et celui du passage du siècle. S'en dégage alors un premier constat : la jupe-culotte d'après-midi des couturiers est par essence orientaliste car directement associée à cette figure du zouave, lui-même étant l'incarnation de l'orientalisme du paysage militaire et de surcroît culturel français, créé de toute pièce. Alors se met en place un processus d'appropriation et d'adaptation complexe mais surtout durable dans le travail de ces couturiers. À un moment clé de l'histoire de l'orientalisme vestimentaire, durant lequel, le japonisme et le persanisme a déjà largement acclimatés les références orientales dans la mode, ces couturiers s'emparent d'une esthétique et d'un vêtement sportif, qui est lui-même le résultat d'une absorption et reformulation d'un costume traditionnel maghrébin (et par extension turc et proche-oriental). En effet, le *sarouel* des *zouaoua* est réglementé pour devenir uniforme militaire. Ce costume guerrier devient l'une des matrices de référence pour des vêtements hygiénistes, féministes et sportifs avant d'être transposé dans le processus créatif de la couture parisienne. Et force est de constater que ce long itinéraire évolutif nous fait oublier les inspirations et les vêtements d'origine. En s'acclimatant progressivement (mais notons-le, de façon tout de même relative) aux mœurs vestimentaires occidentales, ce *sarouel* traditionnel perd en définitive sa fonction première et son ancrage culturel pour être investi de nouveaux enjeux. Nous pourrions même dire qu'il est dépouillé de son appellation originelle dans la mesure où le mot « culotte » supplante le terme arabe. En revanche, il est évident que pour ses contemporains, il s'agit bel et bien d'un vêtement oriental ; qui plus est oriental et masculin. Même s'il est associé durablement à la toilette féminine dans la création vestimentaire occidentale du passage du siècle, ce pantalon, de par son utilisation martiale, se colore également d'une profonde connotation masculine, virile, aux antipodes des codes féminins. C'est précisément sur ce point que se joue tout le problème : aussi apprécié qu'admiré pour son courage et bravoure, le zouave n'en demeure pas moins, dans la société française d'alors, un personnage pittoresque au costume folklorique et étrange qui ne devrait pas servir de modèle pour la création d'une quelconque collection haute couture. Dans l'article de *L'Excelsior* du 11 février, le peintre mondain Antonio de la Gandara est favorable au pantalon féminin, « pourvu qu'il ne soit pas zouave et ne fasse pas ressembler certaines femmes en perroquets »[382]. Et il faut précisément invoquer

[382] THYLO-FRED, « Excelsior », art. cit., p.3.

ici cette fameuse crainte du travestissement et la perturbation de l'ordre social. Tandis que les femmes se vêtent avec ce genre de pantalon, et par extension se mettent « à porter la culotte », nous retrouvons de très nombreux exemples montrant des hommes portant jupe et robe. Un dessin **[Chap. III, ill.25]** du célèbre caricaturiste Adolphe Willette, à la une des *Humoristes* du 2 avril 1911 présente un couple au tribunal. La femme, portant une jupe-culotte montre du doigt le juge et l'avocat et dit à son mari : *« Tu divorces parce que je porte culottes…, Tiens v'là des robes pour te consoler ! ».* Cette même année, la compagnie de cinématographe Pathé Frères sort un court métrage intitulé *Mes filles portent la jupe culotte*[383], dans lequel est orchestré de façon comique, un jeu de travestissement où les femmes se mettent à porter les vêtements du père et vice-versa ; tout cela se terminant par l'internement des protagonistes. Dans ce cadre, les couturiers sont précisément attaqués pour cette raison. On leur reproche de masculiniser les femmes en « [adoptant] la culotte des régiments d'Afrique »[384], en les déguisant en spahis, tirailleurs, zouaves ou autres cantinières[385]. Un article, paru dans le *Petit Haut-Marnais*, daté du 14 février 1911, va parfaitement dans ce sens :

> « Lisons maintenant, pour l'amour de la ligne, une courte description d'une jupe-culotte : "Elle présente cette particularité d'évoquer quelque peu la silhouette des spahis, par ce fait qu'elle n'offre pas d'ouverture apparente ; le bas de la jupe se replie entre les chevilles, en un souple et flou drapé. Ce qui donne à l'ensemble une allure séduisante malgré l'imprévu de la ligne". Restons-en là et retenons que dans la jupe-culotte, les femmes auront l'air de spahis. Ainsi le veut la ligne, même imprévue. Quand les femmes ressembleront tout à fait à des hommes, elles seront satisfaites. Vive la ligne ! [...] Vive l'armée ! [...] On aimera toujours que les femmes ne masculinisent pas leur toilette tout entière [...] Des femmes qui ressembleraient à des spahis ? Non, mais à quoi pensent-ils, ces princes de la mode ! »[386]

[383] « Mes filles portent la jupe-culotte : scénario », Joinville-le-Pont, 1911.

[384] Louis CATHARY, « Culotte, Jupe-culotte et Robe-culotte », *La Dépêche : journal quotidien*, n°15576, 14 mars 1911, p. 5.

[385] Anonyme, « La Jupe-culotte, au pesage d'Auteuil vient chercher sa consécration publique », *The New York herald*, n°27209, 20 février 1911, p. 5.

[386] GRIFF, « Petits Propos. La ligne », *Le Petit Haut-Marnais*, n°45, 14 février 1911, p. 1.

En plus de faire référence aux régiments d'Afrique, cet article est particulièrement intéressant pour notre analyse dans la mesure où il met en exergue un élément capital dans l'écosystème de la couture parisienne : la fameuse ligne. En plus de désigner la silhouette à la mode, les nouvelles formes de vêtements, par *ligne*, entendons également tout l'intangible de la mode, le potentiel créatif du couturier (son génie, son œil sur l'époque, sa technicité, son style). En plaçant sur un piédestal cette sacro-sainte *ligne,* comprenons la stratégie mise en place par les créateurs eux-mêmes pour s'extraire du champ de la critique et réaffirmer par la même leur toute-puissance. En se reconnaissant de cette ligne, qui semble les placer au-dessus de la mêlée du débat public, les couturiers transforment en profondeur cette jupe-culotte, pourtant connue auparavant. En effet, en intégrant le système de la mode, ce vêtement subit inévitablement une resémantisation qui semble capitale. Le processus de "couturisation" de la jupe-culotte provoque un nouveau dépouillement de son sens. Elle n'est plus ni un pantalon de suffragette, ni un élément du costume de dame-cycliste, encore moins une culotte militaire. Elle devient une nouvelle forme de vêtement uniquement soumis aux diktats des tendances, à la créativité des couturiers, à l'inconstance de la saisonnalité et à l'éphémère. En d'autres termes, la jupe-culotte s'émancipe de sa dimension utilitaire pour devenir objet de mode ; objet de mode qui n'a pour unique but que de proposer une silhouette élégante et surtout nouvelle aux clientes. Cette idée est parfaitement exemplifiée par le croquis intitulé « Les quatre manières de culotter une femme » **[Chap. III, Fig.6]** réalisé par Paul Poiret pour le journal *L'Illustration*[387], mais également par un autre dessin, moins connu, publié dans l'édition du 12 mars 1911 du journal *Mon dimanche*[388] **[Chap. III, Fig.7]**. La modernité du trait, la suggestion de la ligne et les différents modèles proposés nous laissent à penser que ce *sarouel* arabo-oriental, à l'origine costume traditionnel extérieur au système des modes parisiennes, devient une pièce à part entière de la créativité des couturiers. En d'autres termes, à la différence de la tradition, que l'on considère immuable et aux formes fixes et pérennes, la mode n'a de cesse de proposer de multiples évolutions, silhouettes, esthétiques. Et en intégrant ce système, le *sarouel* n'échappe pas à la règle. Il est repensé,

[387] Michel PSICHARI, « Les essais d'une mode nouvelle », art. cit.

[388] ANONYME, « Nos femmes deviendront-elles des odalisques », *Mon dimanche : revue populaire illustrée*, n°432, 1911, p. 162.

peut se terminer en culotte bouffante resserrée à la cheville à l'aide de rubans et de caoutchouc comme l'un des modèles de la maison Bechoff-David, publié dans le *Fémina* du 1er mars 1911[389] **[Chap. III, Fig.8]**. Cette création est décrite comme « robe composée de deux très larges pantalons bouffants et plissés avec haute ceinture drapée ». Toujours dans ce numéro, nous pouvons voir plusieurs modèles de la maison Parry, notamment une robe pantalon « à la zouave » décrite comme « de liberty blanc drapée de façon à former pantalon et en partie recouverte de deux larges biais piqués » **[Chap. III, Fig.9],** sensiblement identique à un modèle de Drecoll pour la saison **[Chap. III, Fig.10]**. Jean Patou a également ceci d'intéressant qu'il joue avec cette idée du trompe l'œil. Une photographie notamment reproduit un mannequin assis sur un banc public avec une tenue décrite comme « robe-pantalon d'une coupe très accentuée, [qui] ressemble cependant beaucoup à une robe ordinaire ; la femme étant assise on ne peut reconnaitre le pantalon et rien ne la distingue d'une robe ordinaire » **[Chap. III, Fig.11]**. Attardons-nous sur ce point car il semble révélateur de la manière avec laquelle les couturiers ont joué avec la transgression. Ces derniers, ayant parfaitement conscience de l'audace que représente le pantalon féminin dans l'espace public, n'ont de cesse de ruser, pour le dissimuler tout en le révélant implicitement. Comme le précise *Les Modes*, cette jupe-culotte peut se faire également plus discrète :

> « La jupe très ajustée avec couture devant et derrière, cette couture s'ouvrant à la hauteur du genou pour former deux plis couchés qui cachent la séparation de la jupe en deux parties ; puis la jupe tout à fait plate et étroite, partagée aussi à hauteur du genou ; mais un tablier indépendant, de trente centimètres de largeur environ, est appliqué devant et derrière, et tombe vague au-dessus de la division de la jupe [...] et cela encore masque la séparation des jambes »[390]

Finalement ces détails, d'ordre technique, nous informe précisément sur le processus créatif des couturiers. Ils ne se contentent pas de proposer uniquement de brutes pantalonnades dans leurs collections dans le but de choquer l'audience. Au contraire, il y a une véritable recherche et compromis entre la bienséance et cette ligne nouvelle. Pour la plupart des

[389] H. A., « La robe pantalon », *Femina*, n°243, 1911, p. 2-3.

[390] ANONYME, « La mode et les modes », *Les Modes*, art. cit., p.8.

tenues d'après-midi, s'inspirant très fortement de la figure du zouave, les couturiers cherchent à dissimuler, autant que faire se peut, la culotte sous des longueurs de tissus, des broderies, des savantes attaches et systèmes de dissimulation. Et toute l'iconographie des courses confirme ces différentes expérimentations. La jupe-culotte, et les mannequins la portant, ont été le sujet de nombreuses photographies, abondamment relayées dans la presse (sous forme de photoreportages) **[Chap. III, ill.4]** ou encore par l'intermédiaire de la carte postale. Chacune, prise sur le vif, immortalise la démarche de ces dames et exemplifie justement l'ambiguïté de ce vêtement. L'action dynamique de se pencher ou de marcher révèle du même coup un pantalon plus ou moins ample dissimulé sous ce qui ressemble à une jupe fendue sur les côtés.

En conclusion, malgré les quelques précautions prises par les couturiers, rappelons le scandale très vif que cette jupe culotte déclenche dans l'espace public. En transgressant l'ordonnance de 1800 (même de façon partielle), ainsi que ses différentes circulaires, les couturiers nient précisément la condition *sine qua non* de l'acceptabilité du vêtement féminin bifide. De façon intéressante, la presse et les couturiers présentent cette innovation parisienne comme une réaction logique aux jupes entravées de l'année précédente. Notons qu'il s'agit certainement du seul argument « rationnel » à l'adoption de cette nouvelle mode : la jupe-culotte permettrait alors de marcher plus facilement que la précédente. Et c'est surtout pour cette raison que l'année 1911 met une nouvelle pièce dans la machine de ce scandale. L'*Excelsior* du 17 février, relatant des événements survenus aux courses d'Auteuil, n'hésite pas à publier une photographie d'un mannequin de la maison Hechter Frères en jupe-culotte **[Chap. III, Fig.12]**, la désignant emphatiquement de « triomphatrice »[391]. En effet, elle triomphe car toute l'audience n'a d'yeux que pour elle. Elle triomphe parce que le mannequin porte une jupe-culotte de forme zouave dans un contexte absolument inapproprié. Finalement, cette nouvelle ligne est particulièrement scandaleuse dans la mesure où, en plus d'outrepasser la bienséance, elle impose, dans le système français de la mode et dans l'espace public, une inspiration orientaliste explicite et radicale ; hier uniforme et costume, aujourd'hui mode dernier cri. C'est d'ailleurs pour cela que Jeanne

[391] ANONYME, « La réouverture d'Auteuil et l'apparition officielle de la Jupe-culotte », *Excelsior*, n°94, 1911, p. 5.

Paquin - pour ne citer qu'elle - prend position contre ce type de jupe. Elle s'inquiète de la montée en puissance des modes orientales dans la couture au tournant des années 1910. En réaction à cela, elle refuse notamment de proposer une quelconque jupe-culotte dans ses collections et elle accepte même de réaliser des costumes de scène pour la pièce *La rue de la Paix*[392], quelques mois plus tard en déclarant à un journaliste de l'*Excelsior*: « Protester contre les influences d'exotisme et le goût étranger qui s'infiltrent souvent dans les milieux créateurs d'élégance et dénaturent l'inspiration essentiellement parisienne et française qui reste toujours celle qui dirige le monde de la coquetterie et du bon goût. »[393] Avec cette prise de position tranchée, Jeanne Paquin se fait garante d'un certain style de vie *à la française*, et réaffirme l'importance symbolique (mais aussi industrielle) que la mode parisienne joue sur l'échiquier mondial. Rappelons-nous d'ailleurs que quelques années auparavant, elle est choisie pour réaliser le dessin du costume de *La Parisienne*, sculpture monumentale placée au sommet de la plus importante porte conduisant à l'Exposition universelle de 1900. Cette figure mythique, incarnant allégoriquement à la fois le bon ton et le prestige, comme le note Émilie Hammen « contemple le siècle passé qui lui a octroyé sa position souveraine l'assimilant à la définition même du phénomène de mode »[394]. Jeanne Paquin n'est cependant pas la seule à s'insurger contre l'orientalisme, et de surcroît, adopter un positionnement conservateur. S'opposant aux créations jugées fantaisistes de couturiers comme Paul Poiret, un groupe se fédère pour combattre de façon plus globale ce genre de tendances. Madeleine Laferrière en fait partie et réagit également dans les colonnes de la presse de façon beaucoup plus virulente :

> « Je n'aime pas la jupe-culotte. Il ne faut pas oublier que le goût français a été décrété, par les étrangers eux-mêmes, le plus subtil, le plus élégant, le plus délicat. Alors, que viennent faire chez nous ces parures d'odalisques ? [...]

[392] Juliette FERRANT, « Les Modes de la saison : Verrons-nous celle de la Rue de la Paix ? », *Excelsior*, n°434, 23 janvier 1912, p. 3. citée par N. J. TROY, *Couture culture*, *op. cit*.

[393] JULIETTE FERRANT, « Excelsior », art. cit.

[394] Émilie HAMMEN, « La Parisienne. Topographie d'une capitale de la mode à travers ses discours, xixe-xxe siècles », *Mode de recherche IFM*, 2015.

> Restons Français, de grâce ; créons des modes et des modèles français, si nous voulons conserver un rang et un renom dont nous sommes fiers. »[395]

Être français implique donc de ne surtout pas adopter le pantalon proche-oriental masculin, comme tenue de promenade et d'après-midi. Mais, il s'agit surtout de marquer une différence, et de faire preuve d'une forme de patriotisme créatif, dans un contexte d'intensification du processus de colonisation. Nous comprenons alors qu'il est impensable pour certains couturiers d'habiller leurs clientes - aristocrates de surcroît - à la manière d'*indigènes* de l'Empire. En plus de cette prétendue masculinisation du vestiaire féminin, apparaît donc une question raciale qui pèse de tout son poids sur cette culotte. Et même si c'est d'abord et avant tout la figure du zouave - personnage pittoresque « non-indigène » aimé des français - qui est mise en avant, il n'en demeure pas moins que son uniforme s'ancre précisément dans un transfert culturel dans lequel l'Orient et le Maghreb sont utilisés comme matrice de référence. L'orientalisme, qui pourtant agit de façon très active dans les industries culturelles occidentales de l'époque, semble trouver sa limite d'acceptabilité au sein de la haute couture dans le cas de ce pantalon oriental car il amorce, sans concession, une association claire entre français et indigènes à civiliser. Aline Raymond, chroniqueuse de *La Mode illustrée*, enfonce le clou dans un article du 9 avril 1911 :

> « Les adeptes de la jupe-pantalon visent à autre chose qu'à charmer, qu'à étonner. Elles marquent la volonté de rompre avec les traditions **de leur sexe, de leur race, de leur pays**. Elles veulent rompre les dernières chaînes gênant leur émancipation complète. Elles revendiquent avec l'homme la parité du costume, comme toutes les autres égalités. »[396]

En plus d'associer la cliente à une idée transgressive, cette jupe-culotte la rapproche d'images martiales, belliqueuses mais aussi grotesques qui trouvent leurs origines dans une histoire des représentations et du discours véhiculé par la presse ; instituée vraisemblablement à

[395] ANONYME, « Nos femmes deviendront-elles des odalisques », *Mon dimanche : revue populaire illustrée*, art. cit.

[396] Aline RAYMOND, « Les propos de M. Boissonnot. La mode nouvelle », *La Mode illustrée*, n°15, 9 avril 1911, p. 2.

partir du début de la conquête algérienne. Ce travail de remise en contexte des inspirations de ce vêtement nous permet alors de saisir toute l'épaisseur historique et discursive de l'analogie pantalon/zouave en France au XIXe et au tournant du XXe siècle. Il nous permet aussi de le différencier de façon radicale d'une autre jupe-culotte lancée cette même année et surnommée de façon très éloquente « pantalon de harem ». Si la culotte de zouave fait corps et s'agrège au cliché de l'homme oriental, comprenons que cette autre création, réservée à la soirée et à l'intime, s'amalgame aux nombreux stéréotypes associés au harem, parangon de la sexualisation des femmes proche-orientales dans l'imaginaire occidental.

III. Pantalon de harem et cultures visuelles : création de la proche-orientale sexualisée

D'emblée, le pantalon de harem se différencie de la culotte de zouave dans la mesure où il n'est pas associé aux mêmes évocations et fait référence à des imaginaires radicalement différents. Nous pouvons même affirmer qu'il s'agit de deux vêtements tout à fait distincts dans les consciences collectives du tournant du XXe siècle, tant et si bien qu'il paraît plus « acceptable » que son pendant urbain - même s'il est tout autant objet de scandale. En effet, le pantalon de harem, qui est également surnommé jupe sultane ou encore pantalon d'odalisque ou d'almée, est entièrement réservé à la garde-robe de l'intime. En d'autres termes, il n'entend pas imposer dans l'espace public hexagonal une quelconque remise en cause de la norme vestimentaire. De plus, il est perçu comme un énième vêtement qui vient enrichir l'habit d'intérieur de la cliente haute couture. La réception critique est plus accueillante, présentant cette jupe-culotte comme quelque chose de gracieux, élégant, à l'opposé des jupe-trotteuses. Cette indication est cruciale car elle associe explicitement et implicitement d'ailleurs cette nouvelle forme de pantalon à un élément décisif de la construction de l'Orient onirique. Il s'agit évidemment du harem, ce gynécée oriental, mystérieux, objet de spéculation mais également d'une représentation particulièrement abondante tout au long du XIXe siècle. Ce lieu, pourtant inaccessible par essence à l'homme étranger et occidental, devient le sujet de prédilection des peintres orientalistes, mais aussi de la littérature, de la carte postale, des spectacles ethnographiques, etc. Il est un écran sur lequel sont projetés fantasmes et stéréotypes qui s'ancrent profondément dans la perception occidentale de la femme en Orient. Au sein de ces « harems occidentaux », qu'il faut

différencier du « harem traditionnel » pour reprendre la formule de Fatima Mernissi[397], la figure féminine progresse à tour de rôle entièrement nue ou bien vêtue de cette culotte bouffante qui sera l'objet d'une créativité sans précédent au tournant des années 1910 dans la couture parisienne.

Mais avant de pénétrer le processus créatif de ces couturiers, notons que ce *saroual* féminin se laisse entr'apercevoir à plusieurs reprises en France, ailleurs que dans le système et l'industrie de la mode ; qu'il fait l'objet d'un intérêt iconographique, visuel et symbolique important dans la monstration de l'altérité vestimentaire et ethnique. Métonymie et cristallisation de la puissance séductrice et dangereuse de l'*orientale*, ce pantalon de harem, en plus de devenir une partie du costume de cette femme à la suspecte luxure, se fixe dans l'histoire des représentations des populations orientales dans un contexte français par l'intermédiaire de plusieurs acteurs et événements qu'il s'agira maintenant d'explorer. En effet, nous verrons à quel point le passé et l'institution symbolique de ce vêtement dans les cultures artistiques françaises infusent abondamment le discours construit autour de cette nouvelle ligne de la couture parisienne. Le *saroual* féminin s'acclimate sur un temps long dans le contexte occidental ; de façon durable et persistante encore de nos jours. C'est l'archéologie de cette pénétration qui nous intéresse à présent pour montrer à quel point le pantalon de harem de la couture parisienne est directement le rejeton d'une élaboration imaginaire, amarrée dans une chronologie plus étendue. Nous n'entendons pas restituer de façon exhaustive cette histoire mais plutôt mettre en relief certains moments qui paraissent décisifs à bien des égards. C'est également toutes les questions soulevées précisément par cet imaginaire qui seront au cœur de notre analyse. Car, même si elle est réservée à l'intérieur, cette nouvelle forme de vêtement n'en demeure pas moins problématique à différents degrés. À la fois élément du vêtir traditionnel oriental et pure construction fantasmatique occidentale, ce pantalon nous informe, avec acuité, sur la perception occidentale coloniale et rétrograde de la féminité arabo-orientale au passage du siècle. Chose également intéressante : à la différence de sa sœur jumelle, la culotte de zouave, le pantalon de harem fait plutôt référence à une histoire ancrée dans l'orientalisme artistique, littéraire, politique et théâtrale, bien loin du champ militaire et sportif. Malgré leur proximité formelle,

[397] Voir notamment : Fatima MERNISSI, *Le harem européen*, Casablanca, Éd. le Fennec, 2003. ; Fatima MERNISSI, *Le harem politique : le Prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 2022.

elles semblent alors progresser de façon parallèle dans la création des couturiers, ainsi que dans le discours critique et journalistique de l'époque. Elle est également révélatrice d'une culmination et d'un changement de paradigme dans la représentation et la consommation de l'Orient en France. Initialement, ce type de vêtement ne se montre que picturalement ou alors par le biais de la littérature. En d'autres termes et dans un premier temps, il semble n'être véhiculé que par les médiums linguistiques et artistiques. Un glissement est rendu possible et de plus en plus visible grâce notamment au développement de la photographie et à l'occasion des expositions universelles et coloniales, qui donnent à voir ce vêtement différemment. En effet, il se matérialise en un objet textile tangible et sensible, indissociable de la figure féminine qui le porte. En plus de sa dimension purement idéelle, il devient une réalité occidentale qu'il nous faut questionner dans la mesure où il n'est pas simplement un vêtement *neutre*, mais bien le signe et symbole d'un discours orientaliste. Consubstantiel de la figure de l'odalisque, de l'almée, de la mauresque[398], de la danseuse du ventre, ce *sarouel* féminin nous éclaire de façon intéressante sur l'évolution de la figuration et de la mise en scène de la femme dans un contexte orientaliste.

1. Le harem, lieu entre réalité et fantasme

> « Aujourd'hui, elle [la Mode] a été chercher son inspiration plus loin, - en Orient, d'où, après une visite aux harems, elle a rapporté la jupe-culotte. »[399]

Dans cette citation à l'accent hautement orientaliste, tirée de l'article de *L'Illustration* de février 1911, le terme harem doit être compris de façon plurielle. Dans un premier temps, il permet d'apporter un éclairage sur l'aire géographique, vaguement décrit comme

[398] Nous tacherons, tout au long de notre développement de définir et surtout de différencier ces différents termes. Même s'il est clair qu'il y a une confusion dans les discours du XIXe siècle quant à la dénomination de la réalité démographique en Orient, nous pouvons tout de même affirmer que ces trois mots ont une historicité. Désignant tous des types de femmes orientales, ils apparaissent dans des contextes coloniaux différents et surtout dans des géographies également spécifiques. C'est pour cela qu'il s'agira d'explorer ces différences, amalgames, synthétisations afin de pleinement comprendre le processus de fétichisation de la figure féminine orientale à l'œuvre en Occident.

[399] Michel PSICHARI, « Les essais d'une mode nouvelle », art. cit.

« l'Orient ». En invoquant cette idée de harem, il est derechef question de situer les sources d'inspirations dans un orient qui serait d'abord et avant tout arabo-musulman. Même si nous retrouvons ce genre de lieu dans les civilisations extrême-orientales et même antiques, force est de constater qu'il semble surtout associé aux cultures ottomanes et maghrébines dans son acception occidentale. Donc, en d'autres termes et en suivant ce raisonnement, la jupe-culotte de soirée ou d'intérieur de Paul Poiret est d'inspiration turque et arabe. Notons toutefois le caractère tout aussi vague de cette localité dans la mesure où il n'existe pas uniquement une forme de *saroual* féminin dans le monde arabe, qu'il est soumis aux variations du goût aussi bien persan que turc, des tendances et des usages **[Chap. III, Fig.13 – 19]**[400]. Par ailleurs, en plus de déterminer de manière tangible, dans l'esprit du lecteur contemporain, un lieu plus ou moins précis, ce terme « harem » charrie également toute une série de stéréotypes qui lui sont particulièrement chevillés au corps. En effet, cet espace cristallise également le symbole du statut particulier de la femme orientale. Nous pourrions même dire que c'est le harem qui préside à la destinée symbolique de cette *orientale* dans les cultures européennes. Il est son lieu de naissance, son cadre de progression et *in fine* une synthèse de sa vie terrestre. Comme nous l'indique Gilles Boëtsch[401], il semblerait que cette construction imaginaire de l'*orientale* et du harem s'intensifie et se développe avec les premières traductions, par Antoine Galland, du corpus des *Mille et Une Nuits* à partir du début du XVIIIe siècle[402]. Ce dernier rencontre un succès très important et impulse

[400] À travers tous les exemples présentés dans le corpus, faisant partie des collections du musée du Quai Branly – Jacques Chirac, il est d'abord et avant tout question de montrer visuellement et matériellement la pluralité de ce type de vêtement, porté dans une aire géographique extrêmement vaste. Nous pouvons constater que, même si l'aspect formel de ces œuvres est relativement similaire, le système décoratif quant à lui diffère énormément en fonction des cultures arabo-orientales qui le portent.

[401] « Il est difficile de ne pas situer la naissance de l'*Orientale*, dont le stéréotype et les variations vont s'épanouir et se transformer tout au long du XIXe siècle, avec la publication des *Mille et Une Nuits,* « traduites » par Antoine Galland, au début du XVIIIe siècle (1704) » dans Gilles BOËTSCH et Jean-Noël FERRIÉ, « La lente fabrication du stéréotype de l'Orientale et de l'Oriental », art. cit., p.192.

[402] Antoine Galland (1646-1715), orientaliste et premier traducteur du corpus des *Mille et Une Nuits* entre 1704 et 1717 (les derniers tomes sont publiés à titre posthume). L'arrivée dans la littérature française de ce texte provoque immédiatement un intérêt tout particulier qui mène vers une mode orientale, du point de vue vestimentaire, littéraire, etc. Les turqueries, ce que nous considérons comme un proto-orientalisme qui prépare le mouvement global du XIXe siècle,

vraisemblablement, avec son entreprise littéraire, un changement de paradigme, à très grande échelle, dans l'appréhension des cultures dites *orientales* en France et plus largement en Europe. Le récit-cadre de Shéhérazade[403] est traduit pour la première fois en français et provoque du même coup la mise en place d'une nouvelle élaboration fantasmatique de l'Orient. Le harem y occupe une place centrale. Mais quel est donc ce lieu qui cristallise autant l'intérêt occidental ?

Étymologiquement en langue arabe, le terme « harem » désigne ce qui est « interdit » au regard, à la possession, par opposition au terme *hallal* qui signale, quant à lui, ce qui est licite. Par analogie, il s'agit d'un lieu réel dans lequel sont enfermées des femmes, pour certaines réduites en esclavage (ces femmes sont appelées, dans un contexte ottoman, odalisques), propriété d'un seul et unique homme. Selon Diane Robinson-Dunn, « le harem domestique, c'est-à-dire les appartements réservés aux femmes et aux enfants dans une maison musulmane, avaient pour vocation d'être des lieux privés, comme un sanctuaire protégeant du monde extérieur »[404]. Notons qu'il existe plusieurs types de harems dans la tradition islamique : ceux associés à la figure du souverain, le harem du sultan par exemple, qui est un endroit spécifique de son palais tout en désignant également l'ensemble de ses concubines et le harem domestique décrit comme précédemment. Car en effet, les femmes musulmanes sont absentes de l'espace public. Elles progressent librement à l'intérieur du foyer et tout à fait dissimulées à l'extérieur. Ce gynécée, en se rapportant au mot le caractérisant, est alors interdit au regard et à la possession des autres hommes. D'ailleurs, toute figure masculine pénétrant ce lieu, autre que son propriétaire ou la famille nucléaire,

émane directement de la traduction de ce texte et de son abondante réception critique dans les cercles européens. Gilles Boetsch postule qu'il s'agit vraisemblablement d'une des premières pierres posées dans la construction iconographique et discursive de l'*Orientale* dans un contexte occidental.

[403] À cause de l'infidélité de sa femme et pour se protéger de toute déception amoureuse, le sultan décide, chaque nuit, de prendre pour épouse une vierge qu'il met à mort le matin venu. Le corpus des *Mille et Une Nuit* se structure autour du récit-cadre de Shéhérazade, fille du grand vizir du sultan, qui, pour survivre, raconte des histoires à ce dernier chaque nuit. Elles sont suffisamment longues pour qu'elle soit obligée de les achever la nuit suivante. Au terme de la Mille et unième nuit, elle parvient à conjurer le mauvais sort.

[404] Diane ROBINSON-DUNN, « Le dernier âge du harem », *in* Gilles BOËTSCH, Nicolas BANCEL, et Pascal BLANCHARD (dir.), *Sexe, race & colonies*, Paris, la Découverte, 2018, p. 196.

est nécessairement émasculée (les eunuques) pour ne pas déroger à la loi de la propriété. On comprend donc la charge érotique extrêmement importante qui est associée à ce lieu. Le phallus (c'est-à-dire la puissance sexuelle, l'image symbolique du pénis en érection) ou son absence est intrinsèquement lié à la figure masculine dans le harem. En plus d'être la propriété exclusive d'un seul homme, ces femmes seraient alors également soumises à la merci sexuelle de cette figure masculine. C'est assurément pour ces raisons que ce harem devient un lieu de la peinture orientaliste, un lieu de la monstration du corps féminin nue, de la concupiscence et de la turpitude acceptée (car située dans un hors champs civilisationnel) **[Chap. III, ill.26 – 30]**[405]. En traversant la mer Méditerranée et en rejoignant l'Europe, l'idée de « harem » devient synonyme de « lupanar », ce qui est en réalité parfaitement faux. En effet, Fatima Mernissi, dans son ouvrage *Le Harem européen* (le titre anglais *Shéhérazade goes West* est plus parlant) explique à quel point le transfert culturel de la notion de harem de l'Orient vers l'Occident a ceci de problématique, qu'il provoque une décontextualisation, resémantisation et surtout un appauvrissement de sens. En arrivant en Occident, Shéhérazade, figure de résistance politique se servant de son corps et de son esprit pour libérer le genre féminin du joug du sultan, est essentialisée à sa seule corporalité et son unique capacité de susciter, dans l'esprit masculin, du désir sexuel. Même si la réclusion de ces femmes est imposée, le harem traditionnel du sultan est organisé selon une hiérarchie stricte et l'enseignement y est de rigueur. Ces femmes se doivent de contenter aussi bien les désirs sexuels que intellectuels des hommes. Ainsi, elles savent lire, écrire, elles connaissent la musique et la poésie. Tout ceci semble, à bien des égards, gommé dans la réalité de ce que nous appelons « le harem orientaliste ». Il donne à voir plutôt le fantasme d'une sexualité polygame débridée, atavique et surtout institutionnelle. Comme l'explique Gilles Boëtsch et Jean-Noël Ferrié :

> « La polygamie et le harem, chacun étant la métonymie de l'autre, désignent donc la production institutionnelle d'une lascivité consciente d'elle-même, civilisée et, sinon "amorale", du moins parfaitement impudique ou, plus exactement, "a-pudique". C'est cette fiction, ce fantasme qui va se dérouler

[405] Une série non-exhaustive de peintures issues du courant artistique de l'orientalisme français nous permet de rendre compte de cette fameuse mise en scène du harem, du hammam mais aussi et surtout de l'idée de la réclusion de ces femmes.

> tout au long du XIXe siècle tant dans la littérature que dans la peinture, la sculpture et, enfin, dans la photographie. En bref, ce qui crée l'*Orientale* (et l'*Oriental*), c'est le harem orientaliste, le seul harem qui existe vraiment, c'est-à-dire le seul que chacun ait "vu" d'une manière ou d'une autre puisque la réalité du harem leur échappe. »[406]

Cette dernière phrase est importante dans la mesure où elle révèle une contradiction de la peinture et de la mode vestimentaire orientaliste de surcroit. En effet, le peintre, en sa qualité d'homme étranger, est d'emblée exclu de cet espace domestique ou palatial. Et pourtant, l'orientalisme pullule de représentations plus ou moins précises de ce dit harem. Cette information nous permet alors de voir cet espace, non plus uniquement comme réel, dans l'œil occidental, mais plutôt comme un lieu fictionnel dans lequel les hommes occidentaux « ont projeté un grand éventail d'idées et d'images, de peurs sexuelles et de fantasmes »[407]. On comprend alors que c'est exactement, à quelques détails et médiums près, la même ambition que les couturiers et les peintres tentent d'atteindre en se saisissant de la représentation des femmes orientales dans leurs travaux respectifs. Dans son iconographie canonique, l'*orientale* cloitrée dans son harem est à tour de rôle montrée complètement nu (l'exemple célèbre du *Bain Turc* d'Ingres) **[Chap. III, ill.31]**, partiellement habillée ou encore en train de se dévêtir. C'est précisément ces deux dernières catégories qui nous intéresseront par la suite car il s'agira de montrer la manière avec laquelle se fige le costume et plus particulièrement la culotte féminine orientale que ces couturiers prétendent avoir dérobé à la confidentialité du sérail. Avant d'arriver dans le processus créatif de la couture parisienne, il semblerait que ce fameux costume soit véhiculé notamment par l'intermédiaire de la figure de la danseuse (son apparition, son évolution et sa culmination).

[406] Gilles BOËTSCH et Jean-Noël FERRIÉ, « La lente fabrication du stéréotype de l'Orientale et de l'Oriental », art. cit, p.195.

[407] Diane ROBINSON-DUNN, « Le dernier âge du harem », art. cit.

2. L'almée gérômienne : confusion et fixation d'un type de costume

Ainsley Hawthorn, dans une contribution scientifique passionnante[408], discute de l'apparition et de la fixation dans les imaginaires occidentaux de la danse du ventre. Pour cette dernière, cette pratique extrêmement spécifique aurait été donnée à voir, dans un premier temps, par le biais de la peinture orientaliste, avec un peintre en particulier, avant de coloniser l'univers culturel français et européen. Dans cette partie de notre analyse, nous croisons ses travaux avec ceux d'autres chercheuses et chercheurs[409] qui se sont intéressés à cette danse afin d'ajouter à ces recherches le caractère central que cette jupe-culotte occupe dans l'histoire de l'art et des représentations.

À l'occasion du salon de 1864, Jean-Léon Gérôme, le très grand peintre académique et orientaliste à la touche si précise que ces contemporains caractérisent son travail d'ethnographique et de photographique, présente *La danse de l'Almée* **[Chap. III, ill.32]**, non sans quelques réactions hostiles. En effet, le peintre est accusé d'aller à l'encontre de la pudeur en suggérant dans son œuvre une dimension beaucoup trop sexuelle. La scène est campée en Orient, vraisemblablement en Égypte, dans une sorte de café qui abrite un spectacle de danse en musique. La figure principale de cette œuvre est une femme, située au premier plan et complètement dissociée du reste de la composition. Elle est figée dans un *contrapposto* qui met en valeur son ventre à la blancheur éclatante, à considérer véritablement comme le centre de la structure du tableau. Son costume en deux parties (nous verrons par la suite que ce détail à de l'importance) est plutôt associé aux cultures turques. En effet, sur la partie supérieure, celle-ci est représentée portant un *yelek*, gilet[410] sans

[408] Ainsley HAWTHORN, « La popularisation de la « danse du ventre » », *Recherches en danse*, 9, 2020.

[409] N. COUTELET, « Danseurs », art. cit. ; Jean-François STASZAK, « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) », *Annales de géographie*, 660-661-2-3, 2008, p. 129-158. ; Hanadi SILEET, « L'orientalisme et le costume de scène en France (deuxième moitié du XIX siècle-début du XXe siècle) » (dir. Georges BANU), Thèse de doctorat, Sorbonne-Nouvelle, 2005. ; Naïma YAHI, « Les danseuses du ventre en France au XXe siècle », *in* Gilles BOETSCH, BANCEL Nicolas, et BLANCHARD Pascal (dir.), *Sexualités, identités & corps colonisés: XVe siècle-XXIe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 77-84. ; Claudia PALAZZOLO, *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris, 1889-1937 : une fabrique du regard*, Paris, l'œil d'or, 2017.

[410] Ce terme turc donnera d'ailleurs le mot *gilet* en français.

manche souvent très brodé que l'on retrouve dans tout le bassin méditerranéen sous influence ottomane. Sous ce *yelek*, elle porte une chemise (ou *kamis* en arabe) de gaze ou de mousseline de soie transparente, suggérant clairement la rondeur de la poitrine et le téton à peine caché. La partie inférieure de son costume contraste avec l'autre dans la mesure où la transparence laisse place à l'opacité d'une importante culotte rose pâle certainement réalisée en satin. Hanadi Sileet suggère qu'il s'agit d'un *sarouel* particulier, appelé *shintyan*[411], faisant partie du costume traditionnel des danseuses en Égypte. La position des jambes de la danseuse laisse penser qu'il s'agit d'une jupe mais à y regarder de plus près, on se rend compte que les pans inférieurs du vêtement semblent se resserrer sur la cheville à la manière des *sarouels* traditionnels orientaux. Une sorte de foulard à franges, posé sur les basses hanches et dont les pans se croisent explicitement au niveau de l'entre-jambe permet d'encadrer de façon évidente le ventre qui d'ailleurs est enserré dans un triangle presque parfait. Le tumulte de la danse est évoqué par le tapis au sol, au plis anarchiques, que la figure féminine foule au pied de façon frénétique. Le dynamisme de cette danseuse est à mettre en opposition avec l'immobilité et la passivité des hommes de l'audience, avachis et représentés dans des expressions corporelles lascives (pensons à l'homme se détachant du groupe, dépeint les jambes écartées avec un sarouel au tissu bouillonnant suggérant très certainement son excitation sexuelle). La présence masculine a son importance dans la scène représentée. En effet, c'est l'homme - et par extension son regard - qui est la condition *sine qua non* de la performance féminine. Sans cette figure, l'œuvre n'a pas lieu d'être car c'est évidemment pour être vue et désirée que cette danseuse se produit publiquement ; tout ceci pour mettre en exergue l'idée que l'*Orientale* et l'*Oriental* avancent main dans la main au sein de la représentation orientaliste. A ce propos, nous verrons à quel point cette idée aura de l'importance pour la mise en scène d'un orient onirique chez les couturiers parisiens comme Paul Poiret notamment. Finalement, dans sa passivité, l'*Oriental* est actif dans la mesure où il préside à la représentation. Pour reprendre les propos de Gilles Boëtsch et Jean-Noël Ferrié citant Pierre Bourdieu : « l'*Oriental* apparaît [...] comme la manifestation ou, plus exactement, comme l'incarnation de l'ordre constitutif de l'*Orientale*, vis-à-vis duquel il ne jouit d'aucune

[411] H. SILEET, *L'orientalisme et le costume de scène en France (deuxième moitié du XIX siècle-début du XXe siècle)*, *op. cit,* p.88.

autonomie ; il est “dominé par sa domination”. [...] Lorsque l’*Oriental* est figuré [...] il l’est toujours dans une position d’extrême subjugation »[412].

Avant d’aller plus loin, notons que Gérôme ménage deux points de fuite dans sa composition. Un premier, à l’intérieur placé sur la partie supérieure de l'œuvre, au sommet d’un escalier traité en clair-obscur et suggérant vraisemblablement le chemin mystérieux, vers le septième ciel (entendons l’extase sexuelle). A ce propos, nous pouvons voir que la danseuse tient un crotale dans sa main gauche, qui est aussi placé au même niveau que cet escalier, assurant visuellement un lien étroit entre ces deux éléments de la composition. Le deuxième point de fuite est quant à lui particulièrement intéressant dans la mesure où il est situé sur la gauche du tableau et dans ce qui ressemble à une rue d’une médina, ville traditionnelle arabo-orientale. Cet élément nous invite alors à penser que cette scène privée et, de prime abord, réservée à l’intimité est, en réalité, connectée également avec l’espace public par l’intermédiaire de cette ouverture sans porte vers le monde extérieur. En bref, nous sommes en présence d’une performance dansée dans un lieu traditionnel de la ville orientale et musulmane. Par l’intermédiaire de cette œuvre, Gérôme semble, à son habitude, se positionner comme observateur d’un folklore oriental qu’il donne à découvrir à un public français. Mais comme le note Linda Nochlin, dans *L’Orient imaginaire*[413], chapitre fondateur du croisement des études postcoloniales et de l’histoire de l’art, le peintre joue précisément avec ce caractère « vériste », « authentique » et même « naturaliste » pour proposer une lecture des mœurs et traditions orientales emprunts d’un regard masculin et surtout colonial.

En effet, pour plusieurs raisons évidentes, cette scène est une pure construction fantasmatique amalgamant des concepts et des idées pourtant différentes dans la tradition orientale. La première confusion est présente dans le titre même de l'œuvre et dans la dénomination de la danseuse. Elle est appelée « almée ». Or, et compte tenu du cadre de la représentation, il serait périlleux de la caractériser de la sorte. En réalité, dans la peinture orientaliste et, plus généralement, dans la perception occidentale de l’Orient, il y a une confusion entre les almées et un autre groupe d’individus, les *ghawazis.* L’almée, qui signifie

[412] Gilles BOËTSCH et Jean-Noël FERRIÉ, « La lente fabrication du stéréotype de l’Orientale et de l’Oriental », art. cit, p.192.

[413] Linda NOCHLIN, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1995.

littéralement en arabe *celle qui sait, qui a la connaissance*, est une danseuse qui se produit exclusivement dans la cadre du harem domestique ou palatial. En plus de savoir danser, elle sait la poésie, elle est une musicienne capable de divertir les femmes du harem ainsi que les hommes. L'almée est indissociable de ce lieu dans la mesure où, en principe, il s'agit de son seul espace d'expression artistique. Elle n'est pas censée se produire dans l'espace public. A l'opposé de cette figure, et comme nous l'indique Ainsley Hawthorn, « Les ghawazis (arabe *ghawâzî*, *ghazîya* au singulier) étaient une classe de danseuses égyptiennes de l'ethnie des Doms qui se produisaient en public, contrairement aux almées »[414]. Associées de façon claire à la prostitution, ces femmes danseuses deviennent très rapidement une attraction touristique occidentale (et ce dès l'expédition d'Égypte de Bonaparte selon Hanadi Sileet[415]) et un symbole de turpitude qui leur attirent l'ire des autorités égyptiennes de l'époque. A partir de 1834, elles deviennent *persona non grata,* sont exclues du Caire et finissent par trouver dans la région de la Haute Égypte, un terrain de jeu favorable, dans lequel elles consolident leur réputation et leur succès. Ce détail de leur histoire semble crucial dans la mesure où il remet tout à fait en question l'aspect atavique et traditionnel de ses danses orientales. Si elles font partie du paysage culturel égyptien au cours du XIXe siècle, elles font également face à toute une série de réticences qui prouvent que, plus qu'une simple tradition ancestrale, il s'agit véritablement d'une construction culturelle récente. Construction qui résulte, entre autres, de la présence occidentale de plus en plus importante dans ces pays. A ce propos, il faut évoquer un très rare et précieux témoignage d'un lettré oriental, Mohammed Muwaylihî[416] qui, visitant le pavillon égyptien de l'Exposition Universelle de 1900 se retrouve en face d'un spectacle de danse du ventre qui le choque profondément. Muwaylihî publie en son impression de l'Expo, *Trois égyptiens à Paris*, sous la forme d'un dialogue fictif entre trois personnages. Dans ce texte, à la plume acérée, l'auteur s'attaque au colonialisme occidental mais également aux nombreux stéréotypes véhiculés par la danse du ventre :

---

[414] A. HAWTHORN, « La popularisation de la « danse du ventre » », art. cit.

[415] H. SILEET, *L'orientalisme et le costume de scène en France (deuxième moitié du XIX siècle-début du XXe siècle)*, *op. cit*., p.83.

[416] Muḥammad Ibrāhīm al-MUWAYLIḤĪ et Randa SABRY, *Trois Égyptiens à Paris*, Clichy, Éd. du Jasmin, 2008.

> « Loin d'être une coutume répandue et admise dans nos maisons, cette danse [du ventre] est le fait des femmes de mauvaise vie et des lieux de débauche. D'ailleurs celles qui vivent dans le dévergondage et le libertinage, ne la pratiquent pas chez elles et n'osent se produire en public, dans les lieux de divertissement, qu'avec la bénédiction des gérants de cabarets des étrangers qui voient là le moyen de réaliser des bénéfices nets. Le public chez nous éprouve autant de dégoût et d'aversion que vous pour ces spectacles auxquels n'assistent que les désœuvrés et les débauchés et que seules fréquentent, parmi les femmes, les libertines et les catins. Chaque fois que le gouvernement essaie de les interdire, pour protéger les bonnes mœurs, les privilèges des étrangers viennent se mettre en travers ainsi que la liberté totale dont ils jouissent. »[417]

Une confusion se met en place précisément entre ces *ghawazi* et les almées, tant est si bien qu'elles deviennent finalement une seule et même entité dans l'imaginaire occidentale. Hanadi Sileet en apporte la preuve en comparant deux estampes (respectivement de David Roberts et d'Émile Prisse d'Avennes) **[Chap. III, ill.33 et 34]** et deux descriptions datées du premier quart du XIXe siècle[418]. Dans ces dernières, il n'est fait aucune

[417] *Ibid.*, p.74.

[418] H. SILEET, *L'orientalisme et le costume de scène en France (deuxième moitié du XIX siècle-début du XXe siècle)*, *op. cit*. Nous reproduisons ici l'intégralité du passage dans lequel cette dernière exemplifie le parallèle entre la description des *ghawazi* et des almées : « Cette dernière [l'estampe d'Émile Prisse d'Avennes] a été commentée par James Auguste St. John dans un recueil intitulé *The oriental Album* comprenant de nombreuses gravures qui représentent différents types d'orientaux où nous lisons cette description détaillée du costume des *ghawazi* : « En général, les *Ghâwazî* possèdent une fine figure et un beau visage et elles s'habillent avec beaucoup de goût, voire avec élégance. Leurs *yeleks*, ou vestes de soie rayée ou fleurie sont ouvertes devant jusqu'à la taille et laissent apparaître une partie d'une blanche chemise délicate qui est souvent fabriquée en soie rose ou en gaze. Leur *shintyan*, ou ample pantalon, change de texture selon le goût de la personne qui le porte, il est d'habitude en soie fleurie, et parfois ajusté à la taille à l'aide d'une large et riche ceinture. Parfois s'y ajoute un châle qu'elles nouent lâchement autour des hanches - comme le montre la lithographie, mais elles le mettent de côté quand les mouvements de danse deviennent animés et rapides. Comme toutes les femmes orientales, elles adorent les ornements tels que les colliers, les bracelets, les boucles d'oreilles ; et leurs petits pieds sont enfermés dans de blanches babouches de satin brodé. Dans leurs tresses de cheveux noirs et luxuriants on peut voir fréquemment toute la fortune qu'elles possèdent sous forme de sequins d'or de différentes tailles qui pendent des tresses, nattés avec ces tresses, ou liés entre elles sur le front et le sommet de la tête. »

différence entre ces deux types de danseuses, ce qui prouve bien l'amalgame intéressant qui s'opère à cette époque. La confusion s'exprime également dans la littérature de voyage par l'intermédiaire notamment de son plus célèbre représentant : Gustave Flaubert. En effet, il relate, à l'occasion d'un voyage en Égypte sa rencontre avec Kutchuk Hanem, une danseuse *ghawazi* qui pourtant se pare des traits de l'almée dans son récit. Finalement comme nous l'indique Gilles Boetsch, l'almée devient dans l'imaginaire occidental « une femme-frontière » qui, en plus d'être une protagoniste agissante dans le *topos* harem, est également visible dans l'espace public par l'intermédiaire de son pendant opposée, les *ghawazis* avec lesquelles elle ne fait qu'un : « Ce point est important, puisqu'il montre que ces danseuses sont accessibles à un public européen et non pas simplement imaginables ainsi que l'étaient les créatures lascives du harem orientaliste. La peinture [à l'instar de l'*Almée, an Egyptian Dancer* de Gunnar Berndtson, datée de 1883] **[Chap. III, ill.35]** figure des êtres que les touristes, de plus en plus nombreux, peuvent rencontrer »[419].

En revenant à l'œuvre de Gérôme, nous pouvons affirmer alors qu'elle exemplifie parfaitement cette confusion des genres, ce regard occidental de domination, et cette sexualisation de la figure féminine. L'almée, qui est en réalité une *ghaziya*, se produit dans un espace public de socialisation masculine, un café, dans lequel, en principe, elle n'a aucun droit de cité. Sa danse, censée être traditionnelle, s'avère être en réalité un effeuillage proprement fictionnel et fantasmatique. Son costume est beaucoup trop explicite pour être vériste. Il lui manque d'ailleurs plusieurs éléments traditionnels. En effet, le *yelek* semble trop court, le *kamis* trop transparent (et en principe, il tombe au niveau de la mi-cuisse). Finalement le seul élément qui semble plausible, c'est le sarouel ou *shintyan* traditionnel qui devient du même

Prisse d'Avennes dans ses écrits sur les almées commente leurs costumes dans une description analogue : « Le costume oriental prête aussi un nouveau charme à cette pantomime amoureuse. Leurs cheveux noirs et tressés flottent sur leurs épaules ; un léger turban brodé de paillettes d'or couvre leurs têtes ; une chemise de soie très claire voile à peine leur sein et tombe au-dessus d'un large pantalon de couleur ; une longue robe de soie, qui commence au- dessous des seins, s'ouvre à partie des hanches et laisse entrevoir dans leurs mouvements leurs chemises et leurs pantalons ; un châle en ceinture serre mollement leur taille ; de légères bottines ou des pantoufles très fines forment leur chaussures.» Les deux gravures de David Roberts et de Prisse d'Avennes possèdent beaucoup de ressemblances par leur composition et notamment par la façon dont sont vêtues les *ghawazi*. »

[419] Gilles BOËTSCH et Jean-Noël FERRIÉ, « La lente fabrication du stéréotype de l'Orientale et de l'Oriental », art. cit., p.202.

coup une image fixe dans le traitement de cette iconographie. Sur le corps de cette almée, il est le révélateur d'un monde dissimulé, le trait d'union vestimentaire entre, d'un côté, l'impénétrabilité du harem et, de l'autre, le spectacle public représenté. En d'autres termes, l'almée, qui se produit publiquement, popularise du même coup le costume spécifiquement porté dans le lieu fermé et aveugle qu'est le harem. Elle devient le vecteur symbolique d'un costume interdit au monde occidental, une figure faisant office de passeur et de porte-drapeau. Nous comprenons alors que ce pantalon de harem s'extirpe progressivement de la simple image mentale pour devenir une réalité tangible, et pour ainsi dire textile au cours du second XIXe siècle. A ce propos, il faut signaler que cette iconographie n'est pas isolée dans l'œuvre de l'artiste, et qu'il y reviendra à plusieurs reprises tout au long de sa carrière. En effet, nous pouvons penser à plusieurs tableaux, comme par exemple *Almées jouant aux échecs* de 1870 **[Chap. III, ill.36]** (montrant une importante culotte jaune qui attire l'œil d'emblée du fait de son traitement en rupture avec le reste de la gamme chromatique de la composition), ou encore plusieurs représentations de *Jeune fille du Caire* **[Chap. III, ill.37 et 38]** (toujours représentées selon les mêmes principes vestimentaires : à savoir un buste à peine voilé en transparence contrastant avec un bas du corps lourdement vêtu d'un *shintyan)*. Finalement, Gérôme semble vouloir habiller de façon particulière les jambes des femmes s'adonnant à la danse orientale. A ce propos, notons que Hawthorn postule que c'est ce fameux tableau de Gérôme qui institue vraisemblablement le terme « danse du ventre » dans le contexte français[420]. Grâce à un travail historiographique fouillé, elle démontre que cette expression est intrinsèquement liée, dans le discours artistique et dans la presse, à cette œuvre de Jean-Léon Gérôme. Effectivement, c'est pour mettre en relief ce détail particulièrement visible de la composition, que les commentateurs du salon de 1864 utilisent cette occurrence « danse du ventre » qui par la suite fera nécessairement référence, chez leurs contemporains, à l'œuvre du peintre. Cette iconographie ne tarde pas à littéralement coloniser les cultures visuelles et populaires hexagonales par l'intermédiaire notamment des expositions universelles mais aussi des music-halls et autres café-concert

[420] « L'expression « danse du ventre » est apparue à la suite du Salon de 1864 à Paris, où l'on a exposé un tableau de Jean-Léon Gérôme intitulé *La danse de l'almée* » dans A. HAWTHORN, « La popularisation de la « danse du ventre » », art. cit..

3. Danses du ventre et fausses almées

Nathalie Coutelet, dans une contribution scientifique[421] qui se donne pour objectif de comprendre et d'analyser le goût pour l'Ailleurs et les danses exotiques dans le Paris du passage du siècle, rend compte de l'engouement pour la fameuse danse du ventre. Une section de ces travaux se concentre précisément sur ces performances, sur leur incorporation progressive dans les music-halls parisiens, sur leur hybridation avec d'autres formes de danses occidentales, sur leur réinvention dans le contexte du divertissement au XIXe siècle, ainsi que sur leurs réceptions critiques très particulières. En effet, cette dernière révèle que même si l'effervescence populaire est bien au rendez-vous, il n'en demeure pas moins qu'une importante partie des commentateurs exprime leurs réserves concernant ces « tortillements de hanches »[422]. Elle démontre également, de façon chronologique, l'interdépendance et la porosité décisives qui existent entre d'une part les différentes expositions universelles parisiennes et, d'autre part, la mode pour ces danses dans les cabarets : « Les grandes expositions ont été le lieu de découverte des danses « orientales », dans lesquelles sont regroupées – en fonction des perceptions de l'époque – aussi bien la danse orientale proprement dite que la danse indienne ou les danses asiatiques »[423]. Ce sont alors ces évènements, célébrant les empires, qui permettent d'acclimater et de populariser durablement ces pratiques dansées dans toutes les couches de la société française. Il est donc absolument clair que l'appréhension analytique de ces danses (et, de surcroit, des costumes qui leur sont associés) doit être pensée dans le cadre du colonialisme, du discours de la domination occidentale et de la mise en scène factice des indigènes des différents empires. Il faut également noter à quel point ces danses vont infuser les consciences collectives jusqu'à celles des couturiers du tournant du XXe siècle. En effet (et nous le verrons par la suite de façon plus détaillée), ce sont bel et bien des ersatz de danse du ventre – qui s'accompagne du même genre de costume que ceux dépeints par Gérôme - qui sont exécutés notamment par Natacha Trouhanowa à l'occasion de la fête costumée « La Mille et Deuxième Nuit » de Paul

[421] N. COUTELET, « Danseurs », art. cit.

[422] Nathalie Coutelet citant « Chronique », *Le Temps*, n° 4687, 13 février 1874.

[423] *Ibid.*

Poiret ou encore dans le cadre de la pièce *Nabuchodonosor* montrée au Théâtre des arts en 1911. Pensons également à l'orientalisme de la danse du ventre de la célèbre Mata Hari dans la pièce de Jacques Richepin, le *Minaret* et dont la presse de l'époque se fait le relai en 1913. Ceci pour réaffirmer finalement qu'avant de pénétrer la haute couture, ces performances dansées orientalistes – plus qu'orientales – s'expriment dans d'autres secteurs des industries culturelles. Mais alors, quels liens doit-on faire entre précisément ces expositions universelles et les music-halls ? Comment appréhender ce transfert aussi bien du point de vue visuel, esthétique que discursif ? Dans quelle mesure le *shintyan*, originellement porté par les danseuses égyptiennes, devient par l'intermédiaire de ce transfert, l'un des uniformes immuables pour représenter l'*Orientale* dansant ?

La première pierre posée dans cette histoire du divertissement orientaliste au music-hall nous est révélé par Nathalie Coutelet. Elle affirme que les Folies Bergères, établissement ouvert dès 1871, pourrait être considéré comme pionnier dans ce genre. En effet, dès 1874, Léon Sari, son directeur, a l'idée intéressante de proposer des danses orientales dans son établissement. Mais pas n'importe lesquelles ; elle cite le quotidien *Le Temps,* daté du 4 février 1874, signalant « les débuts des almées, arrivant d'Algérie, dans la danse moresque »[424]. D'emblée, cette simple phrase nous informe sur la confusion qui règne en termes de réception concernant ce spectacle. Les almées, originellement égyptiennes dans la littérature et la peinture orientalistes, sont à présent associées aux populations algériennes (donc indigènes de l'Empire), et plus spécifiquement à la figure de la « mauresque ». Ce déplacement, de l'Égypte au Maghreb semble à mettre directement en lien avec le processus de colonisation et l'empire français d'alors. De la même manière, les cartes postales et les nombreuses agences photographiques implantées en Orient[425] véhiculent une kyrielle d'images de ce qui se fige, dans l'inconscient populaire, sous le terme « mauresque aux seins nus »[426]. Pendant féminin de la figure du maure, la mauresque n'est plus vraiment associée

[424] ANONYME, « Spectacles et concerts », *Le Temps*, n° 4681, 7 février 1874.

[425] Sur ce sujet, voir :

[426] Sur ce sujet précis, les nombreux travaux de Christelle Taraud, spécialiste de la prostitution en période coloniale, sont particulièrement éclairants. Voir notamment : Christelle TARAUD, *La prostitution coloniale : Algérie, Tunisie, Maroc, 1830-1962*, Paris, Payot, 2003. ; Christelle TARAUD et ROGER-VIOLLET, *Mauresques : femmes orientales dans la photographie coloniale 1860-1910*,

au harem et représente aussi un type « ethnographique » - devrions-nous plutôt dire « ethnopornographique » pour reprendre le terme d'Irvin Schick[427] – particulièrement en vogue dans la seconde moitié du XIXe siècle. Photographiées en studio dans des jeux de dévoilement qui laissent le plus souvent apparent leur poitrine offerte au regard masculin occidental **[Chap. III, ill.39 - 42]**, elles deviennent, en plus d'un type indigène, un objet de désir sexuel autorisé puisque pseudo-scientifique. Par ailleurs, le changement de médium (de la peinture à la photographie) a ceci d'intéressant qu'il brouille de plus en plus les frontières de la fiction et de la réalité. En effet, l'image, bien que factice, n'en demeure pas moins la captation visuelle et instantanée d'un corps tangible qui provoque du même coup une impression de mimétisme. En d'autres termes, la mauresque devient l'incarnation charnelle, visuelle et accessible de la prétendue luxure orientale. Sur le même principe que les almées et les odalisques, ces femmes, cette fois-ci maghrébines, cristallisent le fantasme du dévoilement et de la prostitution dans un Orient beaucoup plus proche et connu puisque colonisé par la puissance française de l'époque.

C'est donc des « mauresques », amalgamées à l'image de l'almée, qui se produisent sur les planches des Folies Bergères. À des fins communicationnelles, Léon Sari fait appel au très célèbre artiste Jules Chéret pour réaliser l'affiche promotionnelle de son spectacle **[Chap. III, ill.43]**. Il est tout à fait intéressant de se pencher sur celle-ci, tant elle semble en rupture avec l'iconographie canonique de la femme orientale dans un contexte artistique orientaliste. Dans une composition resserrée, deux figures dansent au premier plan – deux autres sont visibles à l'arrière. Le dynamisme de la performance est suggéré par le traitement stylistique du costume de ces femmes, tout en courbe, relevé, froissés, aux nombreux plis et rayures qui procurent, à la composition, tout un réseau de lignes obliques indiquant le mouvement. Si Nathalie Coutelet affirme, à raison, qu'il existe dans la posture même de ces femmes une dimension érotique et même saphique[428], notons toutefois que le caractère sexuel ne semble

Paris, A. Michel, 2003. ; Christelle TARAUD, « Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 33, 2011, p. 157-191.

[427] Irvin C. SCHICK, *The Erotic Margin: Sexuality and Spatiality in Alterist Discourse*, Verso Books, 2017.

[428] « L'affiche qui annonce la présentation des almées aux Folies-Bergère tente ainsi de suggérer une relation lesbienne entre deux danseuses, dont les lèvres se touchent presque au cours d'un mouvement de danse et dont les hanches sont généreusement mobiles. Elle joue sur le cliché particulièrement développé à partir de l'Exposition universelle de 1867, où des « brasseries à

pas être le cœur de l'œuvre. En effet, nous sommes loin de la *Danse de l'almée* de Gérôme, sorte de *striptease* à l'oriental. Les ventres de ces danseuses sont couverts et elles apparaissent presque chastes dans un costume qui est en définitive assez couvrant et vraisemblable. En effet, *yelek, kamis,* foulard sur les hanches sont bien présents. Le *shintiyan*, dissimulé sous leurs longues chemises rayées rouge ou vert, représente un détail visuel mis en avant par leurs gestes. Celle placée à gauche de la composition lève légèrement le genou, rendant visible cette importante culotte blanche qui se serre sur sa cheville ornée de bracelets. Le costume, malgré son prétendu « réalisme », n'en demeure pas moins une vue de l'esprit et une construction directement créée par l'orientalisme artistique car les atours traditionnels des danseuses maghrébines diffèrent de ceux des *ghawazi* ou almées. Par le biais de ce genre de performances s'opère une synthèse de différentes pratiques dansées (et costumes) ; une simplification et une mise en place archétypale de la danseuse exotique et orientale dans un haut lieu du divertissement parisien du second XIXe siècle. Elle porte invariablement cette culotte bouffante, qui est à associer directement au lieu « harem ». Seulement, dans le cas des danseuses des Folies Bergère, la prétendue « authenticité » du spectacle est particulièrement mal reçue par le public occidental. En effet, elles paraissent trop « indigènes », ridicule et pas assez dénudées. Dans le *Figaro* du 6 février 1874, un chroniqueur va même jusqu'à dire que « les almées […] ne ressemblent plus en rien aux danseuses lascives des tableaux de Jérôme [*sic*], ni même à celles que la fantaisie d'un maitre de ballet a intercalées dans les féeries. […] pour éviter une désillusion à tous ceux qui exaltent la beauté de ces filles d'Orient, je tiens à constater que sur les quatre femmes, il n'y en a qu'une seule de vraiment jolie »[429].

Dans un premier temps, il s'agit d'un commentaire fondamental qui permet de confirmer l'hypothèse d'Hawthorn quant aux liens étroits entre danse du ventre et Gérôme. Selon le chroniqueur, le peintre se serait rendu coupable de brosser un portrait erroné de cette fameuse figure féminine et par extension de créer un type qui ne survivrait pas à l'épreuve de la réalité. Il faut donc comprendre que c'est moins le spectacle *ethnographique*

femmes » accréditent l'idée d'une lascivité et d'une prédisposition « naturelle » aux jeux amoureux » dans N. COUTELET, « Danseurs », art. cit.

[429] *Ibid.*

(la beauté de leurs atours, de leurs traits, ou leur élégance) que la charge hautement érotique (leur corps sexualisé) qu'il charrie, qui importe aux spectateurs du music-hall parisien. Dans la mesure où leurs corps sont trop couverts, qu'elles sont beaucoup trop en chair, le regardeur est dans l'incapacité de convoquer l'image mentale de l'Orientale qu'il ne cesse de voir au gré des expositions de peintures orientalistes, ou encore dans la littérature. La mauresque au seins nus, étant une réalité exclusivement occidentale, s'avère être dans un même temps l'un des stéréotypes de la sexualité exotique. Dans la mesure où elles ne semblent remplir aucun critère décisif de leur représentation canonique, Léon Sari est contraint de déprogrammer le spectacle et de changer son fusil d'épaule : au lieu de la danse des mauresques, celui-ci propose le spectacle des *Fausses Almées* commenté comme suit par Gil Perez :

> « Olivier Métra, alors chef d'orchestre, fut chargé d'écrire la musique d'un ballet dont on répéta hâtivement la chorégraphie confiée aux danseuses ordinaire des Folies-Bergères. C'était d'un orientalisme conventionnel, agréablement pimenté de parisianisme. *Les Fausses Almées,* ainsi se nommait ce ballet où l'on parodiait avec esprit les « moukères » dédaignées, les *Fausses Almées* allèrent aux nues. »[430]

Cet article a ceci d'intéressant qu'il est accompagné d'une série de photographies **[Chap. III, ill.44]** montrant les « fausses almées » en question : des danseuses régulières du cabaret, costumées vaguement à l'oriental et jouant à tour de rôle au tambourin ou encore avec plusieurs voiles transparents. Mais que reste-t-il donc du spectacle originel ? Concernant leurs costumes, un élément accroche instantanément le regard : deux des trois danseuses portent un pantalon bouffant (l'autre à une sorte de jupe ample). Ce détail a son importance dans la mesure où il permet visuellement de marquer une continuité entre les deux représentations, tout en agissant comme un élément de rupture. En effet, il est clair que le *shintyan,* porté par ces danseuses occidentales, n'a plus la même portée symbolique. Il n'est plus un énième atour folklorisant pour montrer la réalité d'une danse mauresque, mais au contraire, il devient un repère visible qui fixe la danse dans un cadre oriental. Ces fausses almées, qui parodient la danse du ventre, emprunte donc l'uniforme et le pantalon qui leurs

[430] Gil PEREZ, « Danses orientales », *in Les Coulisses parisiennes : 200 illustrations photographiques*, La Vie de Paris, 1902.

permet d'être perçues comme « des orientales ». Cette représentation rencontre un franc succès dans la mesure où elle reprend les canons « d'un orientalisme conventionnel ». Conventionnel, car il restitue un Orient de carton-pâte, identifiable, reconnaissable et par extension contrôlé – à la différence du précédent spectacle qui, quant à lui, misait sur l'exotisme et l'authenticité de ces mœurs lointaines. Dans ce cas précis, l'Orient s'exprime aussi bien par des gestes exagérés, par des accessoires factices ou encore par un simulacre de costume traditionnel. Finalement, c'est bel et bien une exemplification parfaite de ce qu'Homi Bhabha définit comme le mimétisme colonial : « le désir d'un Autre réformé, reconnaissable, comme sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait »[431]. Dans ce cas de figure, des danseuses européennes singent des danses égyptiennes et maghrébines en y insérant une certaine forme de « parisianisme ». De fait, le corps de ces danseuses correspond aux canons de beauté français (une taille de guêpe enserrée dans un corset, une minceur de rigueur, une gorge opulente, etc.). Tout ceci instaure une performance de la domination coloniale. En effet, le titre de la représentation, ainsi que les danseuses elle-même, jouent précisément sur l'ambiguïté et l'ambivalence du spectacle. La mauresque est remplacée par une fausse almée qui porte tout de même son pantalon traditionnel, pour parodier la danse du ventre dans une dimension grotesque même érotique. Dans cette exhibition, la mauresque est réduite au silence et représentée selon le bon vouloir de Léon Sari et de sa troupe de danseuses. Son corps et ce qu'elle représente dans l'imaginaire – sa capacité à faire ressentir du désir sexuel – devient littéralement un terrain de jeu pour performer une forme d'altérité qui est suffisamment reconnaissable pour qu'elle soit acceptée. De la même manière et du fait du titre du spectacle, l'Orient n'intéresse que dans sa dimension mentale, fantasmatique ; en définitive dans sa dimension *occidentale.* Il semble très intéressant de mettre en exergue ce dernier point car c'est précisément cette représentation factice de l'orient qui préside à sa mise en scène dans l'œuvre des couturiers. En résumé, l'orientale, plus qu'un sujet agissant dans le music-hall (et par extension dans la société française) est un objet de représentation suffisamment simplifiée et codifiée pour qu'il soit facile à élucider.

[431] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit,* p.168.

Cette mésaventure de Léon Sari exemplifie parfaitement la difficile pénétration de ces femmes dans le contexte parisienne au début des années 1870. Elle nous montre que l'*orientale* et son costume, dans l'inconscient occidental, sont d'abord et avant tout une réalité picturale et littéraire, conditionnant tout un système de normes rigides. Omniprésente dans la littérature de voyage, dans la peinture et la photographie, force est de constater son absence dans le réel ; raison pour laquelle *La danse des mauresques* n'a pas rencontré le succès escompté. Cette invisibilisation est, ceci dit, tout à fait remise en question dans le cadre des expositions universelles et coloniales, et plus précisément à partir de 1889[432]. À ce propos, Gil Perez, dans les dernières lignes de l'article précédemment cité[433] explique que « ces quatre malheureuses [sont] venues dix ans trop tôt. Allah réservait la mission d'initier les Parisiens aux beautés de la danse du ventre à son élue de prédilection, la belle et ravissante Fatma ». Cet article fait référence à la révolution provoquée par l'emblématique Fatma, sorte de modèle de l'orientale-indigène dansant qui se produit dans le cadre de l'exposition de 1889. Son succès sera tel qu'elle devient l'emblème de cette danse du ventre costumée qui ne tarde pas à pénétrer tous les recoins de la vie culturelle française et européenne jusqu'au cercle parisien de la haute couture. Avant d'explorer son impact sur les consciences populaires, regardons son cadre de progression.

4. La Belle Fatma à l'Expo : Harem parisien et femmes culottées

En 1889, pour la première fois de façon aussi importante et institutionnalisée, les colonies sont mises à l'honneur sur l'Esplanade des Invalides par l'intermédiaire de pavillons et d'attractions qui seront jugés par la presse de l'époque comme étant le « Clou de l'Exposition ». Cet événement, qui célèbre le centenaire de la Révolution française, tout en mettant à l'honneur l'érection de la tour Eiffel, est également le lieu d'une mise en scène[434]

[432] Même si l'exposition de 1878 mettait déjà en scène les colonies et les peuples étrangers, c'est véritablement celle de 1889 qui institue le genre de la section coloniale (regroupant dans des endroits précis pavillons coloniaux et exhibitions humaines).

[433] GIL PEREZ, « Les Coulisses parisiennes », art. cit.

[434] Une mise en scène littérale, dans la mesure où sont représentées tous les territoires sous domination française, ainsi que leurs peuples. L'idée de la représentation et de la performance

inédite mais également ambiguë de la puissance coloniale française[435]. Ambiguë dans la mesure où la section coloniale est pensée pour répondre à une double exigence, foncièrement oxymorique : (1) celle de rendre compte de façon scientifique et pragmatique de la réalité géographique, administrative, agraire, culturelle, démographique etc. des colonies et (2) celle de divertir le public en proposant toute une série de spectacle au vérisme douteux. Van Troi Tran résume cette opposition : « un travail délicat de dosage entre l'exotisme tapageur et les leçons de la statistique et des artefacts. »[436] Dans ce double agenda, les pratiques vestimentaires indigènes et leur mise en scène joue un rôle d'ordonnancement fondamental et complexe de la puissance coloniale française. Par leur force évocatrice d'une différence culturelle irréductible, ces costumes et vêtements – associés à l'architecture indigène reconstituée – permettent de rendre compte visuellement de la domination coloniale tout en produisant une image figée de « l'autre » à coloniser. Le vêtement et son esthétisme, bien plus qu'un simple décorum exotique au service de la représentation, cristallise dans un premier temps, l'hermétisme entre un « nous » occidental et un « eux » oriental. Il semblerait même que la figuration des femmes pantalonnées et/ou entièrement

---

de l'empire colonial dans cette exposition est absolument cruciale pour pleinement comprendre les enjeux géopolitiques qui lui sont associés.

[435] « Pourtant, il faut malgré tout insister sur la nature essentiellement ambivalente de l'exposition coloniale pour expliquer les appréhensions des organisateurs. Il est incontestable que les sections coloniales ou plus généralement « exotiques » des Expositions universelles, moins tournées vers la rigueur mécanique de fonte et d'acier des démonstrations industrielles disposés géométriquement dans les galeries rectangulaires que vers l'esthétique flamboyante ou primitiviste des contrées non-occidentales exposées sous les toits bigarrés des palais coloniaux, deviennent un lieu de prédilection pour l'établissement de commerces et de lieux de consommation investissant précisément les désirs des visiteurs plutôt que leur rationalité économique et citoyenne. Mais cette courroie de transmission des représentations d'un colonisé resté dans l'enfance de la Civilisation avec son lot de fétiches, d'irrationalités et d'indolences, se présente pourtant, aussi, à l'opposé, non seulement comme un instantané tridimensionnel de la mission civilisatrice en train de se faire par la présentation éclatante des progrès réalisés outre-mer grâce à la présence coloniale mais également comme la mission civilisatrice elle-même en action, la performance de l'œuvre coloniale par la diffusion de ses valeurs et de ses accomplissements vers l'ensemble de la société. » dans Van Troi TRAN, « Manger et boire aux Expositions universelles de 1889 et 1900 à Paris: Économie, politique et expérience d'un espace vivant », Thèse de doctorat, Université Laval, 2010.

[436] *Ibid.*

voilées doit être compris au-delà de la simple reconstitution vraisemblable. Elle donne l'image d'une *Autre*, renforcé par le contraste avec les toilettes des parisiennes. En effet, les très nombreuses prises de vue, estampes, dessins figurant l'Expo met le plus souvent en scène occidentaux et orientaux progressant dans l'espace de la ville. Ces nombreux témoignages accentuent l'idée d'une rencontre et surtout d'une refonte globale des mœurs vestimentaires dans l'espace public métropolitain. Jamais encore nous n'avions vu dans la capitale de l'Empire autant d'indigènes. Les organisateurs se servent donc de cette exhibition pour mettre en lumière l'économie coloniale mais également tenter d'apporter un éclairage nouveau sur les territoires de l'Empire.

(1) Nous en avons pour preuve notamment *Le catalogue officiel des exposants de la section d'Algérie* qui s'ouvre sur ces mots : « Mais si l'Algérie n'est plus *inconnue*, elle est encore trop peu connue en France, et c'est là un mal que l'Exposition de 1889 contribuera certainement à faire disparaître »[437]. La dimension éducative de ce pavillon algérien est absolument cruciale. Concernant le vêtement, notons qu'une exposition est présentée afin d'appréhender de façon matérielle les mœurs vestimentaires. A notre connaissance, il ne subsiste pas de témoignage photographique de cette exhibition mais dans ce catalogue, il est question d'une présentation de burnous et de haïcks[438], ainsi qu'une mise en scène de femmes indigènes les réalisant devant le public[439]. A ce propos, il existe plusieurs estampes

[437] EXPOSITION INTERNATIONALE, *Exposition universelle de 1889. Section de l'Algérie. Catalogue officiel des exposants*, Paris, impr. Chaix, p.6.

[438] Le burnous est un manteau cape, faisant partie de l'habit traditionnel masculin des peuples du Maghreb. Le plus souvent en laine, et doté d'un capuchon à bout pointu, les hommes le drapent autour de leur corps pour se prévenir des intempéries et du froid de l'hiver. Le haïk, quant à lui, est une étoffe qui entre dans le costume traditionnel féminin du Maghreb. Il s'agit d'un important rectangle blanc ou noir de laine, de lin ou de soie qui se drape de tel sorte à recouvrir l'intégralité du corps de la femme, à l'exception d'une infime partie de son visage. L'iconographie de la femme maghrébine en haïk est abondante à l'époque dans la mesure où il s'agit du costume d'extérieur de la quasi-totalité des femmes de ces pays. La carte postale et la photographie en fait donc état, tout en popularisant ces images largement.

[439] « La fabrication des burnous et haïcks avec celle des couvertures et tapis nécessaires à l'habitation, donne une des grandes occupations des femmes des tribus. On verra, au Pavillon Algérien, une collection complète de ces tissus et même leur fabrication par des femmes indigènes. » *in* EXPOSITION INTERNATIONALE, *Exposition universelle de 1889. Section de l'Algérie. Catalogue officiel des exposants*, *op. cit.,* p.56.

rendant compte de cette mise en scène. *Les tisseuses Kabyles à l'esplanade des Invalides* **[Chap. III, ill.45]** est vraisemblablement un témoignage précieux de cette partie de l'exposition. Dans un intérieur sommaire (devant très certainement reconstituer l'habitation traditionnelle kabyle), on distingue trois fileuses afférées sur leur ouvrage tandis qu'une foule indistincte de visiteurs les observe. Dans le cas précis de cette œuvre, il est bien évidemment question de montrer sans équivoque la totale différence entre le groupe des indigènes et celui des occidentaux. Celles-ci ne semblent pas se soucier du tumulte ambiant. L'écran grillagé, formé par le métier à tisser et qui les sépare de l'autre partie de la composition s'apparente à un enclos, soulignant implicitement que le sujet de l'œuvre n'est autre qu'une exhibition humaine. Elles sont placées sous l'œil de la foule, qui dans un acte de curiosité générale, semble se repaitre du spectacle, le consommer littéralement. Cette même idée se retrouve dans l'estampe *Exposition Universelle – Fileuse arabe* **[Chap. III, ill.46]** où l'on distingue une planche de bois condamnant l'entrée de la porte et qui sert d'accoudoir à une élégante les yeux rivés sur le spectacle de la fileuse.

Également dans cet ouvrage, le Groupe IV[440] est réservé aux « Tissus, vêtements et accessoires ». Il s'organise en deux temps : d'abord une description des pratiques vestimentaires citadines et rurales des peuples d'Algérie et ensuite un annuaire regroupant fabricants et marchands spécialisés entre la France et l'Algérie. D'emblée, le costume des indigènes est décrit comme ayant « traversé les siècles sans subir aucun changement »[441], renforçant l'opposition entre costume traditionnel et mode occidentale et légitimant de façon subtile le bien-fondé de la mission civilisatrice. De la même manière, l'ethnographie fusionne avec la photographie pour présenter de façon récurrente des « types indigènes », principalement différencier par leurs costumes. Ce costume fait la part belle au « pantalon large, serré au genou et retenu à la taille par une coulisse »[442] porté invariablement par les

[440] *Ibid.*

[441] *Ibid.*

[442] *Ibid.* La citation dans sa totalité : « Au point de vie des conditions hygiéniques et du climat, ce costume a sa raison d'être : un pantalon large, serré au genou et retenu à la taille par une coulisse, une longue chemise de calicot et un burnous en laine, ou deux burnous superposés quand il fait froid, tels sont les vêtements ordinaires des indigènes de la tente […] Les femmes des tribus sont simplement vêtues d'une chemise de laine ou de coton, et d'une autre pièce d'étoffe enroulée autour du corps. Dans les villes, elles portent un costume plus compliqué et d'une certaine

deux sexes. Notons qu'en plus de mettre en lumière le réseau complexe de marchands entre les deux rives de la Méditerranée, ce pavillon Algérien est également pensé comme un lieu de production de savoir sur les mœurs maghrébines. Le costume, entendu comme un objet civilisationnel décisif, est alors décrypté, rationnalisé et maitrisé, afin d'être présenté au public de la façon la plus claire possible. Nous pourrions même considérer ces vêtements comme le moyen tangible d'appréhender ces cultures, dans la mesure où ils se donnent à voir de façon directe en exprimant instantanément l'idée même de différence.

(2) Dans un second temps, ces différents pavillons peuplés de sujets de l'Empire amorcent également une forme de continuité, ou plutôt une confirmation, de tous les stéréotypes produits par les arts littéraires et visuels. Teinté d'ethnographie et de restitutions *réalistes* des us et coutumes des peuples, une offre de divertissement est proposée, mettant notamment en scène les Aïssaouas, mais aussi et surtout des danses orientales, exécutées par des figurantes recrutées dans les colonies mais également en France[443]. La grande Expo de 1889 multiplie l'offre de concerts orientaux (tunisien, algérien, marocain). Des danseuses

élégance : pardessus la chemise, une sorte de longue veste, en drap ou en velours, ouverte sur le devant, brodée ou passementée ; un pantalon, large et bouffant, s'arrêtant aux chevilles ; une courte jupe ouverte et une ceinture de soie ; dans la rue, un voile l'enveloppe presque entièrement et cache la figure, à l'exception des yeux. »

[443] C. PALAZZOLO, *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris, 1889-1937*, *op. cit*. Dans cette partie, la chercheuse rend compte de l'engouement pour les danses orientales et questionne l'authenticité de ces performeuses. En effet, celle-ci révèle que nombres d'entre elles, sont déjà présentes sur le territoire métropolitain, remettant en cause du même coup, leur prétendu exotisme, ainsi que leur « authenticité primitive » qui intéresse tant les spectateurs. La citation complète : « Les Expositions universelles de 1889 et de 1900 sont envahies par les « almées » et par leurs danses, toutes définies comme « danses du ventre ». Le terme, qui fait référence aux mouvements du bassin présents dans différentes danses du monde arabe – l'élément qui avait le plus marqué les observateurs occidentaux – avait été inventé par les premiers soldats de Bonaparte lors de la campagne d'Égypte. Encouragée par les Européens, dans le but d'amuser les soldats, la danse professionnelle, traditionnellement contraire aux coutumes égyptiennes, se diffuse et les gawasi, ces danseuses se produisant par groupes dans les lieux publics en plein air, commencent à danser dans des cafés malâhi destinés aux militaires occidentaux. Interdite par le vice-roi Muhammad Calî en 1834, cette danse se répand de nouveau à la fin des années 1880, au Caire et à Alexandrie, dans de nouveaux établissements destinés aux touristes européens : les kahwa al raqs al-baladî ou cafés pour les danses locales égyptiennes […] Il s'agissait fort probablement de danseuses professionnelles recrutées au Café Malawi, et d'autres femmes résidant déjà en France et s'improvisant danseuses. »

pantalonnées se donnent en spectacle au café maure de l'exposition algérienne **[Chap. III, ill.47]**. Cette gravure est édifiante, tant elle semble rendre compte de l'ambiance de ce genre de représentations. Sur une haute estrade en bois, une danseuse, se tenant debout et agitant des voiles transparents, se détache d'un groupe d'hommes et de femmes musiciennes. Son léger *contrapposto*, accentué par sa lourde culotte mouchetée, suggère son mouvement. Presque toutes les figures présentes dans l'assistance la regardent. Un contraste saute aux yeux : l'espace de la représentation semble en complète opposition avec l'audience, constitué d'une population endimanchée à l'occidentale et attablée autour d'un rafraichissement. Cette estampe, en plus de capter l'instant de la représentation, semble également opérer un déplacement décisif. La figuration de cette audience *on-ne-peux-plus* parisienne, provoque une métamorphose de ces pratiques culturelles. Elles ne sont plus uniquement des traditions indigènes à découvrir dans les confins des terres colonisées mais au contraire devient un spectacle pittoresque visible dans le cœur du Paris de l'époque. Le harem et ses danseuses ont alors voyagé par-delà la mer Méditerranée, ne sont plus uniquement qu'un objet de contemplation picturale mais au contraire devient une expérience sensible et sensuelle accessible à tous. Le coup d'essai des Folies-Bergère, qui fut un échec, s'avère dans le cadre officiel des expositions universelles et coloniales, un succès populaire de très grande envergure, dans la mesure où en plus de s'ancrer profondément dans la société française, c'est également le moment de son internationalisation. En effet, Ainsley Hawthorn révèle que c'est à partir de 1889 et grâce à l'Expo, que nous trouvons dans la presse européenne et internationale, le terme « danse du ventre » abondamment traduit[444]. Même si de très nombreux commentateurs, à l'instar notamment d'Edmond de Goncourt[445], sont particulièrement critiques de ce genre de danse, il n'en demeure pas moins que la Presse

[444] A. HAWTHORN, « La popularisation de la « danse du ventre » », art. cit.

[445] Dans son travail, Palazzolo utilise et met en perspective les écrits d'Edmond de Goncourt au sujet des danses de l'Exposition universelle de 1889. La citation en entier : « Edmond de Goncourt, qui sera parmi les visiteurs de cette Exposition […] avait appelé la danse du ventre « déchaînement du ventre et du cul », mais il en a pourtant saisi un aspect intéressant. « Ce soir, un spectacle assez drolatique, rue du Caire. Un ecclésiastique que j'ai devant moi à la danse du ventre se met à regarder de côté toutes les fois que le ventre de l'almée soubresaute voluptueusement, devient trop suggestif. Du reste, cette danseuse tout à fait extraordinaire lorsqu'on l'applaudit, dans la complète immobilité de son corps, a l'air de vous faire de petits saluts avec son nombril » dans C. PALAZZOLO, *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris, 1889-1937*, *op. cit*.

déclare que « le ventre est roi »[446]. C'est précisément ce que l'Expo de 1889 rend possible et c'est en cela qu'elle est capitale dans l'acclimatation lente et progressive de la danseuse orientale – et de son costume – dans l'économie française du divertissement.

Mais c'est surtout en marge de la section coloniale, plus précisément sur l'avenue de Suffren, que tous les spectateurs convergent pour assister aux représentations de la Rue du Caire. Entièrement pensée par le baron Delort de Gléon, la Rue du Caire **[Chap. III, ill.48]**, célébrant la section égyptienne de l'Expo, est une reconstitution factice d'une rue de cette fameuse ville orientale, amalgamant toute une série d'architectures hétéroclites dans le but de faire vraisemblable. On y trouve notamment « boutiques et cafés au rez-de-chaussée […] tente arabe énorme […] façade d'une mosquée […] Cette rue est animée par plus de 250 indigènes, amenés d'Égypte par le baron »[447]. Est mis en scène dans le cœur de la capitale française un microcosme oriental, censé rendre compte des traditions mais également du cadre de vie des populations maghrébines. Et c'est précisément sous cette tente arabe que l'emblématique Fatma se produit avec toute sa troupe. Elle est, à bien des égards, considérée comme la figure emblématique de l'Exposition en matière de danse du ventre. De son vrai nom Rachel Bent-Eny, les commentateurs signalent qu'étant déjà présente à l'exposition de 1878 (elle n'était encore qu'une enfant), « La belle Fatma ne pouvait manquer de se produire à l'exposition de 1889, où son succès paraissait assuré d'avance »[448]. Comme l'indique Nathalie Coutelet, cette « Belle Fatma » devient un modèle codifié pour la représentation de l'Ouled Naïl, danseuse prostituée maghrébine. Autre argument accréditant cette hypothèse : son nom de scène qui, en plus de l'exotiser, la campe également dans le cliché de la femme maghrébine[449]. Elle électrise le public parisien de par sa beauté, sa technicité et sa grâce à tel point qu'une fois l'exposition terminée, les Folies Bergères l'embauche immédiatement et

---

[446] *Ibid.*

[447] Anonyme, « La rue du Caire », *Bulletin officiel de l'Exposition universelle de 1889*, vol.1, Numéro spécimen, [2e série] -9, 1889, p. 3-4.

[448] Arthur POUGIN, *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889 : notes et descriptions, histoire et souvenirs,* 1890.

[449] « Un personnage émerge dans la typologie contemporaine, celui de l'« ouled naïl », dont Fatma devient un emblème. Le choix de son pseudonyme, d'ailleurs, utilise consciemment le cliché de la femme maghrébine comme « fatma ». » dans N. COUTELET, « Danseurs », art. cit.

engage une importante communication dans la presse. Une affiche **[Chap. III, ill.49]** est aussi éditée, représentant la Belle Fatma dans un décor de minaret, de palmier et de médina arabe, afin d'amorcer une continuité avec son cadre d'évolution dans l'Expo. Son buste, enserré dans un cadre aux arabesques orientalisantes, est largement décolleté et décoré de lourds colliers et ornements dorés. Toujours selon la chercheuse : « L'affiche des Folies-Bergère précise que « La Belle Fatma » est « visible sans supplément », détail qui indique que son numéro est proposé en plus du programme, inséré en fait durant les entractes. »[450].

À la suite du succès de la Belle Fatma, le music-hall parisien se met au diapason de la mode orientale, et de nombreuses institutions proposent la danse du ventre pendant l'entracte de leur représentation habituelle. Il s'agit de suggérer et de performer l'érotisme et la lascivité des danseuses de l'exposition universelle afin d'attirer le chaland. Les impresarios comprennent rapidement la puissance de l'attraction sexuelle que la simple évocation de cette performance a dans les inconscients populaires. Les danseuses françaises s'orientalisent donc pour satisfaire le plus possible le spectateur. Le Moulin Rouge, dès 1893, organise son Concert oriental qui met en scène « la danse du ventre, cette septième merveille de l'Exposition »[451]. Mais, il déçoit dans la mesure où cette représentation est menée par « de pseudo-almées, qui ont vu le jour, non sur les bords sacrés de l'Indus, mais à l'ombre des ailes du Moulin de la Galette ». Les danseuses ne sont pas assez exotiques à l'exception de Saïda qualifiée d'« hystérique de la danse […] d'une perversité chaste. Les applaudissements que soulèvent les mouvements gracieux de son torse, font dresser les pointes de ses seins magnifiques hors d'un maillot la moulant, presque nue, jusqu'à la ceinture […] elle va, voluptueuse… jouissante… avec un roulement lascif des hanches et du ventre, qui bientôt s'achève brusquement dans un spasme »[452]. À partir de 1895, c'est au tour de la Goulue, figure emblématique du Moulin Rouge, de se lancer dans les danses orientales. Quittant le music-hall, elle s'établit à son compte à la Foire du Trône **[Chap. III, ill.50]** et demande à son ami, le peintre Henri de Toulouse-Lautrec de décorer sa baraque de deux toiles monumentales. L'une d'elle s'intitule, *La danse mauresque* ou *Les Almées* **[Chap. III, ill.51]**.

[450] *Ibid.*

[451] Maurice DELSOL, *Paris-Cythère : étude de moeurs parisiennes*, 1893.

[452] *Ibid.*

Devant un public parisien, elle s'adonne à une hybridation dansée intéressante avec le fameux cancan, qui a fait son succès, et un cadre oriental particulièrement en vogue à l'époque. La Goulue ne danse pas la danse du ventre mais en revanche, elle est accompagnée par un orchestre arabe, relayé sur la partie droite du tableau, placé sur une estrade. C'est précisément cet élément qui donne son titre à l'œuvre. On y distingue une figure masculine, enturbannée et vêtu d'une djellabah blanche en train de jouer de la darbouka. À ses côtés, une « almée » aux yeux cernées de noir et également vêtue traditionnellement d'une imposante culotte blanche. Elle semble impassible, presque étrangère à la composition et pourtant, c'est assurément sa présence qui donne à l'œuvre générale sa coloration ethnographique, et maghrébine. Tout cela pour réaffirmer l'omniprésence de ces almées dans le paysage parisien de la Belle Époque. Elles font l'objet d'un article illustré du célèbre journal *Le Théâtre* en décembre 1898[453] **[Chap. III, ill.52]**, leur succès va crescendo à l'Exposition universelle de 1900 **[Chap. III, ill.53 et 54].** Ces danses du ventre sont enrichies, au tournant du XXe siècle, par les danseuses hindous, à l'instar de Miss Ruth **[Chap. III, ill.55]**, de la « Jolie Sahary Djely » **[Chap. III, ill.56]** ou bien de la très célèbre Mata Hari **[Chap. III, ill.57]**, ou encore les danses cambodgiennes exécutées en costume traditionnel par Cléo de Mérode **[Chap. III, ill.58]**.

Finalement ce type de performance ne tarde pas à devenir un modèle canonique du divertissement parisien, à tel point qu'il s'extirpe progressivement de l'unique music-hall pour coloniser le théâtre, et par son intermédiaire les maisons de couture parisienne. Car en effet, le couturier est également, à ses heures perdues, costumier. Dans ce cas précis, il semble important d'invoquer la figure tutélaire de Paul Poiret, qui agit comme un trait d'union entre précisément le secteur de la création vestimentaire et celui du costume. Et c'est notamment en la figure de Natacha Trouhanowa qu'il trouve une muse et une pseudo danseuse du ventre. Rendue célèbre notamment grâce à ses interprétations de la danse des sept voiles de Salomé à la Gaité Lyrique **[Chap. III, ill.59]**, celle-ci rejoint la troupe du théâtre des arts en 1911, incarnant une danseuse dans la pièce en un acte de Maurice de Faramond, *Nabuchodonosor*. C'est un succès tel que la presse s'en fait le relais et surtout met en lumière, la performance scénique du tragédien Édouard de Max, les décors exécutés par le peintre André Dunoyer de

[453] Anonyme, « A travers la danse », *Le Théâtre*, n°12, 12 décembre 1898, p. 17-26.

Segonzac et surtout tous les costumes par Paul Poiret. Dans *l'Excelsoir* du 3 février 1911 **[Chap. III, ill.60]**, sont publiés une série de croquis de la main du couturier accompagné de cet en-tête très intéressante : « On y a remarqué des jupes-culottes du plus gracieux effet et qui peut-être seront en faveur pour la saison prochaine »[454]. Ces jupes-culottes, singeant de façon quasi mimétique le costume codifié et identifié de l'almée orientale se produisant à Paris, semble alors se déplacer du Music-hall au Théâtre, pour enfin influencer la mode. Mécanisme décisif qui consiste, pour Paul Poiret, à tester ces nouvelles créations d'abord dans un cadre théâtral avant de les populariser dans ses collections. Le fait est que dans le cas du costume de la Trouhanowa, on constate une interdépendance et surtout une esthétisation de la jupe-culotte, à partir de son modèle canonique de représentation ; à tel point qu'un journaliste, écrivant sur cette pièce déclare que « Mlle Trouhanowa – je ne l'ai pas reconnue sous ses voiles et dans l'obscure clarté d'une nuit d'Orient – a dansé et elle n'a pas déplu »[455]. Ainsi, il semble que son costume et son rôle de danseuse dans la pièce soient absolument indissociable, l'un étant le pendant de l'autre. Dans un récit-cadre oriental, la danseuse est nécessairement une danseuse du ventre et c'est précisément cette codification qui est à l'œuvre dans le processus créatif des costumes de *Nabuchodonosor.* Il n'est alors pas étonnant que Paul Poiret ait pris le parti de culotter l'actrice, la rapprochant instantanément de toute la construction stéréotypale de *l'orientale dansant* dans les sociétés occidentales. Autre chose à noter : dans ce cas de figure, la dimension spatio-temporelle de l'Orient n'a aucune sorte d'incidence dans la réalisation de ces costumes. En effet, L'Orient de *Nabuchodonosor* serait plutôt un orient antique, ancestral, préislamique et antérieur également à l'apparition de la danse du ventre. Et pourtant, dans l'imaginaire produit par cette pièce, tout ceci est amalgamé pour donner, au spectateur, une image simplifiée, facilement reconnaissable du cadre reconstitué de l'histoire. Nous comprenons alors que Paul Poiret, en opérant ce déplacement du costume de l'almée, intègre à la représentation théâtrale aussi bien le pantalon de harem que tous les clichés qu'il charrie à cette époque. Et ne s'arrêtant pas en si bon chemin, c'est également cette même Natacha Trouhanowa qui

[454] J. F., « Les costumes de Nabuchodonosor », *Excelsior*, n°80, 3 février 1911, p. 8.

[455] Joseph GAUTIER, « Nabuchodonosor », *Excelsior*, n°77, 31 janvier 1911, p.7.

exécute des danses orientales à l'occasion de la fête costumée La Mille et Deuxième Nuit du couturier donnée quelques mois plus tard, le 24 juin 1911.

5. Réminiscence turcophile : le pantalon de harem de la couture parisienne

Alors, en 1911, ce pantalon bouffant, popularisé par les nombreuses danseuses orientales, se retrouvent dans les collections des couturiers de la rue de la Paix. Rappelons que la réception critique de ces modèles est beaucoup moins virulente que celle concernant le pantalon de zouave. En effet, sa mention est plus rare dans la presse de l'époque, moins sujet à scandale et paradoxalement « plus » accepté. La raison principale réside d'abord et avant tout dans sa valeur d'usage. Ce pantalon de harem se porte à l'intérieur, pour la réception privée et donc, comme nous l'avons déjà mentionné, n'est pas amené à être visible par le plus grand nombre en imposant frontalement une transgression de la norme. Dans *Le Monde illustré*, nous pouvons lire : « les personnes qui supportent la jupe-culotte […] ne l'acceptent que comme un vêtement d'intérieur, comme un rappel amusant – pour un instant – des modes orientales »[456]. Autre point à considérer : la récurrence du lien entre vêtement et décoration d'intérieur lorsqu'il s'agit de discuter de ce pantalon de harem. Redfern, dans une interview pour la presse datée du 12 mars 1911 affirme que « le serouel, la jupe d'Orient, sera jolie parmi les coussins, sur les divans bas »[457]. Et Doucet de rajouter : « Dans mes ateliers, on fait des jupes-culottes. Mais elles me semblent impossibles pour la rue. Les modèles que j'ai choisis sont de souples mousselines, sous lesquelles la culotte apparaît à peine, voilée, atténuée à l'extrême […] l'art du moindre détail qui donnent à cette culotte une poésie toute orientale. »[458] Ces citations doivent être considérée autour de deux idées. D'abord, elles semblent aller complètement dans le sens de notre intuition de départ concernant la lente construction stéréotypale du costume associé à *l'orientale* dans les sociétés occidentales. Dans un second temps, elles nous informent sur un transfert inédit

[456] Alfred JOUSSELIN, « N'est-ce pas assez de la porter... moralement », *Le Monde illustré*, n°2814, 4 mars 1911, p. 136-137.

[457] ANONYME, « Nos femmes deviendront-elles des odalisques », *Mon dimanche : revue populaire illustrée*, art. cit.

[458] *Ibid.*

entre le champ des arts du spectacle et le processus créatif des couturiers parisiens. En effet, l'orientale dansant ne se donne pas à voir dans l'espace public. Elle progresse nécessairement dans un lieu clos, interlope parfois, à l'abri des regards tant sa performance artistique est subversive et va à l'encontre des bonnes mœurs occidentales. Son lieu de progression se pare de tous les atours du harem, afin d'apporter une once de vérisme à la représentation. Qu'elle soit en Orient ou en Occident, cette danseuse prostituée n'est visible qu'uniquement dans ce harem orientaliste, qui en plus d'être son seul lieu de progression, synthétise également sa condition sociale de femme. Finalement, le harem est le seul endroit de vie (figuré et représenté) de ces prostitués. Dans le Paris du divertissement du passage du siècle, il en va de même. La danseuse du ventre, tout en étant omniprésente dans les Expositions, les spectacles ethnographiques, les music-halls et autres cafés concerts, est en définitive invisible dans l'espace « public » de la ville. Elle n'a qu'un seul lieu-cadre : l'évocation d'un harem plus ou moins accessible. Au même titre que dans l'œuvre de Gérôme qui amorçait déjà un pont entre l'intérieur – du café égyptien – et l'espace public – de la médina arabe – la danseuse orientale en Europe agit comme une figure ambiguë ; connue (et accessible) mais qui se confine au domaine du spectacle et du fantasme. Plutôt que sa personne en elle-même, c'est surtout son image, la lascivité de ses gestes et l'érotisme de son costume qui intéresse le regardeur. En bref, cette danseuse n'existe que lorsqu'elle est regardée et fantasmée. Ce qui est frappant, c'est que les couturiers reprennent tout à fait à leur compte cette idée. Finalement le pantalon de harem ou la jupe-sultane n'est acceptable – et défendable – qu'uniquement si elle est associée à l'intérieur, l'intime et à un certain décorum. S'élabore ainsi un processus de territorialisation intéressant de cette nouvelle création de la couture parisienne. Abhorrée dans la rue, cette jupe-culotte est jugée à la « grâce indéniable »[459] en tenue d'intérieur, selon l'avis du magazine *Les Modes.* Et de continuer :

> "La jupe sultane, qui est exactement l'opposée de la jupe-pantalon, est peut-être appelée à jouer [...] un rôle plus durable [...] Mais si la jupe-pantalon nous masculinise, la jupe turque, elle, nous fait rentrer dans une note plus que féminine; elle nous ramène au harem et au gynécée, à la grâce des turqueries Louis XV, au charme du travesti [...] ; elle est la robe d'intérieur par excellence, et la chose la plus délicieusement impratique qui soit; certaines grandes

[459] Anonyme, « La mode et les modes », *Les Modes*, n°124, avril 1911, p.8.

> maisons la font en mousselines de soie superposées, qui nous reportent au flou le plus flou; sur ce pantalon bouffant à l'orientale, une tunique longue, à traîne parfois, en satin - ou l'inverse, la culotte en satin et le pardessus de gaze, et comme rien ne ressemble plus à une robe du soir qu'une robe d'intérieur très élégante, celle-ci se transformera peut-être en celle-là avec un succès un peu troublant."[460]

D'emblée, en évoquant « le harem et le gynécée », l'article s'inscrit directement dans le discours orientaliste canonique concernant la femme orientale ; héritée aussi bien de la peinture que de la littérature. Ce type de pantalon (de harem ou jupe-sultane) devient ainsi le symbole singulier d'une réclusion toute orientale. Il n'est cependant pas question d'une réclusion imposée – car elle est d'abord et avant tout choisie – et c'est précisément sur ce point que repose toute la différence. Le pantalon de harem, jadis faisant corps de façon atavique avec les almées, puis les mauresques et enfin les danseuses du ventre parisiennes, est à présent associé à la cliente couture pour la première fois. Ce vêtement, bien plus qu'un simple accessoire de sa garde-robe, devient élément dynamique et structurant de la recréation du harem orientaliste chez elle. C'est ce fameux pantalon, associé au décor d'un boudoir oriental, qui rend possible à la fois, la matérialisation tangible d'une certaine idée de l'Orient, et la performance d'un érotisme et d'une lascivité construite de toute pièce. Ce pantalon de harem, en évoquant l'idée sulfureuse et le caractère prostitutionnel de l'image de la danseuse, permet d'élaborer un lieu-cadre codifié dans lequel l'Orient, tout en étant performé, et également circonscrit et dominée. Car même si le fait de porter un pantalon leur permet d'incarner *l'orientale*, elle reste tout de même consciente qu'elle s'adonne « au charme d'un travesti pour un instant seulement ». Sur ce point, Reina Lewis explique de façon brillante la négociation permanente et dynamique que l'occidentale entretient avec ce genre de vêtement, et les images stéréotypés qui lui sont associées :

> « Mais pour l'Occidental, le plaisir de porter un splendide costume "indigène" exotique est renforcé par la connaissance de la peau blanche qui se cache sous le déguisement. [...] Les vêtements sont importants pour le fantasme du travestissement parce qu'ils sont "superficiels" et peuvent toujours être enlevés lorsque l'on a besoin de revenir au type, de réaffirmer sa supériorité

[460] *Ibid.*

> raciale ou culturelle [...] L'excitation de l'habillement interculturel repose sur un réinvestissement implicite dans les frontières mêmes qu'il franchit. Les vêtements fonctionnent comme des gardiens visibles de ces divisions et, même lorsqu'ils sont portés à contre-courant, ils servent toujours à souligner à nouveau l'existence de la ligne de démarcation. Ainsi, le travestissement offre à la fois les plaisirs de la consommation - l'Orient est un espace plein de marchandises séduisantes à acheter, à savourer et à porter - et le frisson plus profond de passer pour un indigène. »[461]

La dimension sensuelle de cette nouvelle création, corroborant sa charge érotique, est également véhiculé par les couturiers et la presse. En effet, le pantalon de harem est dans un même temps vecteur d'un autre poncif tout oriental : celui du luxe des étoffes et de la préciosité des matériaux. Notons, à ce propos, que l'idée du luxe et de la luxure sont très souvent mise en regard lorsqu'il s'agit de dépeindre ces cultures (nous en avons pour preuve par exemple la fameuse œuvre de Delacroix, *La Mort de Sardanapale*). Dans le cas précis de cette mode, force est de constater qu'il en va de même. Il semble qu'il faille appréhender ce type de création de façon globale, c'est-à-dire aussi bien visuellement, que sémantiquement afin de saisir pleinement tout son caractère orientaliste. Car les descriptions de ces différents modèles laissent une place extrêmement importante à l'évocation d'un fantasme et du luxe à rattacher à la construction discursive de l'Orient. Ainsi, il s'agira à présent de faire un petit tour d'horizon des différents types de pantalons de harem proposés par les maisons de couture parisiennes. L'article de *L'illustration*, consacrant Poiret comme lanceur de la mode nouvelle déclare « [qu'il] crée des jupes-sultanes luxueuses, satin, étoffes légères et brodées de couleurs tendres, pour toilettes d'intérieur, de dîner, de soirée » ; le titre reproduit également trois de ces modèles **[Chap. III, Fig.20]**, dont un est porté par Mlle Yane, actrice du

[461] Reina LEWIS, « On veiling, vision and voyage: Cross-cultural dressing and narratives of identity », *Interventions*, 1-4, 1999, p. 509. Traduit de l'anglais: "But for the westerner, the pleasure of wearing an exotic and splendid "native" costume is enhanced by the knowledge of the white skin underneath the disguise. [...] Clothes are important to the fantasy of cross-dressing because they are "superficial" and can always be removed when one needs to revert to type, no reassert one's racial or cultural superiority [...] The thrill of cross-cultural dressing is predicated on an implicit reinvestment in the very boundaries they cross. Clothes operates as visible gatekeepers of those divisions and, even when worn against the grain, serve always to re-emphasize the existence of the dividing line. so cross-dressing offers both the pleasures of consumptions - the Orient is a space full of enticing goods to be bought, savoured and worn - dans the deeper thrill of passing as native."

théâtre des Capucines à l'occasion d'une représentation. Tendresse, volupté et chatoiement des tissus, que l'on retrouve de façon récurrente dans tous les descriptifs de ces pièces. Il ne subsiste de nos jours que très peu de témoignage de ces créations. En revanche, la presse de mode de l'époque (et principalement des titres comme *L'Art et la Mode* et les *Modes*) reproduisent de nombreux pantalons de harem, mettant en lumière la pluralité des maisons de couture la proposant dans leurs collections. Ainsi, *Les Modes* présentent dans leur édition d'avril 1911 un modèle en couleur de la maison Margaine-Lacroix, décrit comme suit : « Jupe harem en broché de soie tilleul. Broderies de petites perles acier et or. Écharpe frangée en liberty taupe » **[Chap. III, Fig.21]**. Dans ce même numéro, la maison Bourniche, quant à elle, propose une « robe-culotte [du soir] en liberty rose, tunique en voile de soie rose garnie de tom-boules. Châle Marie Antoinette en mousseline de soie rose garni de perles et de tubes » **[Chap. III, Fig.22]**. Le numéro de mai 1911, montrant en double page la mode nouvelle chez Redfern, reproduit également un modèle de jupe-culotte pour le soir **[Chap. III, Fig.23].** *L'Art et la Mode* est également un relais prolifique de cette mode, étant donné que des modèles de jupes-culottes sont reproduits et illustrent de façon ininterrompue, entre le 11 février et le 18 mars, les articles de la célèbre chroniqueuse Frivoline ou Parisiana. À ces occasions, on y découvre les créations de maisons aujourd'hui oubliées ou peu connues, à l'instar de la maison Andrée et Denise **[Chap. III, Fig.24]**, G. Richard **[Chap. III, Fig.25]** ou encore Boué Sœurs et leurs « robe-chevilles » **[Chap. III, Fig.26]**. Notons que sur cette planche, le luxe de ces créations est évoqué par la précision des détails et le soin apporté au dessin mais aussi par les descriptifs des modèles : « Robe orientale ; doublure de la culotte en *merveilleux* « pétale de rose », recouverte de mousseline de soie même ton. Tunique de linon brodé » ou encore « Robe de soie moutarde. Tunique en mousseline du même ton, bordée d'une large broderie d'or vieilli. Manteau de drap satin bleu de roi, doublé de satin moutarde ». Tout cela est directement à mettre en lien avec la citation tirée du magazine *Les Modes* qui indique que ces toilettes ne sont faites que de superpositions de textiles vaporeux, flous, brillants et vibrants.

Ce pantalon endosse alors une double signification, à mi-chemin entre les secteurs différents (mais complémentaires) du spectacle et de la mode. En l'intégrant à leurs collections, les couturiers s'emparent de cet objet signifiant tout en le resémantisant. Il n'est plus qu'une simple partie du costume de l'almée mais au contraire devient une création issue de la couture parisienne. L'ancien *shintyan* égyptien est esthétisé, transformé et même

pourrions-nous dire métamorphosé en une pièce de mode, soumise à la saisonnalité, à l'éphémère et à la variation dans les modèles proposés. Cependant et malgré cette première observation, force est de constater que ce pantalon continue de charrier cette importante charge érotique et sexuelle, qui était un de ses socles symboliques lorsqu'il n'était encore qu'un costume de scène ou un vêtement traditionnel. Finalement, nous prenons conscience que malgré son insertion dans le système de la couture parisienne, ce vêtement continue d'entretenir une ambiguïté sur sa destination. Il n'est plus tout à fait un costume de théâtre et dans un même temps, il permet aux femmes, le portant, de jouer le rôle d'une odalisque. Il semble que c'est cette dualité qui est cruciale à révéler car elle montre que cet objet n'est pas uniquement textile mais qu'il est également discursif. Et c'est précisément cette dialectique entre le discours et le visible articulée dans le cas précis de ce pantalon de harem, qui a pour conséquence la réactivation par la mode d'une iconographie ancrée dans la peinture et la photographie orientaliste. Denise Poiret, la femme du grand couturier, ne pose-t-elle pas à la manière d'une odalisque ingresque sur son sofa encombré de lourds coussins ? **[Chap. III, ill.61 et 29]** Enturbannée, habillée de blanc, dans une posture lascive, elle reproduit – et perpétue – au millimètre près, un cliché visuel qui trouve ces racines dans la peinture orientaliste canonique et qui se développe par la suite grâce à la photographie ethnographique et coloniale **[Chap. III, ill.28 et 62-64]**.

Et d'ailleurs, la caricature ne s'y trompe pas ! Elle s'en donne même à cœur joie et nous dit quelque chose d'extrêmement intéressant. C'est précisément ce type de presse qui, dans son œuvre graphique, permet de mettre en place un pont direct entre d'un côté la haute couture et de l'autre cette lente construction stéréotypale de *l'orientale*. Le périodique *Fantasio*, dans un article intitulé « La jupe-culotte. Légende contemporaine »[462] **[Chap. III, ill.65]**, fait une analogie entre cette nouvelle création et les sept péchés capitaux. Sur la partie supérieure du feuillet, un Paul Poiret à la longue barbe blanche, un monocle visé sur l'œil est représenté en Dieu le Père. N'étant jamais cité en son nom propre, il est tout de même reconnaissable par le sobriquet « le génial Grand couturier », ou encore par l'évocation de son goût très prononcé pour les inspirations orientalisantes. L'article nous dit : « Quand le génial Grand Couturier […] dans le dessein de faire moderne, et important l'ample falzar des

[462] Lucien MÉTIVET, « La jupe-culotte. Légende contemporaine », *Fantasio*, n°111, 1er mars 1911, p.520.

almées orientales pour s'affirmer bien parisien, eut créé la Jupe-Culotte, il appela les sept péchés capitaux et leur soumis l'objet. »[463] L'artiste, parodiant l'iconographie canonique de l'orientalisme, représente la paresse avachie sur une série de coussins au même décor que sa tenue, dans un geste de main dramatique. Elle répond : « Il agrée à mon nonchaloir, soupira languissamment la Paresse, d'être costumée en sultane : j'aime la caresse des étoffes flottantes, car me lacer me lasse et rien ne me saurait charmer plus que ce nouveau falzarniente ». « Sultane », « languissamment », « étoffe flottante » : autant de terme que nous retrouvons dans les éléments de langage des couturiers, à l'instar de Jacques Doucet ou encore de Paul Poiret. En exagérant le geste et la posture de cette figure, l'article tente de mettre en lumière de façon comique ce fameux cliché repris par la couture parisienne. L'article se termine par l'apparition de la Luxure, occupant une place de choix et qui, contrant une suggestion de l'Envie, juge cette nouvelle création parfaite. Au-delà de la simple satire, c'est évidemment une caricature qui met en tension le processus créatif des couturiers avec toute une matrice de clichés, lourdement ancré dans les cultures visuelles et dans les inconscients populaires au passage du siècle. Car c'est évidemment la dimension sexualisée et « vicieuse » de la jupe-culotte qui plait et qui rebute dans un même temps. Une autre caricature va de façon beaucoup plus explicite dans le même sens que la précédente. Cette œuvre de Louis Morin, intitulée « Modes orientales » a été publiée dans l'hebdomadaire *Les humoristes* du 16 avril 1911 **[Chap. III, ill.66]**. Deux groupes se distingue dans la composition. Au premier plan, un homme vêtu de noir est enlacé – disparaissant presque – par un groupe de quatre femmes vêtues de jupes-culottes et selon le dernier cri de la mode parisienne. Au second plan de la composition, deux figures vêtues également de pantalon s'adonnent à une danse orientale (la danse du ventre) et agitent de façon emphatique des voiles transparents (et pouvant être associées à une iconographie courante **[Chap. III, ill.47]**). La légende de l'œuvre dit : « Petits turbans, grandes culottes turques, jolis fez, amenez-nous la douce polygamie dont les Jeunes-Turcs ne veulent plus ! ». Caricaturant l'arrivée en force de cette nouvelle tendance dans la mode, l'artiste amorce également un parallèle crucial entre harem, jupe-culotte, danse du ventre et polygamie. Et tout cela n'est pas sans rappeler la théorie de Gilles Boetsch, cité précédemment concernant le lien entre sexualité « institutionnalisée » et

[463] *Ibid.*

harem. Dans cette œuvre, absolument tous les poncifs d'un Orient lascif et plein de turpitude sont invoqués, révélant par la même ces idées reçues, partagés et véhiculés dans les médias et la société de l'époque. Autre chose intéressante et inédite, cette caricature met en tension deux mondes et deux courants qui s'opposent : l'orientalisme des sociétés occidentales et l'occidentalisation des sociétés orientales. En filigrane, tout ceci renforce la dévalorisation symbolique de l'Orient (turc en l'occurrence) dans la mesure où il est implicitement dit que les Jeunes-turcs s'occidentalise et de fait, rejettent les traditions propres au monde oriental, jugées rétrogrades. À ce propos plusieurs journalistes s'inquiètent de ce processus de mimétisme : « D'ordinaire, c'est l'Occident qui impose à l'Orient les bienfaits de sa civilisation. Dans l'antique cité de Stamboul, les femmes sortent dévoilées, et Pierre Loti, qui aimait Stamboul, en a conçu quelque regret. L'Orient prend aujourd'hui sa revanche en « culottant » les belles dames d'Occident… ». Ou encore : « Les civilisations remontent vers le nord […] Aberration ! Bien au contraire elles s'en vont quérir – tout au moins pour le « chic » - leurs modèles dans les pays du soleil […] La jupe-culotte sera, en effet, le légendaire et ample pantalon des femmes musulmanes que recouvrira le caftan – nous dirons tunique – atténués par un voilage. Dans la patrie de Moulay Hafid, on appelle cela un *faradjia* »[464]. À la lumière de ces informations, nous comprenons qu'il n'est pas uniquement question de mode, mais pourrait-on dire d'une guerre de civilisation pour certains journalistes. L'article du *Comoedia* est absolument sans équivoque lorsqu'il est question des bienfaits de la civilisation occidentale : comprenons le long processus de colonisation mis en place et justifié par la mission civilisatrice française. Dans ce cas de figure, le mimétisme des occidentaux est considéré comme dangereux car il semble aller directement à l'encontre de ce mécanisme, tout en brouillant les frontières entre colons et femmes indigènes aux mœurs légères. C'est précisément cette idée qui est encapsulée dans le terme transgression. En plus d'outrepasser la norme de la différenciation sexuelle, ce pantalon de harem met en place une transgression raciale qui jette finalement sur la civilisation occidentale puritaine, une idée de décadence sexuelle.

[464] ANONYME, « Échos », art. cit.

IV. Conclusion générale de partie : De l'Extrême au Proche, l'Orient traditionnel réceptionné à Paris

C'est d'ailleurs très certainement pour cette raison que ce pantalon de harem n'a été en définitive porté que par une toute petite partie, très élitiste, de la population. Même s'il est difficile de retracer avec certitude l'histoire commerciale de cette jupe-culotte – dans la mesure où les archives sont manquantes – force est de constater que les magasins de nouveautés parisiens de l'époque ne se sont pas fait le relais de cette nouvelle mode ; à l'exception éventuellement des Grands Magasins de la place de Clichy qui, dans son catalogue de mars 1911[465] **[Chap. III, ill.67]** propose un modèle pour le sport. Chose à considérer cependant : il n'est jamais fait une seule fois mention des termes « jupe-culotte » ou « pantalon de harem ». Il leur préfère le terme « jupe dernier genre » (vraisemblablement, pour éviter un quelconque scandale) et ce modèle n'est disponible qu'uniquement sur-mesure, donc nécessairement pour une clientèle plus fortunée. À travers cet exemple, et en suivant les propos de Pierre-Jean Desmerie nous comprenons alors que cette mode du pantalon de harem est un coup d'éclat qui ne résiste pas à l'épreuve de la réalité. Son port se confine aux milieux élitistes qui, dans une idée d'obsession de nouveauté et par effet de conséquence de distinction, se servent des cultures matérielles orientales pour arriver à leurs fins.

Pourtant, même s'il n'est pas tant porté, le pantalon de harem a ceci de singulier, qu'il semble incarner l'aboutissement de cette révolution de la mode occidentale sur le modèle des traditions vestimentaires orientales, engagée un demi-siècle plus tôt. Le vestiaire militaire, sportif et celui de la Haute Couture amorcent une profonde refonte de leur système respectif, de l'aspect formel des vêtements sur le modèle de l'exotisme aussi bien temporelle (la ligne directoire) que géographique (japonisme, chinoiserie, persanerire, turquerie). Il semblerait que la garde-robe d'intérieur, que la partie supérieure du corps, ainsi que les chapeaux, les manteaux et les vestes aient déjà subi des modifications radicales : kimono, caftan, choga, enveloppe drapée, turban etc. Dans le milieu de la couture parisienne, bercé d'orientalisme scientifique mais aussi artistique, de voyages d'inspiration, de collections

[465] Pierre-Jean DESEMERIE, « 1905-1914 : un faux semblant de liberté », art. cit.

d'objets, de discours sur le renouveau des arts industriels européens sur le modèle des arts orientaux, il semble que la partie basse de la silhouette était le dernier verrou à faire sauter pour pleinement parachever cette profonde refonte du système vestimentaire de la couture parisienne. C'est d'ailleurs très certainement pour cette raison que les premiers essais de jupe-culotte, dans la couture, arrive tardivement, à la fin de la décennie 1900. Le pantalon, bien plus qu'un unique vêtement à reconsidérer, cristallise la différentiation irréductible du masculin et du féminin en Occident. Remettre en question cette norme, c'est ébranler l'altérité sexuelle qui s'exprime dans l'espace public par l'objet vêtement. C'est questionner la norme, mais c'est également se rendre coupable d'un dialogue interculturel dangereux. L'insertion de la jupe-culotte et du pantalon de harem dans les collections des couturiers parisiens provoque un débat public ininterrompu – devrions-nous dire une chronique hystérique – pendant au moins quatre mois, précisément parce que cela est perçu comme une menace civilisationnelle. Et c'est évident sur un fil que progressent les couturiers, rompus à l'analyse matérielle de tous ces objets orientaux. Comme nous l'avons expliqué, la création artistique subit une profonde crise de l'ornement et trouve dans les cultures orientales un moyen de l'outrepasser. Cette tentative de renouvellement se fonde, entres autres, sur une étude systématique mais surtout sur une appropriation rigoureuse et institutionalisée de vêtements traditionnels, issus d'une aire géographique aux contours indéfinissables. La lente construction et structuration de l'orientalisme de la couture parisienne, est un voyage, une épopée qui débute sur les rives de la baie d'Edo pour se conclure dans le bassin méditerranéen. Nous avons également montré à quel point ce périple se superpose au processus de colonisation et aux politiques impérialistes européennes durant le XIXe siècle. Finalement, la volonté hégémonique de la France nourrit, et même produit, toutes ses modes parisiennes. C'est précisément parce que l'Empire est présent sur tous les continents que Paris devient un centre incontournable pour la muséalisation, et le commerce d'objets orientaux. C'est également parce que la France est une puissance coloniale, que les nombreuses Expositions universelles, mettent en scène tout en acclimatant dans l'espace de la ville une pluralité de populations indigènes qui influencent aussi bien les industries créatives que technologiques hexagonales. Au passage du XXe siècle, la couture parisienne est une de ces industries créatives, coloniale par excellence, puisqu'elle s'adosse sur elle, en tire de nombreux profits à des fins commerciales.

Quoiqu'il en soit, il est absolument clair que le début de l'année 1911 constitue une rupture dans la couture parisienne dans la mesure où c'est le moment qui permet à la branche la plus orientaliste des créateurs, non plus uniquement d'exploiter l'aspect formel du costume oriental, mais plutôt grâce à ce vestiaire d'intersectionner leur mode avec la création artistique d'avant-garde de l'époque. Le paroxysme de l'orientalisme des années 1910 n'est pas dans l'évocation de vêtements non-occidentaux, ni dans la copie servile de cultures orientales ; elle réside dans la façon, tout à fait singulière, avec laquelle les couturiers vont n'avoir de cesse d'observer, de tenter de comprendre, d'ingérer et de mettre en discours les préceptes des arts orientaux dans leurs esthétiques créatives et dans leurs communications.

Partie 2 : Le Grand Bazar de l'Orient ou le syncrétisme oriental (1911-1931)

> « C'est un fait. Depuis que les Turcs ont secoué leur régime absolu, depuis que les Japonais se sont européanisés, depuis que la Chine s'est faite républicaine, depuis que la Perse s'est révoltée, depuis que l'Orient, en un mot, a pris les idées de l'Occident et, du même coup, a rejeté, de ses épaules, le vénérable et magnifique costume de sa race […] on ne voit plus à Paris, et, par conséquent, dans toutes les sociétés européennes, que modes orientales et spectacles exotiques. De la "manche japonaise" des couturiers au turban des modistes, de Shéhérazade au prince Igor et de Cléopâtre au Dieu Bleu, on ne rêve plus chez nous qu'Orient et encore Orient […] C'est à croire que, chassé de sa terre originelle, le pauvre Orient se soit réfugié dans nos bras. Nous sommes envahis par cet engouement comme par une véritable horde. Mais quelle débandade, quel pêle-mêle, mesdames, quel manteau d'Arlequin, quelles confusions géographiques, quelles erreurs énormes !... Heureusement que personne ne s'en aperçoit. »[466]

[466] Lucie Delarue-Mardrus, « Musique D'Orient », *Femina*, n°274, 15 juin 1912, p.352.

Japon, Chine, Perse, Inde, Empire Ottoman, Maghreb : toutes ces géographies, et les vêtements qui leurs sont associés, ont été scrupuleusement regardés, étudiés, parfois même intégrés tel quels[467] dans les collections des couturiers parisiens. La période qui s'étend du second XIXe à la fin de la première décennie du XXe siècle doit être vue comme un moment structurant et inédit de l'orientalisme vestimentaire contemporain. Ce mouvement, qui infuse très largement la couture parisienne, va également main dans la main avec la forte tendance à l'orientalisme que l'on constate aussi bien dans le champ muséal, artistique, scientifique, comme politique. ; le système de la mode occidentale y étant connecté et dépendant. En d'autres termes, les moments décisifs de la réception et de l'intégration de toutes les cultures matérielles orientales, au tournant serré du XXe siècle, sont derrière la couture parisienne. Le japonisme et les chinoiseries additionnés au persanisme, aux inspirations indiennes et à la turcomanie ont produit un socle solide sur lequel s'élabore un processus créatif innovant qui intègre toutes les conceptions vestimentaires orientales pour améliorer le système occidental de la mode. Cependant, le modèle traditionnaliste de la couture parisienne a ses limites. En effet, au même titre que le kimono autour des années 1907, la mode orientaliste qui est principalement faite d'une transcription presque mimétique des costumes orientaux dans la créativité occidentale, perd progressivement de sa charge de nouveauté. Les élégantes et les clientes cherchent, à l'évidence, l'inédit qui saurait proposer une création exotique renouvelée. Et les couturiers ne sont pas en reste. Dès le début de la décennie 1910, un tournant notoire est aisément visible, et d'ailleurs il a été identifié par de très nombreuses études sur la question. Ce qui ressort principalement de ces recherches, c'est l'idée d'une culmination de l'orientalisme vestimentaire, l'apogée du mouvement qui, se cristallisant autour de la figure incontestée de Paul Poiret, semble ne pas survivre à l'éclatement de la Première Guerre Mondiale et à la lente disgrâce du couturier lui-même. Poiret incarnerait à lui seul ce mouvement orientaliste dont il serait le chef de file. De la même manière, les exégètes et historiens rappellent en permanence, et à raison, l'impact déterminant de la troupe des Ballets russes dans la popularisation et la domination de cette tendance créative.

[467] Cet élément a fait l'objet d'une analyse approfondie dans la 3e sous-partie du premier chapitre, intitulé « Couture parisienne et appropriation culturelle ».

Sans toutefois remettre en question ce constat, il s'agira de s'en défaire quelque peu afin de véritablement replacer ce moment de l'orientalisme, non pas dans un cadre trop étriqué, mais au contraire dans une temporalité plus longue et qui interconnecterait plusieurs champs afin de faire émerger une autre histoire de la mode. Se faisant, il est question de prendre conscience que, bien plus qu'une culmination avant un quelconque déclin, la décennie 1910 marquerait plutôt une première pierre posée vers une nouvelle conception pérenne de l'Orient dans la couture parisienne ; un Orient qui n'est plus uniquement l'objet d'une étude géographique, scientifique et formelle mais plutôt un Orient qui est totalement intégré d'abord (1) dans une conception moderniste et artistique de la création et ensuite (2) dans une approche et une discursivité coloniale et impérialiste. Cette conception doit être vue, non pas uniquement comme un moment éphémère de la création vestimentaire, mais au contraire comme une pierre angulaire, une étape décisive vers ce fameux *devenir moderniste* (sur le modèle oriental) de la haute couture parisienne. À bien des égards, les couturiers ne se contentent plus de réaliser uniquement des vêtements aux inspirations orientales et/ou aux références formelles plus ou moins identifiables. Il les campe également dans une atmosphère totalisante qui en plus de les transcender, semble également participer d'un brouillage de plus en plus important des frontières de la création artistique et vestimentaire. Ainsi, c'est pour cette raison que nous proposons de regarder à nouveau frais les liens qui existent entre les expressions orientalistes d'avant-guerre et celles qui s'expriment pendant les Années Folles. Même si elles sont évidemment différentes (les recherches s'accordent à dire que l'orientalisme de la Belle Époque s'organisait autour d'un aspect théâtral de la couture qui ne se retrouve pas de façon prégnante dans la décennie suivante), elles semblent obéir à un mécanisme assez similaire : celui d'un syncrétisme oriental. Les couturiers prennent leur distance avec le modèle traditionaliste, modèle formel qui leur a permis de réfléchir notamment à la coupe à plat, à une ornementation différente et un rapport nouveau entre corps et vêtements. Mais plutôt que de s'en émanciper complètement, ils paraissent au contraire tellement l'intégrer qu'il est monnaie courante et ne questionne ni n'étonne plus comme l'affirme Florence Muller en déclarant : « après-guerre, tous les couturiers ont assimilé ce principe [celui de la coupe à plat]. Les manteaux ou

les robes-sac dérivés du kimono habillent toutes les femmes »[468]. Ce modèle de référence, qui met également en lumière les rapports intimes que le couturier entretient avec sa collection d'objets et de vêtements orientaux, est dépassé afin de laisser la place à une vision beaucoup plus diluée de l'Orient et ses cultures matérielles. Cette partie du monde n'est plus uniquement fragmentée en aires géographiques et civilisationnelles distinctes. À l'Orient traditionnel identifiable des années 1900, les couturiers – à partir du début des années 1910 – préfèrent un *Grand Orient* qui s'apparente à une (re)création totale, fantasmatique, moderniste et qui synthétise de très nombreuses formes différentes en des silhouettes qui deviennent l'incarnation d'un orientalisme repensé. Pour ainsi dire, dans cette « loge maçonnique » dont l'idole est le vêtement orientaliste, tout se mélange dans un processus simultané de théâtralisation. Notons que cette vision théâtrale et scénique de l'Orient s'enchevêtre dans une même dynamique avec celles de la mode et de la littérature, qui s'incarnent dans la nouvelle traduction des *Mille et Une Nuits* par le docteur Joseph-Charles Mardrus notamment. Comprendre ce glissement de l'approche traditionaliste à la conception moderniste et coloniale, c'est aussi tenter de mettre en lumière l'évolution capitale de l'impérialisme et de la colonisation à cette époque. C'est également une façon de réfléchir à la manière singulière avec laquelle l'Orient est soumis à une double domination : celle territoriale fixée par la colonisation, et celle fantasmatique imposée au cœur du monde occidental dans son rapport au théâtre. L'Orient est tout à la fois un territoire dominé et en même temps un robuste socle pour une élaboration, au cœur de la capitale de l'empire, d'un hors temps, d'un hors champ qui échappe à toute forme d'histoire et qui permet de circonscrire des civilisations entières en une seule. Dans cette perspective, nous pouvons postuler que ce qui s'établit dans le cadre des expositions universelles et coloniales au cours du milieu du XIXe siècle, se perpétue par la suite dans un continuum historique ininterrompu. De la même manière, la chose semble assez logique car cette seconde phase de l'orientalisme coïncide historiquement avec la période de l'apogée (avant le déclin) de l'entreprise coloniale. L'Orient a déjà fait l'objet d'un processus d'invasion ou de domination économique et commerciale. Il ne s'agit plus de redécouvrir, ni de réceptionner de nouveaux vêtements, encore largement méconnus. Ils sont là, muséalisés, mis en discours et dans cette perspective

[468] Florence MULLER, « Poiret, rencontre Orient-Occident », art. cit., p.133.

sont *déjà* soumis à l'hégémonie occidentale. Perdant de fait leur charge de nouveauté pour la couture parisienne, ils deviennent le terrain de jeu à l'élaboration d'une reconfiguration du mouvement vestimentaire orientaliste.

Pour tenter d'historiciser et d'analyser cette seconde tendance de l'orientalisme, il est question d'abord et avant tout de ne jamais se départir d'une étude simultanée des œuvres des couturiers et de leur contexte de création. Penser le syncrétisme oriental de la mode à la Belle Époque, c'est aussi et surtout regarder les porosités nombreuses qui existent entre les couturiers et les artistes d'avant-garde à Paris. Rappelons, au risque de tomber dans le poncif, que cette ville fait office de centre névralgique où se structure les milieux artistiques et littéraires aussi bien au début du siècle que pendant les Années Folles[469]. Les couturiers les côtoient de façon importante, entretiennent une communauté d'idées et cela est tout sauf anecdotique dans le tournant artistique qu'ils mettent en place. Regarder ces porosités, c'est également mettre en exergue les différents lieux de sociabilité, les réseaux et les liens qu'entretiennent les acteurs du *modernisme* avec des figures tutélaires de la couture, à l'instar de Paul Poiret, de Jacques Doucet, de Jeanne Lanvin ou encore de Jeanne Paquin. Ce sont précisément toutes ces considérations qui nous permettront d'explorer cette histoire du devenir moderne de l'orientalisme vestimentaire, non plus uniquement qu'en considérant l'impact des Ballets russes, mais aussi en regardant d'autres événements et pôles de création, à l'instar de l'école des Beaux-Arts notamment.

D'abord concernant les Ballets russes : nous avons l'intuition que le réel apport de l'œuvre de Léon Bakst – costumier de la troupe – pour la couture parisienne en général, et pour Paul Poiret en particulier, n'est pas seulement à trouver dans l'esthétique formelle des costumes qu'il réalise pour la première saison parisienne de la troupe en 1910. Il nous semble que l'innovation de ce groupe d'artistes se trouve plutôt dans tous les préceptes d'avant-garde qu'ils prônent et donnent à voir sur scène. D'ailleurs, Poiret et les autres couturiers de notre corpus étaient déjà largement orientalistes, quelques dix années avant l'effervescence provoquée par les Ballets russes. De la même manière, la presse spécialisée ainsi que les divers commentateurs utilisaient déjà, comme nous l'avons démontré dans la partie

[469] Nous nous appuierons notamment sur la récente exposition « 1905-1925, le Paris de la Modernité » présentée au Petit Palais. Voir : *1905-1925, le Paris de la modernité*, (cat.exp), Paris, Petit Palais-Musée des beaux-arts de la Ville de Paris Paris-musées, 2023.

précédente, dès la seconde moitié du XIXe siècle, les termes « oriental », « orientaliste », « exotique » pour définir les vêtements des couturiers. En revanche, cette même couture parisienne était encore très attachée au modèle vestimentaire traditionnel des orients. Il apparaît donc que la troupe des Ballets russes n'est pas tant à l'origine d'une consécration d'un orientalisme généralisé, que plutôt les instigateurs d'une reconfiguration et d'une *ré-orientation* de ce mouvement, qui a été considéré à tort comme une apothéose. Serge Diaghilev, Léon Bakst, Vaslav Nijinski ou encore Michel Fokine ouvrent précisément un nouveau champ des possibles, sur une base déjà connue qui permet de s'émanciper du modèle précédent fondé sur la forme ; et peut-être trop emprisonnant, pour l'investir de nouveauté. En présentant leur première saison à Paris en 1910, il n'est pas question d'une nouvelle expression orientaliste faisant table rase de la première. Inversement, ils inscrivent leur esthétique dans toute l'iconographie de la peinture, de la littérature, de la musique (en reprenant la suite symphonique de Nikolaï Rimski-Korsakov réalisée en 1888 par exemple) et de la mode orientaliste ; ce qui met en exergue leur filiation évidente et leur ancrage dans cet héritage artistique. En d'autres termes, les Ballets russes ne crée pas à partir de rien. Nous pourrions même aller plus loin en considérant que leur orientalisme, qu'ils présentent sur la scène parisienne, est le résultat d'une circulation singulière des inspirations et des mouvements artistiques. En effet, cette première saison donne à voir sur scène une vision et interprétation russe principalement inspirée par l'orientalisme français. La chose est ironique lorsque l'on sait que Poiret, durant son voyage en Russie inclut l'empire des tzars dans ce qu'il appelle « le pré-Orient »[470], formule extrêmement intéressante, et sur laquelle nous reviendrons en détail, qui permet d'analyser de façon innovante la production des Ballets russes à Paris. En d'autres termes, ces artistes, considérés comme *pré-orientaux* livreraient sur scène en France un orientalisme russe fortement inspiré de celui conçu par les français.

Dans *En Habillant l'Époque,* Paul Poiret lui-même, qui se montre ambigu sur sa relation avec les Ballets russes ; déclare tout de même : « C'était le temps des premiers Ballets russes, M. de Diaghilev avait lancé sur le monde sa pléiade d'étoiles, qui devait illuminer plusieurs secteurs de l'art pendant plusieurs années […] Comme beaucoup d'artistes français, je fus très frappé par les Ballets russes et je ne serais pas surpris qu'ils aient eu sur moi une

[470] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*.

certaine influence. »[471] Or la recherche en histoire de la mode s'est surtout employée à faire des ponts esthétiques entre la couture et le théâtre en négligeant le décodage en profondeur des vêtements produits. C'est pourquoi, nous tenterons d'explorer ce champ en nous posant la question suivante : dans quel mesure ces vêtements, incarnant l'évolution des modes orientalistes, mutent aussi bien matériellement que symboliquement pour devenir le socle d'un renouveau ? Nous soutenons l'idée que cet objet-vêtement doit être mis au cœur de la réflexion car il est précisément à la fois le résultat d'expérimentation créative et le moyen de donner à voir cette nouvelle idée de l'Orient. Il n'est plus l'objet intangible que le couturier utilise et copie à l'envi, mais au contraire du fait de sa radicalité, devient une ambition conceptuelle plus large. L'exemple du pantalon de harem est, à cet égard, éloquent. Porté par Nijinski dans *Schéhérazade* en 1910 puis 1911, il n'est plus uniquement le vêtement traditionnel adapté à l'élégante parisienne. Il est investi d'une atmosphère totalisante qui syncrétise à lui seul une remise en cause du cadre normatif du secteur du ballet et de la danse à cette époque : sa mise en scène est inédite, la performance et le mouvement du danseur transgressent les notions de genre et de sexualité. Dans ce cadre, la musique mis au profit de la synesthésie des couleurs, langage de la modernité artistique par excellence, ont certainement un rôle primordial. Donc, en s'appuyant sur l'importante historiographie autour des Ballets russes, il s'agira tout au long de notre analyse (1) d'identifier les porosités esthétiques et conceptuelles entre le monde du théâtre et celui de la mode en gardant toujours en ligne de mire la matérialité du vêtement et ce qu'elle nous enseigne. Sur ce point, ajoutons également que dans ce brouillage de plus en plus important entre costumes de

[471] *Ibid.* La citation complète : « Comme beaucoup d'artistes français, je fus très frappé par les Ballets Russes et je ne serais pas surpris qu'ils aient eu sur moi une certaine influence. Il faut pourtant que l'on sache bien que j'existais déjà, et que ma réputation était faite bien avant celle de M. Bakst. Rien n'est plus commun que cette méprise parmi les profanes et les gens mal informés ; je l'ai toujours combattue, car malgré toute l'admiration que j'avais pour Bakst, j'ai toujours refusé de travailler d'après ses maquettes […] J'ai mécontenté plus d'une de mes clientes, qui arrivait chez moi avec une jolie aquarelle achetée très cher à Bakst, parce que je refusais d'interpréter les intentions d'un autre. On prenait cette attitude pour de la jalousie de ma part. il n'en était rien. Je n'acceptais d'ailleurs pas sans contrôle toutes les idées de Bakst, qui avait trop souvent recours à l'outrance et à l'exagération pour se donner un style. Il y avait peu à tirer de ses créations théâtrales. Elles étaient beaucoup trop excessives pour inspirer un couturier qui travaille dans le réalisme de la vie et s'il a exercé une influence sur moi elle ne peut être que très lointaine ».

scène et vêtements haute couture, le processus créatif et la valeur d'usage des objets produits est au cœur de la réflexion. En d'autres termes, dans quelle mesure un costume de théâtre qui obéit à des impératifs scéniques particuliers peut devenir le socle, ainsi que l'inspiration, d'une mode couture à l'attention d'une clientèle spécifique ? Comment la haute couture se saisit d'une esthétique d'avant-garde, prônée et porté par une troupe théâtrale tout en réaffirmant sans cesse la différence irréductible entre mode et théâtre ? (2) Sous-tendu par tous ces questionnements, il s'agira aussi d'adopter une vision plus globale en se demandant dans quelle mesure le mouvement orientaliste des années 1910 semble intersectionner celui des avant-gardes au sens large. Bien plus que les Ballets russes, il s'agira de regarder également du côté des Fauves, des étudiants des Beaux-Arts, des collaborations inédites entre Paul Poiret et Raoul Dufy, le rapport qu'entretient Jacques Doucet avec sa collection d'art, etc. Pour ce faire, nous explorerons la mise en scène et la théâtralisation de l'Orient par le prisme privilégié des bals costumés (la *Mille et Deuxième Nuit* mais pas seulement), afin de saisir pleinement ce qu'il s'y passe, comment ils sont réceptionnés, ce qu'ils permettent de mettre en scène au niveau du discours, les différents vêtements proposés, le rapport qui existent à l'intérieur de ces fêtes entre la mode, l'archéologie, l'orientalisme savant, de bazar et le théâtre.

Ce quatrième chapitre de notre analyse tente ainsi de rendre compte de la mise en place, sur une temporalité resserrée (il s'agit de regarder ce qu'il se passe entre janvier et juin 1911), de ce mouvement orientaliste qui se donne pour objectif le syncrétisme formel ainsi que la spectacularisation de l'Orient. Dans cette perspective, la préparation de la *Mille et Deuxième Nuit* de Paul Poiret sera le point de départ ainsi que le pivot de notre étude car nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit de l'acte de naissance dans la couture parisienne de cette idée du *Grand Orient.* Après avoir posé ce cadre historico-artistique, il s'agira d'analyser, dans le cinquième chapitre, la soirée en tant que telle ; c'est-à-dire aussi bien matériellement que dans par l'intermédiaire du discours qu'elle véhicule dans le Paris de l'époque. En d'autres termes, comprenons que la *Mille et Deuxième Nuit* personnifie par excellence cette idée de synthèse orientaliste. Et c'est précisément pour cette raison que, tout au long de ce chapitre, nous nous attacherons à démontrer dans quelle mesure cette soirée est une forme d'art orientaliste encore jamais vue de cette manière auparavant. Plus même : nous tenterons d'expliquer en quoi elle semble s'apparenter en tout point au concept wagnérien de *Gesamtkunstwerk*, ou œuvre d'art totale, qui au même moment nourrit largement les cercles

d'avant-garde comme le démontre brillamment Marcella Lista[472]. Notons à ce propos, que le couturier en fait personnellement partie et s'inspire également de tous ces préceptes pour son travail créatif. Donc démontrer que *La Mille et Deuxième Nuit* est une œuvre d'art totale, c'est réfléchir à toutes les connexions et réseaux que la figure du couturier moderne met en place dans le cadre de son processus créatif. Il s'agira également d'explorer à nouveau frais la fortune critique de la *Mille et Deuxième nuit*, aussi bien dans la couture parisienne que plus généralement dans la société de son temps. Car en effet, cet événement a un impact considérable sur les faiseurs de mode et la haute société à un niveau international – aussi bien sur le vieux continent qu'aux Etats-Unis. C'est pourquoi, dans un second temps, ce cinquième chapitre se concentrera sur la mise en scène de la pièce de Jacques Richepin *Le Minaret* en 1913[473], dont Paul Poiret assure la réalisation des costumes. Cette œuvre s'inscrit dans la droite ligne de sa fête costumée tout en continuant de brouiller les frontières, de plus en plus floues, entre théâtre et couture. Cette porosité se retrouve d'ailleurs mise en scène et en discours à New York dès l'automne 1913 par les grands magasins John Wanamaker dans un défilé-spectacle intitulé *In a Persian Garden*. Cet événement et la première du *Minaret* sont seulement séparés de quelques mois ; une temporalité très restreinte qui est cependant décisive pour insuffler dans l'esprit des clientes et des commentateurs cette idée d'une mode orientaliste qui aurait tout à fait épousé les préceptes du modernisme artistique français. À ce propos, dans un article de *La Gazette du bon ton* daté d'avril 1913, un commentateur, parlant du *Minaret* déclare :

> « Le modernisme oriental vient de trouver son expression suprême dans la pièce de la Renaissance. M. Ronsin, l'auteur des décors du Minaret, M. Paul Poiret, l'auteur des costumes, ont rivalisé d'imagination et d'audace […] Mais si les costumes s'inspirent des miniatures persanes et des estampes

[472] Marcella LISTA, « L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914 », CTHS, Paris INHA, Institut national d'histoire de l'art, 2006.

[473] *Le Minaret*, une comédie en trois actes en vers de Jacques Richepin, montrée pour la première fois le 20 mars 1913 au théâtre de la Renaissance. Musique de Tiarko Richepin, costumes par Paul Poiret, réalisés à partir des dessins préparatoires de José de Zamora et Erté (dessinateur employé dans le studio de création de la maison de couture). Les costumes réalisés sont en effet directement à mettre en lien avec ceux présentés quelques mois plus tôt au cours de la *Mille et Deuxième Nuit.*

> japonaises, c'est avec une interprétation si violemment moderne qu'ils frappent assurément par l'excès de la nouveauté plutôt que par l'archaïsme ou par l'exotisme. »[474]

Comprenons qu'un renversement est à l'œuvre dans l'appréhension des territoires orientaux. Ils ne sont plus uniquement considérés comme *l'Ailleurs* des origines et du passé, nimbé d'un exotisme séduisant. Au contraire, son archaïsme supposé s'efface progressivement pour laisser place à une « expression suprême » du modernisme. Nous tâcherons de comprendre dans quelle mesure ce mécanisme se met en place pour culminer vraisemblablement dans les collections de l'hiver 1913 de la couture parisienne.

Le sixième chapitre s'intéressera plus particulièrement au syncrétisme oriental à Paris durant l'entre-deux-guerres, qui s'inscrit pleinement, il nous semble, dans la continuité de celui de la décennie précédente, à quelques différences près cependant. En effet, l'orientalisme des Années Folles ne ressemble guère à celui de la Belle Époque : moins associé aux avant-gardes, à la spectacularisation de la mode sur le modèle du costume de scène, il en demeure pour autant toujours aussi présent et influent dans le processus créatif des couturiers. Même si son esthétique semble s'épurer – et qu'en ce sens les vêtements produits paraissent obéir moins aux injonctions d'opulence des cultures matérielles orientales – la mode orientaliste est toujours régie par cette idée du *Grand Orient* qu'elle pousse à son paroxysme. C'est pour cette raison que nous postulons que l'orientalisme dans la mode connaît véritablement son apogée à ce moment. Bien que le passage des Ballets russes provoque une déflagration dans les centres culturels et artistiques parisiens, force est de constater que cette tendance n'est pas pérenne, ou du moins que les esthétiques portées par ce mouvement ne sont pas reprises de façon vigoureuse durant la décennie suivante. Notons d'ailleurs que la troupe des Ballets russes elle-même investit d'autres esthétiques, en se détachant progressivement de leurs premières expressions orientalistes. Au sein de la couture, nous pouvons constater que l'orientalisme n'est plus rangé dans la catégorie des nouveautés dans la mesure où il est largement partagé par les couturiers parisiens, qui ont intégré ses principes au cœur de leur processus créatif. C'est probablement pour cette raison qu'Adam Geczy déclare dans son ouvrage sur l'orientalisme : « Pendant l'entre-deux-guerres,

[474] Lise-Léon BLUM, « Le Goût au Théâtre », *La Gazette du Bon Ton*, n°6, avril 1913, p. 186-188.

les thèmes orientalistes sont rares dans les vêtements de tous les jours et dans les bals privés, qui suivent plutôt des thèmes historiques »[475]. Nous critiquerons cette déclaration qui semble passer largement sous silence la nouvelle mutation de cette tendance, tout en la dissociant de façon contestable du mouvement historiciste de la mode. Rappelons simplement que l'historicisme et l'orientalisme sont deux tendances qui se superposent sans cesse dans la créativité des couturiers tout au long du XIXe siècle et au tournant du XXe siècle[476], dans la mesure où ils se fondent sur un socle commun : une esthétisation de l'Ailleurs (qu'il soit temporel ou bien géographique). De la même manière, les maisons de couture ne faisaient pas vraiment de différence entre ces deux tendances, comme nous l'avons démontré précédemment[477]. L'inexactitude de cet auteur sur l'appréhension de l'orientalisme des Années Folles est probablement le fait de la dilution du modèle oriental lui-même et son entière pénétration dans la mode occidentale. Car contrairement à l'affirmation de Geczy, nous soutenons l'idée que l'orientalisme est toujours bien là. Il est toujours le socle qui a permis à la créativité occidentale du second XIXe siècle de penser un renouvellement en profondeur des processus créatifs associés aux vêtements. En revanche, les esthétiques formelles, que ce mouvement adoptait avant-guerre, connaissent un changement indéniable. L'orientalisme, même s'il s'inscrit dans un continuum historique solidement ancré, n'est pas un système aux esthétiques fixes, et le penser est à l'évidence une manière de se méprendre sur la capacité que les formes de domination ont de muter sans cesse. L'orientalisme dans la mode, entendu comme un système d'ordonnancement du monde oriental au sein des cultures de mode occidentale, n'a jamais été aussi présent que pendant les années 1920.

---

[475] A. GECZY et V. KARAMINAS (dir.), *Fashion and orientalism*, *op. cit*.

[476] A ce propos, il est judicieux de rappeler l'analyse de Bastien Salva, qui montre les interpénétrations continuelles entre les inspirations exotiques temporelles et géographiques tout au long du XIXe siècle dans le développement des styles vestimentaires occidentaux.

[477] Ici, nous renvoyons aux analyses précédentes, du premier chapitre, dans lequel nous avons montré notamment que le modèle *Confucius* (manteau aux hybridations chinoises et japonaises) était porté avec une robe-redingote inspirée de celles très en vogue durant le XVIIIe siècle. Nous pouvons ajouter également l'exemple de la mode directoire de Paul Poiret qui se déploie au même moment que le début de sa création orientaliste (pensons à la représentation du manteau *Ispahan* dans l'album réalisé par Paul Iribe qui présentait principalement des modèles d'inspirations néo-classiques), les modèles de Margaine-Lacroix, l'utilisation de la dentelle et de vêtements très orientaux par les sœurs Callots, etc.

Cette tendance est présente pour plusieurs raisons mais la principale, semble-t-il, est à trouver dans l'évolution du processus de colonisation et de théâtralisation du fait colonial lui-même qui s'intensifie pendant cette décennie. La rhétorique coloniale s'invite dans la mode et l'Orient, ainsi que les territoires colonisés, offrent un débouché sans précédent pour ce système occidental. Une véritable *maghrebomanie* émerge pendant la période en produisant une mode nouvelle qui ne peut, à l'évidence, être dissociée du contexte géopolitique qui la précède et même qui la produit. Dans une même dynamique, on assiste à une réactivation inédite de plusieurs sous-catégories de l'orientalisme : un retour en force du japonisme, du persanisme, du goût pour les turqueries et autres chinoiseries[478]. La presse s'en donne à cœur joie[479]. A cela se rajoute, et c'est très important de le noter, une réactivation d'une égyptomanie, stimulée en très grande partie par la redécouverte de la tombe de Toutankhamon qui a fait l'objet d'une chronique extraordinaire dans la presse internationale[480]. L'Orient dans sa dimension holistique (il est question à la fois d'un territoire, d'une temporalité, le tout amalgamé à Paris), est omniprésent et touche tous les sens de la clientèle. À ce propos, le parfum orientaliste joue un rôle important, car il permet de matérialiser, de façon évanescente, l'odeur de cet *Autre*[481] qui est sans cesse pris dans un processus de circonscription et de compréhension. Les Années Folles cherchent à capter la substantifique moelle de cet oriental qui, à la manière du génie de la lampe, se retrouve

[478] Nous avons constaté, et il s'agira de le démontrer, que toutes les tendances orientalisantes d'avant-guerre sont mobilisées de nouveau dans le travail de la couture parisienne, en s'éloignant cependant de leurs premières expressions esthétiques. En effet, elles sont beaucoup plus diluées et présentent un syncrétisme formel plus poussé.

[479] Sur ce sujet, nous nous appuierons principalement sur les journaux de mode français, à l'instar de *Vogue, La Gazette du Bon ton*, *Art Gout et Beauté, Les Élégances parisiennes, Femina, Les Modes,* etc.

[480] Découverte par Howard Carter en novembre 1922, le trésor de la tombe de Toutankhamon fait presque instantanément l'objet d'une chronique dans les journaux américains, avant d'arriver dans les colonnes des journaux français. La chose intéressante à constater, c'est la reprise simultanée de l'esthétique de ces objets dans les milieux créatifs français et internationaux. Nous nous emploierons donc à comprendre cette contamination stylistique en mettant en lien leur vocabulaire esthétique et le contexte historique dans lequel il s'insère.

[481] Nous reprenons à notre compte la formule « le Gout des Autres » de Benoît de L'Estoile, qui fera également l'objet d'une analyse approfondie. Voir : B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres*, *op. cit*.

emprisonné et distillé dans des flacons aux esthétiques Art Déco. Nous postulons que rendre compte de l'odeur de l'*Autre* s'inscrit également dans ce processus de domination qui s'exerce au sein de la création vestimentaire des couturiers. Bien que la parfumerie orientaliste couture connaisse un précédent avec notamment l'entreprise de Paul Poiret, *Les parfums de Rosine*, autour des années 1910, son apogée est plutôt à trouver dans la décennie suivante et sera l'objet d'une analyse approfondie. Toutes les maisons de couture se mettent à ce genre de parfumerie, la maison Babani est omniprésente dans ce secteur d'activité, en multipliant les points de ventes, ainsi que les réclames dans les journaux de mode. Ces types d'objets, qui sont donc directement en lien avec la création vestimentaire des couturiers, nous permettent de réfléchir de façon intéressante au processus de réification et d'évocation de l'*Ailleurs oriental*. C'est pourquoi cette partie de l'analyse mettra au jour les nombreuses connexions et les rapports qui existent entre les événements majeurs liée à l'entreprise coloniale et les industries créatives occidentales, friandes de ce type de découvertes pour des raisons créatives.

Les colonies, dans le cadre notamment des expositions universelles et coloniales, deviennent une manière explicite de poursuivre les innovations et les expérimentations vestimentaires dans la mode. Ainsi, « l'empire colonial » apparaît *utile* aux couturiers, aussi bien du côté des matériaux que des inspirations. Il s'agit si de mettre en exergue l'idée que l'utilisation d'inspirations provenant de l'empire colonial permet précisément d'être français, tout en célébrant par la même la gloire de l'expansion coloniale. Dans ce sens, il s'agira de s'intéresser notamment au cas de la maison Rodier[482] qui s'inscrit explicitement dans cette dynamique. En tant que fabricant de tissus ayant pignon sur rue et fournisseur de la couture parisienne, Jacques Rodier a un pouvoir important sur l'esthétique et les tendances orientalistes du secteur. Il est un visiteur des Expos, un voyageur et un collectionneur assidu qui nous permet précisément de faire des ponts entre industries créatives et domination. À ce propos, cette partie de notre analyse s'appuie sur sa collection d'étude[483], actuellement

[482] Nous analyserons également d'autres fabricants de tissus, à l'instar de Coudurier-Fructus, Ducharne, etc.

[483] Voir notice présente sur le site internet du musée du Quai Branly : « En 1962, la Maison de Maille française Rodier donne au Musée de l'Homme une collection de plus de 600 tissus, vêtements et échantillons, réunis par Paul Rodier (1867-1946) lors de ses voyages en Orient. Source

conservée en l'état, au musée du Quai Branly-Jacques Chirac, qui témoigne éloquemment de son rapport au non-occidental dans une dimension syncrétique. En effet, ce fonds est composé d'environ 600 objets qui rendent compte de la production textile d'un Orient élargi. Ajoutons également que les expositions coloniales offrent à des savants orientalistes, à l'instar de Gaëtan Gatian de Clérambault[484] ou encore de Max Tilke[485], un cadre à l'élaboration d'études ethnographiques sur le costume oriental et indigène ; études qui nourrissent presque instantanément le champ de la mode parisienne. Réfléchir aux circulations d'objets, d'inspirations, de symboles, c'est aussi et surtout un moyen d'établir de solides liens entre d'un côté la mode occidentale et cette entreprise coloniale qui elle aussi connaît certaines mutations qu'il s'agira de mettre en lumière. C'est pour cette raison que nous nous pencherons sur l'Exposition coloniale de 1931 à Vincennes qui établit des passerelles tout à fait convaincantes entre ces deux champs.

En définitif, cette partie de notre analyse tente de rendre compte d'un second moment du mouvement orientaliste vestimentaire ; une période de l'histoire contemporaine dans laquelle la mode s'émancipe progressivement du cadre trop strict du costume traditionnel pour précisément penser un Orient, une géographie redevenue syncrétique, qui organise un terrain de jeu privilégié pour les acteurs de la mode parisienne dans l'élaboration et la projection de tout un réseau de fantasmes et de stéréotypes, solidement ancrés dans un héritage colonial.

---

d'inspiration de motifs et de couleurs, cette collection est autant un témoignage ethnographique précieux des techniques textiles d'Asie que du regard d'un créateur de mode du siècle dernier. »

[484] Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934), psychiatre français qui s'est employé à la réalisation d'une histoire du drapé arabe et oriental, en plus d'avoir produit un important fonds photographique. Les archives de ses travaux sont conservées actuellement au Museum d'histoire naturelle sous la dénomination « Papier Clérambault », sous les côtes « 2 AP 3 I ET II ».

[485] Max Tilke (1869-1942), artiste et ethnographe qui entreprend un long voyage en Orient pour répertorier les différents vêtements de cette aire géographique. Il publie en 1922, *Le costume en Orient* richement illustré de nombreuses planches en couleur, accompagné d'une étude intitulée *Studien Zu Der Entwicklungs Geschichte Orientalischen Kostüms* (traduit en anglais sous le titre *Studies on the Evolutionary History of Oriental Costume)*. Ces deux ouvrages (surtout le premier) sont cruciaux dans notre étude dans la mesure où il se retrouve dans les bibliothèques de travail des couturiers.

Chapitre IV : Les prémices de la *Mille et Deuxième Nuit* ou un contexte artistique pluriel : Vers une première synthèse orientaliste

En consacrant une nouvelle fois la part du lion de ce chapitre à Paul Poiret, une question émerge d'emblée : mais que reste-t-il à écrire sur la *Mille et Deuxième Nui*t du couturier ? Une question assurément légitime dans la mesure où cette fête mythique est de toutes les analyses de son œuvre ; elle est également sur toute les bouches, devenant un poncif, si bien qu'il apparaît que la recherche s'en est déjà largement saisie en livrant une vision panoramique et surtout, *a priori*, complète. Nancy Troy explique dans quelle mesure cette soirée doit être pensée comme un moyen de communication mis au profit de sa création haute couture[486]. Harold Koda[487] l'éclaire grâce au contexte artistico-culturel du Paris de l'époque, Caroline Evans en discute dans sa relation à l'industrie cinématographique naissante[488] ; Ilaria Vitali, quant à elle, se concentre sur les rapports entre *Les Nuits* de Mardrus et la mode de Poiret[489] tandis que Peter Wollen[490] nous en livre une lecture psychanalytique à grand coup de théories freudiennes pour mettre en lumière les enjeux fantasmatiques et cruciaux de ce genre de manifestation. D'autres recherches convaincantes s'ajoutent à cette liste[491] et une en particulier réalisée par Minh-Ha T. Pham, qui nous servira

[486] Nancy J. TROY, *Couture culture: a study in modern art and fashion*, Cambridge (Mass.), MIT press, 2003.

[487] Richard Harrison MARTIN et Harold KODA, *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, Metropolitan Museum of Art, 1994.

[488] Caroline Evans, "The Walkies: Early French Fashion Shows as a Cinema of Attractions," in *Fashion in Film*, ed. Adrienne Munich, Bloomington, Indiana University Press, 2011, p. 110.

[489] Ilaria VITALI, « Mille et Une Nuits sur Seine : l'influence de la traduction de Joseph-Charles Mardrus sur l'orientalisme vestimentaire de la Belle Époque », *Meridian critic*, XXIV-1, 2015. ; Ilaria VITALI, « « Traduire Les Spectacles Du Livre » : Des "Mille Et Une Nuits" De Joseph-Charles Mardrus À "Shéhérazade" Des Ballets Russes », *Francofonia*, 69, 2015.

[490] Peter WOLLEN, « Fashion / orientalism / the body », *New Formations*, 1987-1, 1987, p. 5-33. ; Peter WOLLEN, *Raiding the icebox : reflections on twentieth-century culture*, London New York, Verso Books, 2008.

[491] Minh-Ha T. PHAM, « Paul Poiret's Magical Techno-Oriental Fashions (1911): Race, Clothing, and Virtuality in the Machine Age », *Configurations,* 21-1, 2013, p. 1-26.

à la fois de socle conceptuel mais également de point de départ de notre propre analyse de cet événement majeur. Plus que cela, nous nous inscrivons dans cette riche historiographie en ayant sans cesse pour objectif de ne pas nous éloigner de la matérialité des vêtements ainsi que de ce cadre du *Grand Orient* qui structure notre développement. En effet, nous postulons que si la recherche semble avoir balisée cette question, il demeure tout de même des angles morts concernant l'appréhension du vêtement produit par cette mode dans un contexte extrêmement particulier ; le plus souvent passé sous silence, ou du moins rarement restitué dans sa globalité. De la même manière, nous avons pu constater qu'il n'existait pas véritablement d'analyse complète et *décoloniale* de cette soirée, pourtant abondamment décrite par Poiret lui-même dans son autobiographie et par les commentateurs et autres journalistes de l'époque.

Dans son article « Paul Poiret's Magical Techno-Oriental Fashions (1911) : Race, Clothing, and Virtuality in the Machine Age », Pham tente de comprendre dans quelle mesure la mode orientaliste incarnée par Paul Poiret en 1911, bien plus que d'être uniquement composée de vêtements ou de déguisements, s'articule plutôt autour d'un discours racialisant qui donne à voir une image tout à fait erronée, et *virtuelle*, du monde oriental et de ses populations. En replaçant cette soirée dans le concept de « techno-orientalisme »[492] qu'elle définit comme « un dispositif de représentation qui attribue des caractéristiques technologiques et donc inhumaines aux peuples et aux lieux de ce que l'on appelle l'Orient »[493], elle parvient de façon brillante à montrer à quel point le concept de *virtualité*[494]

[492] Elle emprunte ce concept de « techno-orientalisme » à plusieurs auteurs qui ne se sont pas nécessairement intéressés à la mode. Elle mentionne notamment les travaux de : David MORLEY and Kevin ROBINS, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London, Routledge, 1995. ; Oliver MARCHART, "The East, the West and the Rest Central and Eastern Europe between Techno-Orientalism and the New Electronic Frontier," *Convergence,* 4.2, 1998, p.56–75. ; Greta Aiyu NIU, "Techno-Orientalism, Nanotechnology, Posthumans, and Post-Posthumans in Neal Stephenson's and Linda Nagata's Science Fiction," *MELUS*, 33.4, 2008, p.73–96.

[493] M.-H. T. PHAM, « Paul Poiret's Magical Techno-Oriental Fashions (1911) », art. cit., p.7. La citation originale traduit par nos soins dans le corps du texte : « a representational device that assigns technological and thus inhuman characteristics to the peoples and locations of the so-called Orient. »

[494] Celle-ci reprend notamment le concept développé par Gilles Deleuze pour appuyer son propos sur la virtualité du discours racial de la *Mille et Deuxième Nuit* : « La virtualité est constituée à la fois

avance main dans la main avec les logiques raciales dans ce contexte de l'orientalisme vestimentaire. En d'autres termes, *La Mille et Deuxième Nuit* de Paul Poiret, bien plus qu'un simple bal costumé, doit être vue comme le lieu de création d'un Orient virtuel dans lequel se (re)joue tous les mécanismes de domination, les logiques raciales et coloniales de la société capitaliste et industrielle dans son ensemble. En mettant en avant la dimension virtuelle de cette soirée, celle-ci démontre comment ces mécanismes créent de toute pièce des corps et des lieux sinon inexistants, du moins particulièrement reconfigurés tout en réaffirmant par la même, un discours racial qui, lui-même, est parfaitement virtuel selon elle. En définitive, elle met en exergue un enchevêtrement infernal dans lequel la mode orientaliste, en tant que fiction, se fonde sur un discours racial lui-même fictionnel pour donner à voir un Orient pourtant réel puisque matérialisé dans des créations vestimentaires. Ce qui permet à Minh-Ha T. Pham de déclarer :

> « L'Orient de Poiret est un simulacre de simulacre ; c'est la reproduction d'un Orient basé sur une autre reproduction orientaliste (la *Schéhérazade* des Ballets Russes), elle-même basée sur une traduction d'un érudit à la réputation douteuse, Jean-Charles Mardrus [*sic*]. »[495]

C'est précisément cette déclaration qui marque le point de départ de notre analyse dans la mesure où Minh-Ha T. Pham semble mettre quelque peu en sourdine la manière avec laquelle cet Orient se matérialise précisément – ou plutôt le long processus de matérialisation de l'Orient qui passe par plusieurs étapes. De la même manière, elle relève un point très important en déclarant « la mode de Poiret situait l'Oriental dans un avenir moderne, quoique

---

par le *visible virtuel* (la simulation) et *l'invisible matériel* (les conditions matérielles et les contradictions inhérentes à la technologie). Dans la conceptualisation de la virtualité de Gilles Deleuze, "[i]l n'est pas, mais il agit". En d'autres termes, si le virtuel n'existe pas dans la réalité, il existe dans l'actualité par le biais d'effets produits de l'extérieur. C'est pourquoi, pour Deleuze, le "virtuel" ne s'oppose pas au "réel" ; ils coexistent dans "la réalité du virtuel" générée par des structures de relations sociales, matérielles et symboliques. » (*Ibid.*, p.7-8.)

[495] *Ibid.,* p.10. La citation originale traduite par nos soins : « Poiret's Orient is a simulacrum of a simulacrum; it is a reproduction of an Orient based on another Orientalist reproduction (the Ballet Russe's Schéhérazade)-itself based on a translation by a scholar of dubious reputation, Jean-Charles Mardrus. »

dystopique »[496]. En disant cela, elle montre dans quelle mesure l'Orient n'est plus, comme dans la conception picturale de l'orientalisme ou encore dans le cadre des expositions universelles et coloniales, un lieu attaché au primitif et aux origines de l'humanité. Au contraire, et c'est crucial, l'Orient recréé de la couture parisienne dépasse l'art pompier et l'académisme pour épouser les préceptes du modernisme. L'Orient de Poiret est l'occasion de montrer un *ailleurs* lointain et fictif qui annonce un futur hypothétique. Nous comprenons alors que la couture parisienne est un champ primordial, et singulier, de la monstration orientaliste en Occident. En se nourrissant tout en se détachant du canon de représentation de l'Orient, les couturiers parviennent à renouveler ce champ

Nous nous attacherons donc à comprendre comment Paul Poiret (et par extension toute la couture parisienne[497]) crée, à partir de 1911, cette nouvelle géographie virtuelle et ses peuples en s'inscrivant à la fois dans l'héritage de l'orientalisme artistique et savant français, tout en lui adjoignant les recherches créatives des avant-gardes. Pour ce faire, notre étude se fonde sur l'analyse de quelques objets et discours qui ont le rôle de pivot, car ils permettent à la fois de se focaliser sur des éléments précis tout en éclairant un contexte plus large : pour mettre en lumière les prémisses de cette nouvelle mode orientaliste mise en scène durant la *Mille et Deuxième Nuit,* il s'agit de regarder du côté de l'édition de 1911 du Bal des Quat'Z'arts dont nous disposons des cartons d'invitations, des affiches-laïus ainsi que de certains clichés de costumes et de décors. Dans un second temps, en nous concentrant sur la figure du docteur Joseph-Charles Mardrus et de sa nouvelle traduction des *Mille et Une Nuits,* il s'agira de s'intéresser à l'invitation à la *Mille et Deuxième Nuit*. Ainsi, après avoir mis à jour les nombreux liens entre Paul Poiret et les étudiants des Beaux-Arts de Paris, nous nous concentrerons sur le carton d'invitation de la soirée de Paul Poiret, réalisé et c'est important

[496] *Ibid.,* p.15. La citation originale traduite par nos soins : « Poiret's fashion located the Oriental in a modern, albeit dystopic, future. »

[497] Rappelons que cette fête bénéficie d'une fortune critique sans précédent et fera date dans l'histoire de la mode. Reprise de très nombreuses fois par la couture parisienne et les milieux aristocratiques, c'est assurément pour cette raison qu'elle fait office de pierre angulaire de notre analyse. En clair : en nous attachant à comprendre le mécanisme d'élaboration de cet Orient virtuel, nous comprenons les dynamiques à l'œuvre dans l'élaboration de l'Orient dans la couture orientaliste dans un sens beaucoup plus large.

de le mentionner, à huit mains[498] et qui nous permet de mettre en place de nouvelles connexions dans cette histoire, tout en réaffirmant l'idée de cette approche syncrétique, colonne vertébrale de cette partie. En effet, l'étude de la création de cette invitation ouvre un champ extrêmement intéressant dans lequel s'enchevêtre haute couture, théâtre, milieu estudiantin, littérature, art décoratifs, musée, innovation technologique : tout cela mis au profit de la création vestimentaire orientaliste. C'est dire à quel point il est tout à fait possible de penser une histoire renouvelée de la mode orientaliste à partir de quelques centimètres carrés de papier.

I. Paul Poiret et le Bal des Quat'Z'arts

1. L'inspiration de la soirée : « La Chaldée et l'Aschirie » du bal des Quat'z'arts

> « Je suivais assidûment le bal des Quat-Z'arts, où j'étais régulièrement convié. Rien ne m'a semblé plus charmant que ces fêtes libertines de la jeunesse, où il n'y avait ni affectation ni pédantisme. Je me rappelle notamment une soirée assyrienne, dans le cadre du Moulin Rouge, qui fut une des plus belles évocations que j'aie admirées. »[499]

> « C'est au retour d'un bal des Quat'Z-Arts, au mois de mai 1911, je crois, que je décidai de donner dans mes salons et mes jardins de Paris, une fête inoubliable que j'appelai "La mille et deuxième Nuit". J'avais réuni plusieurs artistes et j'avais mis mes moyens à leur disposition pour réaliser un ensemble que personne n'avait jamais pu créer jusqu'alors »[500].

---

[498] En effet, le carton d'invitation à la *Mille et Deuxième Nuit* (ainsi que le carton réponse) est une œuvre collective réalisée respectivement par Paul Poiret (pour la direction artistique générale), le Docteur Joseph-Charles Mardrus (pour le texte), Raoul Dufy (pour la gravure et son rehaussement chromatique) et Georges Lepape (pour le dessin et la composition du carton réponse). Comprenons donc, que cette œuvre, qui a été quelques peu négligée des analyses précédentes, semble être à elle seule, le témoin de cette synthèse artistique, autour de l'orientalisme vestimentaire.

[499] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.,* p.91.

[500] *Ibid.*, p.171.

Alors que les historiens de la mode se sont surtout concentrés sur les liens qui unissent la *Mille et Deuxième Nuit* à la première saison parisienne des Ballets Russes, force est de constater qu'un autre élément important dans les inspirations du couturier ait été passé quelque peu sous silence dans leurs analyses. Il s'agit du Bal des Quat'z'arts, un très célèbre bal annuel organisé par les étudiants des beaux-arts de Paris dont Poiret est un habitué. Le peu de cas qui est fait de cet événement[501] est à ce propos assez surprenant dans la mesure où le couturier lui-même le mentionne de façon explicite comme étant l'acte fondateur, ou du moins le déclic, de sa volonté d'organiser une fantaisie orientaliste. Les dates d'ailleurs concordent : alors que le bal des Quat'z'arts, qui avait pour thème « La Chaldée et l'Aschirie », se tenait le 9 juin, la soirée de Poiret est donnée deux semaines plus tard, le 24 juin 1911 dans son hôtel particulier. La proximité de ces deux dates laisse entendre que le rapprochement est tout à fait plausible, voire vérifié. Toutefois, même s'il est indéniable que ce bal estudiantin ait été crucial dans l'élaboration de la soirée du couturier, nous pouvons quand même faire l'hypothèse que celui-ci travaillait déjà dessus avant de se rendre au bal des Quat'Z'arts. En effet, devant l'ampleur de son spectacle, les décors et les costumes produits, ainsi que le nombre d'invités, il semble que deux semaines soit un délai intenable. Mais quoiqu'il en soit, et même si l'idée n'a pas germé le 9 juin, il existe de très nombreuses similitudes entre le travail de Poiret et celui de l'école des Beaux-Arts. De la même manière, à un autre endroit d'*En Habillant l'époque*, celui-ci consacre une page entière[502] (on y reviendra) à la description de son costume pour la soirée, de ces liens avec les étudiants des Beaux-Arts et de différents bals. En d'autres termes, comprenons que même si très absent de l'analyse canonique de la soirée, ce bal d'artiste n'en demeure pas moins décisif pour au moins trois raisons.

(1) Il a le mérite de décentrer la *Nuit* de Poiret du carcan des Ballets russes, tout en travaillant au corps le poncif de la toute-puissance de cette troupe dans le Paris de l'époque. A l'évidence, le couturier n'a pas uniquement puisé dans l'esthétisme russe pour réaliser sa fête costumée. Ainsi cette indication nous donne la possibilité de penser l'organisation de la

[501] A vrai dire, il est sans cesse mentionner par Adam Gezcy, Nancy Troy, etc. mais il n'y a pas véritablement une analyse approfondie et explicative des rapports entre le couturier et les étudiants des Beaux-Arts.

[502] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.,* p.171.

soirée à nouveau frais, mettant de côté l'apport d'un Léon Bakst ou encore Serge Diaghilev. Il est également question de penser l'orientalisme spectaculaire non plus uniquement comme émanant des Ballets Russes mais au contraire comme un mouvement artistique prenant source dans plusieurs milieux. (2) Deuxièmement, le lien entre les deux événements nous permet de mettre en place un réseau entre étudiants des Beaux-Arts et haute couture encore très peu exploré. Cette entreprise a ceci d'intéressant qu'elle éclaire les intersections plurielles que la couture entretient avec les cercles artistiques de l'époque ; intersections qui nourrissent précisément le processus d'artification de la mode à la Belle Époque. En plus d'être en lien avec les artistes confirmés et les étudiants, rappelons également que la couture parisienne entretient des connexions très étroites avec les collectionneurs d'art et les musées comme nous avons pu le démontrer précédemment. Mettre en lumière tous ces réseaux permet donc d'appréhender de façon inédite les réalisations de ces couturiers, tout en les contextualisant. Dans ce sens, il est intéressant de mettre en lien *La Mille et Deuxième Nuit* de Poiret avec ce bal d'artiste dans la mesure où tout semble les opposer : d'un côté, il s'agit d'une soirée mondaine créer dans le cadre d'une maison de couture regroupant le tout Paris dans des costumes précieux et spectaculaires. De l'autre côté, un bal d'étudiants qui cherchant à choquer le bourgeois propose une vision de l'Orient aux forts accents érotiques pour ne pas dire pornographiques soutenue par des jeux de mots paillards. Dernière raison : elle ouvre le champ vers une analyse plus globale et minutieuse de la représentation et (re)création de l'Orient au cœur des cercles artistiques de Paris. Ce dernier point est important car il permet d'appréhender avec précision ce que le couturier a vu, son inspiration brute et la manière avec laquelle il la travaille dans sa propre représentation du territoire et des populations orientales.

2. Rapide présentation du Bal des Quat'Z'arts.

Mais avant de s'intéresser aux liens qui unissent le bal de 1911 à Paul Poiret, revenons sur cette manifestation qui a fait l'objet d'une récente et complète recherche doctorale par

l'historienne de l'architecture Isabelle Conte[503]. Cette dernière a réalisé une monographie des Quat'z'arts, ce fameux bal estudiantin dont la première édition est organisée en 1892. En mettant en avant quantité d'archives inédites, elle brosse le portrait singulier d'un bal d'artistes qui, du fait de son aspect transgressif, ne tarde pas à devenir un événement particulièrement médiatisé et polémique dans la capitale. Organisé chaque année par les étudiants des Beaux-Arts de Paris, au sein des différents ateliers de l'école, il s'articule autour de divers thèmes (devenant une tradition à partir de l'édition de 1903) allant de la Rome antique, au Moyen-Âge, en passant par l'Égypte, Byzance, l'Assyrie, les invasions barbares, etc. Comme le note Conte, le thème exotique et l'idée de l'Ailleurs sont des réservoirs intarissables pour ce bal, incluant notamment l'Orient, l'Afrique subsaharienne, le continent asiatique et l'Amérique latine : « Il est fait référence à des cultures se trouvant sur d'autres continents et à de grandes civilisations du passé. Il s'agit également bien souvent d'un ailleurs temporel, comme les sujets relevant de la culture classique ou de l'histoire nationale. »[504] Ce sujet retient notre intérêt dans la mesure où il nous permet de valider une de nos hypothèses de départ relative au goût absolument généralisé pour l'exotisme dans les sphères créatives et culturelles françaises. Que nous soyons au sein d'une maison de couture ou alors dans le cadre de l'école des Beaux-Arts, la mascarade s'articule presque invariablement autour d'un *Ailleurs* géographique (l'orientalisme et l'exotisme) ou temporel (l'historicisme).

Dans un esprit rapin et anti-bourgeois, il est l'occasion pour les étudiants de se costumer de façon suggestive et légère. Ce point nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où le costume semble incarner tout « l'esprit du Quat'Z'arts », tout en le différenciant des autres bals, à l'instar de celui de l'Opéra. C'est du moins ce que déclare Isabelle Conte dans son analyse : « celui-ci [le bal de l'Opéra] était fréquenté par des bourgeois et les élèves le jugeaient sans intérêt. Il était donc inimaginable de porter un costume loué comme on pouvait le voir à l'Opéra Garnier. "Les peignes-cul, les costumes loués ou moches seront sacqués d'autor" dit l'affiche de 1912, placardée dans les ateliers. "Les crétins qui auront des costumes loués ou des croqueneux de ville seront saqués."

[503] Isabelle CONTE, *Le Bal des Quat'Z'Arts (1892-1966). Quand la célébration de l'esprit d'atelier devient œuvre d'art* (dir. Anne MONJARET), Thèse de doctorat, École Pratique des Hautes Études, Paris, 2021.

[504] *Ibid.*, p.101.

précisait le carton de 1904 »[505]. Dans ce bal, le costume, fait de bric et de broc, est donc de mise ; il doit être l'incarnation de l'esprit anti-bourgeois de ses participants. Le costume a également un aspect fédérateur car en plus de créer une cohésion de groupe autour du thème (les étudiants le revêtent ensemble dans l'atelier avant de se rendre au bal), « le costume était codifié, et seuls les élèves étaient à même de savoir quel costume était dans le bon ton de ce bal »[506]. Un autre élément est important à souligner concernant le Bal des Quat'Z'arts : il oscille entre partie privée et publique, qui le différencie des autres manifestations de ce genre. Sur ce point, Isabelle Conte déclare : « La particularité du Bal des Quat'Z'arts était de ne pas se limiter au bal proprement dit, mais d'être encadré par deux moments festifs qui en faisaient intégralement partie : "la montée" ou "la remontée" et son pendant "la descente" […] Ces deux moments correspondaient à ce que les parisiens voyaient du Quat'Z'arts mais le bal lui-même se déroulait dans le huis clos d'une salle inaccessible aux regards profanes »[507]. Comprenons donc que les deux moments (celui pour s'y rendre et la dispersion) sont des parades qui donnent précisément l'occasion à « l'esprit du Quat'Z'arts » de se montrer au grand jour (et au petit matin) devant une audience parfois ulcérée de constater la nudité crue et l'ivresse très avancée des membres du cortège. Nous en avons pour preuve une série de clichés de l'édition de 1912 **[Chap. IV, ill.1-3]** (dont le thème était « la Perse » ou « la Mille et Troisième Nuit », qui fera l'objet d'une étude minutieuse par la suite). Elle montre à tour de rôle des vues de la procession dans la rue mais aussi des photos de groupes costumés à l'oriental (dans l'enceinte de l'école des Beaux-Arts mais aussi durant la soirée) **[Chap. IV, ill.4-6]**. Ce dernier cliché est assez intéressant à considérer : on y voit une figure féminine à la toge partiellement débraillée, laissant entr'apercevoir une cuisse et un sein, bras dessus bras dessous avec un homme torse nu à l'importante barbe. En plus de suggérer une dimension érotique assumée, ces photographies ont le mérite de témoigner de l'atmosphère plus globale de cette manifestation. De la même manière, elles sont des illustrations singulières de la mise en scène de l'Orient au sein même de l'espace public. Rappelons que le spectacle orientaliste est en principe extrêmement codifié et cadré, réservé au Music-Hall, aux

[505] *Ibid*., p.29-30.

[506] *Ibid*., p.30.

[507] *Ibid*., p.27.

expositions universelles et coloniales ou alors au théâtre et n'est pas censé se donner à voir sans filtre dans la rue. Le Bal des Quat'Z'arts outrepasse cette norme, ceci quelques mois après le début du scandale, nourri par les médias, du pantalon de zouave. Aussi, cette dichotomie public/privé est par effet de conséquence un moyen de renforcer la dimension subversive de cette manifestation ; d'autant plus en associant cette opposition à un spectacle qui prend pour cadre un Orient fictif. En effet, l'entrée étant strictement interdite à ceux qui ne possédaient pas de carton d'invitation, il était donc impossible pour le tout-venant de se figurer avec précision ce qu'il s'y passait (cette configuration nous rappelle celle du harem orientaliste, dissimulé aux yeux occidentaux, élément qui ne fait que rajouter à sa charge érotique et sexuelle). L'imagination, à partir des cortèges de début et de fin, était de mise. Durant l'événement, la salle de bal, décorée selon le thème par les étudiants, est le théâtre de l'expression de tous les sens pour reprendre une formule d'Isabelle Conte. On y mange, on y boit jusqu'à plus soif, on y danse et même on s'y adonne à quelques ébats plus ou moins amoureux. Mais ne nous méprenons pas : malgré cette débâcle apparente, le Bal des Quat'Z'arts est organisé de façon rigoureuse par un comité élu, et selon une hiérarchie stricte qui veille à son bon fonctionnement, qui obtient également des autorisations de la préfecture de police de Paris. De la même manière, l'organisation du bal ainsi que la création des décors mettent en branle, durant une année entière, l'intégralité des ateliers des Beaux-Arts. Ce point que nous ne développerons pas et très bien expliqué par Isabelle Conte[508].

3. Le Bal des Quat'Z'arts de 1911

Venons-en au bal qui nous intéresse : celui qui eut lieu le 9 juin 1911 à la Salle de l'Hippodrome de Montmartre et qui avait pour thème « la Chaldée et l'Aschirie ». Avant de l'analyser en profondeur, un premier élément est à signaler : son rapport avec la persomanie généralisée (qu'elle fasse référence à la Perse moderne ou Antique d'ailleurs) du passage du XXe siècle. Il nous semble important de noter que ce bal des Quat'Z'arts est directement à mettre en lien avec le mouvement culturel beaucoup plus large qui essaime dans les milieux artistiques et muséaux européens de façon très importante à cette époque. Rappelons que la

[508] *Ibid.,* p.71-85.

France obtient le monopole sur les excavations sur le territoire de l'empire perse à partir de 1895, que le musée du Louvre ouvre des salles d'art musulman en 1905 (venant enrichir le musée qui avait déjà ouvert par décret en 1881 le département des antiquités orientales), que l'intérêt pour l'art oriental mène à l'organisation en 1910 à Munich d'une importante exposition rétrospective (que de très nombreuses figures de la culture européenne, dont Poiret, visitent avec attention). Dans cette même dynamique persomaniaque, la première exposition monographique d'envergure sur les miniatures indo-persanes est en préparation au pavillon de Marsan (elle sera montrée l'année suivante) et est directement à mettre en lien avec l'intérêt grandissant pour ce type d'objet d'art chez les collectionneurs privés occidentaux. Ajoutons à cela, le gout persan de la couture parisienne et plus particulièrement de Poiret qui le pousse, dès 1907, à réaliser une collection très fortement inspirée de cette aire géographique mais également ses premiers costumes pour le théâtre dans le cadre d'une fantaisie orientaliste *Nabuchodonosor*, prenant pour cadre l'antiquité persane. Enfin, cette liste ne sera pas tout à fait exhaustive (même si nous ne prétendons pas l'être) sans mentionner l'arrivée tonitruante de la *Shéhérazade* des Ballets Russes et de son esthétique orientaliste et persane, largement adossée à la nouvelle traduction des *Mille et Une Nuits* par le docteur Joseph-Charles Mardrus. En définitif, nous aurons compris que l'édition de l'année 1911 du bal des Quat'Z'arts s'insère directement dans une actualité propice aussi bien à l'émulation artistique qu'à la proposition d'une mise en scène singulière d'une certaine géographie orientale, objet d'une étude particulièrement nourrie à cette époque.

Isabelle Conte recense pour cet événement plusieurs iconographies sur lesquelles nous nous appuierons : l'affiche-laïus **[Chap. IV, ill.7]**, deux cartons d'invitation **[Chap. IV, ill.8 et 9]** ainsi que des vues intérieures de la salle de bal **[Chap. IV, ill.10 et 11]**. Elles nous informent sur plusieurs moments cruciaux : l'élaboration d'un décor assyrien, les éléments de langage des Quat'Z'arts ainsi que la vision de l'Orient véhiculé durant le bal. Deux clichés de la salle nous sont parvenus, comme le note avec enthousiasme Conte ; chose rare et très utile pour se figurer la mise en scène de la manifestation : « Celles-ci nous montrent une salle somptueusement décorée. Les loges font dix mètres de haut et on y voit tous les reliefs que l'on peut admirer au Louvre déclinés en autant de statues en carton »[509]. En effet, encadrant

[509] *Ibid.*, p. 271.

une des entrées, on y distingue une reproduction des Lamassus du palais de Khorsabad **[Chap. IV, ill.12]** (également appelé taureau androcéphale ailé) acquis par le Louvre dès 1847, quelques années après leur découverte dans le sol de l'actuel Irak. En hauteur trône une réplique d'un bas-relief découvert à Babylone, figurant un lion rugissant **[Chap. IV, ill.13]**, ainsi qu'une imitation de la très célèbre sculpture monumentale représentant le héros Gilgamesh étouffant un lion **[Chap. IV, ill.14]**, mise au jour dans le même palais de Khorsabad. On y reconnaît également diverses représentations de taureaux, dont un est placé sur un autel. C'est dire la centralité du musée, entendu comme puissant réservoir d'inspirations, dans la création de cette fête. Comprenons donc que bien que réalisé en matériaux pauvre, le décor a une prime importance dans la préparation des festivités dans la mesure où il rend possible la localisation de l'événement dans un orient antique, plus ou moins plausible. À ce propos, il est intéressant de noter que la copie des anciens, que l'on enseigne aux Beaux-Arts, est dans ce cas suivie à la lettre afin précisément de recréer cet espace à partir d'un modèle connu. D'emblée, et sans spectateur, la salle se pare d'un motif assyrien, amalgamé et complètement anachronique certes, mais la puissance de l'évocation et la reproduction de matrices proprement persanes suffisent à camper l'atmosphère : ainsi à la manière des salles des Antiquités Orientales du Louvre, les étudiants déambulent dans un espace qui rend compte des grandes réalisations artistiques des civilisations babyloniennes et assyriennes.

Ces références se retrouvent également dans le carton réservé aux hommes **[Chap. IV, ill.9]** qui montre, sur la partie gauche, une figure de profil semblable à la figuration des grands rois de ces civilisations que l'on peut également détailler sur nombre de bas-reliefs acquis et exposés par le musée du Louvre. La silhouette est musculeuse, drapée dans une toge richement décorée. Le visage, au sourire narquois, est encadré d'une tiare et d'une longue barbe bouclée qui fait l'objet d'un jeu de mot dans le petit texte de présentation : « À l'ordre du tout-puissant : käts-sâr : Roi des Rois ». Reconnaissons ici une référence au Sâr Joséphin Peladan, mystique entre les mystiques, fondateur du salon de la Rose-Croix en 1892 et qui apparaissait vêtu d'une longue toge, et affublé d'une imposante barbe pointue représentée par plusieurs artistes de son sérail **[Chap. IV, ill.15]**. De la même manière et dans la mesure où il se disait descendant des rois de Babylone (il choisit d'ailleurs le prénom babylonien Mérodack), cette figure est assez opportune pour les organisateurs du bal. Tout en le tournant en dérision et en le transformant en un colosse ridicule, tenant de sa main droite une pipe, et utilisant son bras gauche, tatoué d'une flèche transperçant un cœur,

comme piste d'atterrissage d'un cortège de femmes nues, cette référence permet de mentionner une actualité[510], parlant à tout un chacun, tout en restant dans le thème choisi. Et pour appuyer cette idée, la partie droite du carton est, quant à elle, occupée par une représentation littérale des jardins suspendus (par des chaines métalliques) de Babylone.

A contrario, ce n'est pas tant dans l'iconographie du carton réservée aux femmes **[Chap. IV, ill.8]** que nous trouvons une évocation plus ou moins claire de l'orient assyrien, que dans le texte qui lui est associé. En effet, on y distingue surtout une figure féminine nue de dos se retournant dans un geste de pudeur, encadrée par deux colonnes et qui positionne d'emblée le spectateur dans une position voyeuriste. Cette représentation nous évoque le passage biblique de Suzanne et des vieillards mais dans la mesure où ils ne sont pas figurés dans la composition, nous comprenons que l'artiste les associe, dans un geste irrévérencieux, aux spectateurs de l'œuvre, eux-mêmes. En revanche, le texte est sans ambiguïté sur le thème de la soirée. Sous la forme d'un poème versifié presque incompréhensible et grivois, on retrouve cependant de nombreux mots familiers pour le thème choisi : « n'ayant Buquedonosor » (Nabuchodonosor), « Assour Dihanipal » (Sardanapale), « Suse », « Perse », « Ninive » (la ville de Sardanapale), etc. Ce point nous permet de poursuivre sur un autre aspect de notre analyse : les éléments de langage des Quat'Z'arts. Car il est important de noter que les étudiants des Beaux-Arts n'ont de cesse de développer une certaine prose qui est indissociable de leur soirée ; plus même, qui précède l'événement dans la mesure où ces textes permettent de camper une atmosphère particulière tout en mettant en place le fil conducteur du bal. Ils ont une dimension programmatique, de manifeste. Entre allusions sexuelles et violence, ces productions circonscrivent éloquemment l'image de cet Orient mythologique qui oscille entre lupanar et contrée au luxe débordant. Dans l'affiche-laïus **[Chap. IV, ill.7]**, c'est très visible :

> « Là, mon ieux quel bordel !! c'est l'orgie de Sardanapoil avec ses cents dame à poil, […] ! et quelles femmes ! Tu les connais toutes : les plus belles gosses de l'École […] et combien plus désirables dans cette atmosfère ébouriffante, sous les lumineuses lumières du Bengale […], et du philopode, parmi les banditives de l'encens, de la mire, des dessous de bras et du saucisson à l'ail. La grande

[510] A ce propos, il est l'auteur d'un traité artistique sur les antiquités persanes notamment paru en 1908. Voir : Joséphin PELADAN, *Antiquités orientales : Égypte, Kaldée, Assyrie, Chine, Phénicie, Judée, Arabie, Inde, Perse, Aryas d'Asie mineure*, Paris, Mercure de France, 1908.

> gueule de cette gigantesque évocation éblouira tes yeux […] par l'asplendeur du spectacle, charmera tes oreille par les musiques célestes […] qui transporteront ton âme extatique ; ton palais par les mets recherchés qui te seront présentés ; tonodore par les parfuns violens, et le reste... oh ! le reste... à toi de te démerder ! »

Le texte, ponctué de petits croquis, est sans appel. D'ailleurs, la dimension sexuelle est renforcée par plusieurs dessins : notamment celui représentant une femme nue à quatre pattes, celui montrant un doigt qui pénètre une paire de fesses ou encore le détournement d'étude de caractère « Culéïformes », « Pinediformes » et « Conéiformes » figurant respectivement des fesses, des pénis en érection et des vulves sur la partie inférieure droite de la feuille. C'est l'Orient de *la Mort de Sardanapale* qui est mis en scène et en ce sens, le bal des Quat'Z'arts s'inscrit dans une vieille tradition de la peinture orientaliste qui déborde sur d'autres secteurs artistiques, à l'instar du ballet avec *Shéhérazade* notamment, mais aussi du théâtre, de la littérature et même de la mascarade mondaine comme nous le verrons avec la *Mille et Deuxième Nuit*. Lorsqu'il réalise cette toile en 1827 avant même son premier voyage au Maghreb, Eugène Delacroix construit picturalement de toute pièce la vision d'un Orient de carton-pâte, peuplé de héros sanguinaires et romantiques, vautrés dans un luxe tapageur et une luxure assumée. Il décide de mettre en image *Sardanapale*, pièce de théâtre écrite par Lord Byron en 1821 relatant la fin de ce roi antique, se suicidant avec toutes ses richesses plutôt que de se rendre à ses ennemis qui avait assiégé son palais. Delacroix choisit de représenter, dans un tumulte chromatique et une construction extrêmement complexe, faites de nombreuses lignes de compositions obliques et d'un effet de tourbillon, le moment d'avant l'autodafé durant lequel le monarque faignant d'adopter un calme olympien, attend la sentence du destin avec sérénité. Cette représentation du monarque violent et sans état d'âme est un élément récurrent de la représentation occidentale de l'Orient, que l'on retrouve d'ailleurs, et nous le verrons plus tard, dans la mise en scène que fait Paul Poiret de son arrivée et de son rôle dans la *Mille et Deuxième Nuit*. À ce propos, ce point précis a été largement critiquée par Linda Nochlin dans son fameux article, *L'Orient imaginaire*, dans lequel elle déclare :

> « Son existence [l'Orient de Delacroix] se résumait à celle d'un projet imaginaire, espace ou écran idéel sur lequel projeter en toute impunité de puissants désirs érotiques, sadiques, ou érotico-sadiques. Le cadre proche-

> oriental de L*a Mort de Sardanapale* […] ne se propose pas à l'exploration ethnographique. C'est bien plutôt la scène où, à distance comme il se doit, se déploient des passions interdites – aussi bien les fantasmes de l'artiste que ceux du monarque oriental condamné. »[511]

Malgré la virtualité de cet Orient, ce thème, à partir de l'œuvre de Delacroix devient un poncif largement reconduit dans la création orientaliste. Et le Bal des Quat'Z'arts ne déroge pas à cette règle. La violence est omniprésente dans le texte des Quat'Z'arts et est surtout tournée vers les non-initiés. Dans la mesure où le bal, à proprement parler, est exclusivement réservé aux étudiants et autres invités, l'affiche-laïus est très claire : « Tout étranger […] sera chassé à grand coups de pied au cul ». Même chose pour le carton homme : « Tout voyeur ou étranger... au 4 Z'ARTS qui sera pigé dans le bal sera passé à tabac, empalé, sa peau collée une Pl. grand Aigle et achevé à coup de pieds dans le Q ». En définitive, l'Orient antique des Quat'Z'arts est largement soutenu par toute une série de stéréotypes racialistes, d'idées reçues véhiculées par la branche artistique des orientalistes : l'Orient est perçu comme l'antithèse de l'Occident, une contrée sans borne morale qui permet, dans un processus cathartique, de purger les passions tristes européennes en les théâtralisant dans des manifestations extrêmement cadrées. Tout cela nous permet ainsi d'appréhender ce bal, non pas comme l'acte fondateur d'une nouvelle figuration de cette géographie, mais plutôt comme une énième pierre posée dans l'élaboration fantasmatique d'un orient fixé, teintée de violence et de pulsions interdites à l'Occident. Cela étant dit, reconnaissons tout de même que l'élaboration discursive ainsi que le syncrétisme artistique mis en place par l'école des Beaux-Arts individualise quelque peu cette manifestation. Sous prétexte d'un esprit rapin et d'un ton impertinent, ces étudiants ont tout de même le mérite de porter la vision eurocentrique de l'Orient dans ses derniers retranchements et dans toutes ses extrémités les plus crues. Notons également que le bal des Quat'Z'arts ne semble pas être soumis à l'impératif de la bienséance, qui préside à toute mise en scène de pièce de théâtre. En ce sens, il est donc tout à fait possible pour les organisateurs de présenter, non plus une évocation chaste de ce territoire mais plutôt une vision explicite, non-expurgée et pour ainsi dire crue.

[511] Voir : Linda NOCHLIN, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1995.

4. Costumes du bal et de Paul Poiret pour *Nabuchodonosor*

Malheureusement, aucun cliché de participants costumés pendant la soirée ne nous est parvenu et il est donc difficile de savoir exactement la manière avec laquelle les étudiants ont interprété vestimentairement le thème du bal. En revanche, dans tous les documents il est très clairement mentionné que « l'antique costume est seul admis »[512]. Dans l'affiche-laïus, il est question de « fringue babilonienes [*sic*] » et le carton homme enjoint aux spectateurs de « Arrange[r] Tes nippes à la dernière mode assyrienne (690 av. J.-C.) ». Quoiqu'il en soit et eu égard à la tonalité de leur discours, il est aisé d'en déduire que le costume se doit d'être léger, composé de toges drapées qui laissent apercevoir le corps dans une nudité plus ou moins chaste, pour s'inscrire dans l'esprit du Quat'Z'arts.

En revanche, il est tout de même un costume qui a fait l'objet de plusieurs photographies, non pas durant le bal, mais pour une autre occasion : il s'agit de celui que Paul Poiret porte pour s'y rendre **[Chap. IV, Fig.1 – 3]**. Avant de nous attarder dessus, disons rapidement que le couturier, du fait de sa proximité avec de nombreux artistes et décorateurs de l'époque (à l'instar de Maurice de Vlaminck, André Derain, André Dunoyer de Segonzac, etc.) est invité à assister à plusieurs bals avant d'en être chassé définitivement[513]. Simultanément à la préparation du bal assyrien des Quat'Z'arts, celui-ci travaille à l'élaboration de costumes de scène pour la pièce *Nabuchodonosor* écrite par Maurice de Faramond et dont l'inauguration a lieu le 30 janvier 1911 aux Théâtres des Arts à Paris. Nancy Troy, dans une analyse fine[514], revient sur la genèse de cette commande et révèle que le couturier était en lien quelques années auparavant avec Jacques Rouché, directeur du théâtre mais également éditeur de la *Grande Revue* dans lequel il écrit en mai 1909 sous pseudonyme

[512] Voir le carton d'invitation pour les femmes reproduit dans le cahier iconographique.

[513] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.* : « Je devins l'ami des ateliers de l'École des beaux-arts, qui me demandaient chaque année de participer à leurs jeux et d'organiser quelque entrée sensationnelle avec les filles dont je pouvais disposer. Je m'y suis toujours prêté, jusqu'au jour où je fus reçu grossièrement par un maladroit qui me marqua le visage d'un pinceau plein de couleur verte, pour m'exprimer, dans le langage des rapins, que j'avais passé l'âge de ces réjouissances. J'ai compris, et je n'y suis jamais retourné, malgré ma sympathie irrémédiable pour les peintres. »

[514] N. J. TROY, *Couture culture*, *op. cit*., p.109-113.

un article intitulé « Les Opinions de Monsieur Pétrone »[515]. Rappelons à ce propos qu'André Groult, beau-frère de Paul Poiret, important artiste décorateur et collectionneur d'arts orientaux, publie dans l'édition du 25 décembre 1908, un article élogieux sur le couturier[516]. Dans son article, Poiret y explique notamment sa vision de la mode, qu'il veut en rupture avec l'ordre établi de la génération précédente de couturiers, qui consiste en des toilettes lourdes, corsetées et particulièrement bijoutées. Celui-ci critique violemment l'esprit moutonnier de la cliente de mode et soutient l'originalité et le style qui constitue, toujours selon lui, le véritable moyen de faire honneur aux travaux des couturiers parisiens. Troy postule qu'il y avait une communauté d'idées extrêmement claires entre Paul Poiret et Jacques Rouché, autour des concepts de simplification et de stylisation de la création artistique et vestimentaire. Cette dernière va même jusqu'à affirmer que Rouché, particulièrement intéressé par l'approche moderne de la mise en scène théâtrale, s'est probablement entouré d'artistes d'avant-garde pour précisément proposer des pièces d'un nouveau genre au Théâtre des Arts[517], s'inscrivant ainsi dans la dynamique beaucoup plus large de syncrétisme artistique. Et, selon elle, c'est sans doute pour cette raison que le directeur du théâtre propose respectivement à André Dunoyer de Segonzac, Paul Poiret et au grand tragédien Edouard de Max la réalisation du décor, des costumes et le rôle de Nabuchodonosor.

Donc fortuitement, le couturier accompagné de son ami peintre travaille au même moment que les étudiants des Beaux-Arts sur un sujet similaire : à savoir de donner à voir une fantaisie inspirée de l'Orient babylonien. Pour ce faire, « le décor de Dunoyer de Segonzac évoquait une immense salle à colonnes du palais babylonien de Nabuchodonosor, ornée

---

[515] Paul POIRET, « Les Opinions de Monsieur Pétrone », *La Grande revue*, 10 mai 1909, p. 147 – 159.

[516] Voir : André GROULT, « La vie curieuse. Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe », *La Grande revue*, 25 décembre 1908, p. 833 – 838.

[517] N. J. TROY, *Couture culture*, *op. cit*., p.111 : "That these ideas about fashion would have been of interest to Rouché becomes comprehensible in light of the theater director's comparable approach to the integration of modern art and stage design, which stressed "simplification of decor by choosing the plastic elements necessary to each scene and disposing them in a manner most appropriate for creating the desired atmosphere; stylization and complete harmony between decor and costume; the rejection of *trompe l'oeil* [realism] and the desire to leave to the frame only the charm of the composition and of the color." To achieve these goals, Rouché made a point of hiring contemporary painters and designers to create the sets and costumes for his plays, as Dunoyer de Segonzac and Poiret did for *Nabuchodonosor*."

d'une frise de léopards et de griffons, de sculptures d'or et d'argent dont une statue colossale de Baal-Hammon, dieu du soleil »[518]. L'aspect monumental, spectaculaire et grandiose de ce décor[519], que l'on distingue partiellement sur certaines photographies, est relevé par la critique. En comparant d'ailleurs cette création avec celle du bal des Quat'Z'arts, force est de constater les nombreuses similitudes qui laissent entendre leur proximité esthétique dans l'élaboration de ce type d'Orient. L'Orient babylonien, largement conservé et mis en scène dans les salles du Louvre, constitue le dénominateur commun de la recréation spatio-temporelle de ces deux événements. La violence d'ailleurs est également notée par les commentateurs tout en étant largement tournée en dérision par certains. C'est le cas notamment d'un critique de *Comoedia* qui, le lendemain de la première, déclare : « M. de Max, un roi furieux et ivre, qui gueule terriblement et met, sans transition, un frein à ses pires fureurs, pour lancer des sarcasmes au ton rosse et boulevardier. On attendait mieux de cet artiste, inégal, magnifique souvent… M. Magnant est dans son rôle, en hurlant comme un fou les imprécations de Daniel. »[520]

C'est également l'occasion pour Poiret de s'essayer pour la première fois à la réalisation d'autres choses que de la mode dans la mesure où il s'agit de ses premiers costumes de scène. La réception critique est d'ailleurs également enthousiaste[521] même si

[518] *Ibid*., p.111-112.

[519]Louis SCHNEIDER, « La mise en scène et les décors », *Comoedia*, 31 janvier 1911, p.2. : « le décor représente un coin de la terrasse du palais du roi de Babylone. Le ciel étincelant de mille étoiles fourmille intensément. D'immenses colonnes ornées de palmes assyriennes déploient leurs éventails majestueux, tandis qu'un dieu babylonien haut de six mètres écrase un lion d'or sur sa poitrine. Il est seulement regrettable que le peu de profondeur de la scène n'ait pas permis un plus grand développement à une mise en scène somptueuse et à un décor grandiose ».

[520] EMERY, « Comment ils ont joué ? », *Comoedia*, 31 janvier 1911, p.2.

[521] Louis SCHNEIDER, « La mise en scène et les décors », *Comoedia*, 31 janvier 1911, p.2. : « *Nabuchodonosor* c'est le triomphe du couturier Poiret qui a d'ailleurs prêté quelques-uns de ses plus jolis mannequins (la silhouette sculpturale et délicieusement drapée de Mlle Andrée de Berr éblouit toutes les autres) »

Joseph GAUTIER, « Nabuchodonosor », *Excelsior*, n°77, 31 janvier 1911, p.7. : « *Nabuchodonosor* […] c'est un acte coloré, grandiloquent et d'un pittoresque étrange : le décor de M. de Segonzac et les costumes de M. Paul Poiret ne passent pas inaperçus. M. Poiret a habillé la cour du roi des

certains sont assez dubitatifs sur les effets de ces réalisations, qu'ils trouvent grossiers, véhiculant une image vulgaire d'un orient de carton-pâte : « la figure du Nabuchodonosor somptueux, ivre d'orgueil, assoiffé de cruautés que M. de Max érige, c'est de la reconstitution intéressante, par instants, mais qui a le caractère un peu vulgaire d'une chromolithographie commerciale pour décorer les bureaux d'un ministère ou d'un hôtel de ville […] le dessin est mauvais dans son ensemble ; il y a trop d'or faux sur la tiare, trop d'emphase dans les attitudes et les discours »[522]. La chose est assez intéressante à analyser dans la mesure où l'Orient vestimentaire du couturier est beaucoup plus anachronique que celui de son confrère peintre. En effet, la Babylone de Paul Poiret semble se confiner uniquement au costume de Nabuchodonosor, encore que celui-ci présente une esthétique plutôt égyptisante avec le détail du pagne présent sur les basses hanches du roi. Le couturier en donne une description précise, qui va d'ailleurs dans le sens des différents clichés de l'œuvre qui nous sont parvenus :

> « De Max portait alors dans cette pièce le premier costume de théâtre que j'aie fait. C'était un manteau immense que j'avais fait teindre tout exprès dans un ton qui devait être celui de la pourpre de Tyr. Il était rehaussé de larges galons d'or, et sur la tête du roi changé en bœuf, était posée une tiare monumentale, lourde de 6 kilogs […] cette tiare était conçue comme une pièce d'orfèvrerie et paraissait sculptée dans de l'or vierge, hérissée de clochetons, de tourelles et de minarets. C'est ce costume que j'avais emprunté pour me rendre au bal des Quat-Z'arts. »[523]

Détail important à relever : la perception approximative et contradictoire que Poiret a de l'Orient antique. Il s'agit, bel et bien et selon son propre aveu, d'un territoire mental sans véritables bornes chronologiques et civilisationnelles claires et il oscille entre une approche précise et documentée et des anachronismes intéressants. En effet, la mention de la pourpre est tout à fait judicieuse pour costumer Nabuchodonosor dans la mesure où nous savons que cette couleur aux nuances de rouge et de violet, extrêmement précieuse et convoitée, était largement utilisée par les rois de Babylone et leur entourage, à l'exclusion des autres parties

rois avec sa hardiesse ordinaire. C'est un virtuose du turban et des pantalons bouffants […] M. de Max, coiffé d'une mitre scintillante, a poussé de superbes rugissements ».

[522] EMERY, « Comment ils ont joué ? », art. cit.

[523] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.*

de la population. De la même manière, plusieurs sources antiques révèlent que le manteau de Nabuchodonosor, d'une très rare richesse, avait été conservé dans un temple babylonien et était montré à l'occasion de cérémonies religieuses[524]. Aussi, Poiret coiffe son personnage d'un imposant couvre-chef qui est un élément récurrent dans la figuration des rois babyloniens, que l'on retrouve dans beaucoup de sculptures et bas-reliefs. En revanche, celui-ci affuble cette tiare de « minarets », laissant entendre le peu de cas qui est fait d'une quelconque véracité historique. Dans la vision orientaliste du couturier, Nabuchodonosor, roi antéislamique, porte sur sa tête un des éléments architecturaux les plus reconnaissables de la religion musulmane ; ce qui permet probablement aux spectateurs de la Belle Époque de percevoir son vêtement comme *réellement* oriental. Notons à ce propos, que le minaret (au même titre que le palmier, le désert, ou encore le dromadaire) fait office de métonymie de l'Orient dans les cultures visuelles occidentales – un élément dont la présence suffit à positionner une représentation quelconque dans un cadre oriental. Et Poiret ne s'arrête pas à ce détail. Les autres costumes reprennent plutôt dans leur thème, ainsi que dans leur vocabulaire ornemental, un Orient proche oriental ou encore persan moderne directement influencé par les Ballets Russes mais également par les différentes collections qu'il présente au même moment **[Chap. IV, Fig.1, 4]**. Sur ce point, un article élogieux intitulé « Un éblouissement de costumes somptueux au Théâtre des Arts », paru dans le *Femina* de mars 1911, est sans équivoque dans la mise en relation des costumes de Poiret et de l'esprit de la troupe russe : « De l'avis général, même les spectateurs russes d'une si rare et originale beauté, ne nous ont rien donné de plus somptueux et de plus artiste que M. Rouché au théâtre des Arts pour la mise à la scène du *Nabuchodonosor* […] Les costumes avaient été dessinés par un couturier célèbre, et les esclaves du roi cruel, et Mlle Trouhanowa, la danseuses, et M. de Max, en Nabuchodonosor, splendidement parés, ont évoqué sur cette scène les magies luxueuses de l'époque »[525]. Et les différents costumes créés pour *Nabuchodonosor* vont complètement dans le sens d'une mise en valeur plus général de ses collections vestimentaires. En effet, on retrouve des concubines qui sont habillés de turbans

[524] Voir notamment : Louise QUILLIEN, « Le manteau pourpre de Nabuchodonosor. Étude des circulations économiques de la laine pourpre en Mésopotamie au Ier millénaire avant J.-C. », *Hypothèses*, 8-1, 2015, p. 105-118.

[525] *Femina*, n°243, 1er mars 1911, p.113.

à la dernière mode parisienne ou encore des jupe-culottes d'almées que le couturier s'apprête d'ailleurs à présenter dans sa collection printemps-été deux semaines plus tard[526], un grand Eunuque comme dans *Shéhérazade*, ainsi qu'une danseuse du ventre interprétée par la Trouhanowa, qui d'ailleurs performe également durant la *Mille et Deuxième Nuit*. L'Orient babylonien du couturier est finalement un moyen pour lui de présenter un espace fictionnel dans lequel les costumes et les décors sont autant de signes reconnaissables, fixés et simplifiés. Cet élément nous permet ainsi de révéler une porosité originelle dans le travail créatif du couturier. Dès le début de son activité de costumier de théâtre, il est clair qu'il opère une première synthèse entre sa perception du vêtement orientaliste issu de la haute couture et celui de scène, même s'il prétend le contraire[527]. La proximité stylistique et esthétique de ses costumes et de sa mode devrait facilement nous en convaincre.

À l'évidence, Poiret, dans son approche totalisante qu'il développe de plus en plus précisément à cette époque, utilise différents médiums vestimentaires (mode et costume) afin de se légitimer comme un artiste de premier ordre. À ce propos, celui-ci semble arriver à ses fins car ses costumes, ainsi que les décors de Dunoyer de Segonzac sont exposés au Salon d'Automne, au Grand Palais, en octobre de la même année[528], aux côtés d'autres réalisations d'artistes plus ou moins confirmés. Il est tout à fait clair que l'année 1911 constitue dans la carrière du couturier une rupture décisive et une accélération de cette synthèse sur le modèle oriental, très probablement impulsée par les Ballets russes mais également par un contexte culturel et artistique beaucoup plus global qui intègre notamment le secteur muséal, mais aussi les étudiants des Beaux-Arts et l'élaboration d'un orientalisme vestimentaire émancipé

[526] Il faut effectivement faire un lien entre les costumes qu'il réalise pour *Nabuchodonosor* et sa mode haute couture, ne serait-ce que du fait de la proximité de leur divulgation. En effet, les collections de la couture sont montrées en début février et la première de la pièce a lieu le 30 janvier. Il nous semble donc tout à fait judicieux de considérer que Poiret utilise le médium théâtral pour acclimater sa création avant de la présenter de façon plus officielle.

[527] En effet, il aura des mots durs dans son autobiographie concernant l'œuvre de Léon Bakst qui, selon lui, est beaucoup trop grossière dans les détails et dans les tissus employés pour être digne de servir d'inspiration pour la haute couture.

[528] Voir le catalogue : Salon d'automne (1911 ; Paris), *Salon d'automne. , Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais des Champs-Elysées du 1er octobre au 8 novembre 1911 / Société du Salon d'automne*, 1911.

du modèle traditionnaliste au cœur de la couture parisienne. En d'autres termes, le couturier se nourrit de plusieurs champs créatifs pour s'offrir la part du lion. Ses activités de costumier, d'organisateur de soirées déguisées, de parfumeur, d'éditeur d'objets décoratifs, etc. sont autant de moyen de renforcer la dimension inédite et l'atmosphère totalisante de sa haute couture orientaliste. Il semble également que sa participation au bal des Quat'Z'arts de 1911 s'intègre complètement dans cette logique ; d'autant qu'il juge cet événement suffisamment important pour le mentionner dans ses mémoires, lui qui s'arrange à plusieurs reprises avec la vérité historique.

Il fait le récit de son arrivée aux festivités : « On attela un traîneau d'honneur, qui fut tiré par cent femmes à demi nues. Ce fut un beau spectacle. »[529] Cette arrivée est particulièrement remarquée dans la mesure où en plus de coller tout à fait au thème de la soirée, ce dernier se présente dans un costume absolument somptueux (à côté de ceux un peu plus spartiates des étudiants) et incarne le roi des rois. Dans une même dynamique, son cortège de femmes presque nues n'était certainement pas pour déplaire aux organisateurs du bal qui n'ont de cesse, aussi bien dans leurs éléments de langage que dans leur esthétique, de mettre en scène cette nudité féminine. Le grand couturier Sardanapale, surjouant le caractère phallocrate des fantaisies orientalistes, semblait remplir tous les prérequis pour être remarqué : son Orient babylonien est spectaculaire, coloré, au luxe tapageur et sa suite, teintée d'un érotisme fin-de-siècle à la mode.

En conclusion, comprenons que le bal des Quat'Z'arts, syncrétisation de plusieurs champs de la création artistique, n'est pas simplement une manifestation estudiantine. Au contraire, ce bal de 1911 apparaît véritablement comme un élément décisif pour le couturier ainsi qu'une mise en lumière d'un air du temps qui place ce gout total de l'*Ailleurs* oriental et érotique sur un piédestal. Il est aussi le témoin d'une tentative de recréation du monde oriental, parfaitement contemporaine de l'entreprise de Paul Poiret. Dans cette dynamique, le costume, soutenu et en dialogue avec le décor, est le moyen fictionnel pour figurer une image toute occidentale (livresque, muséale et théâtrale) de l'orient antique. L'analyse de l'organisation de ce bal a également le mérite de révéler les différents réseaux culturels parisiens qui partagent cette obsession pour l'orientalisme et l'historicisme à cette époque.

[529] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.*, p.171.

Paul Poiret, un des acteurs majeurs de cette tendance, galvanisé par cette soirée, est conforté dans son envie d'organiser son propre bal persan au sortir de celui des Beaux-Arts : *La Mille et Deuxième Nuit*. Avançons un peu dans la chronologie pour réaffirmer les liens qui unissent les étudiants au couturier. Pour remercier et rendre hommage à Paul Poiret, l'édition de 1912 (donc l'année suivante) du Bal des Quat'Z'arts prend pour thème « La Mille et Troisième Nuit »[530]. Cette indication, absente de toutes les analyses de l'œuvre de Poiret et qu'Isabelle Conte est vraisemblablement la première à révéler, ne fait que confirmer l'intime communauté d'idées et le respect mutuel entre le couturier et les Beaux-Arts. Les costumes des étudiants reprennent l'esthétique de ceux de Poiret que nous analyserons plus tard. Dans la continuité de leur esprit impertinent, l'érotisme et la violence du spectacle de l'orient y sont exacerbés. Mais surtout, et c'est crucial de le noter, les Quat'Z'arts choisissent le docteur Joseph-Charles Mardrus et sa femme Lucie Delarue-Mardrus comme présidents d'honneur du bal. Pourquoi est-ce si important ? Pour la raison simple que Mardrus est une des personnalités, si ce n'est la personnalité, la plus incontournable de l'orientalisme littéraire du passage du XXe siècle. Plus que cela, en sa qualité de traducteur du corpus des *Mille et Une Nuits*, il joue un rôle primordial dans ce champ artistique, en influençant explicitement l'orientalisme théâtral mais aussi vestimentaire. A ce propos, c'est lui que Paul Poiret consulte pour organiser sa soirée et c'est également lui qui réalise le texte de l'invitation à la *Mille et Deuxième Nuit.* Ils sont de grands amis et le resteront même après la disgrâce de Poiret[531]. Après nous être intéressé aux prémices de ce bal de la couture, avançons dans l'analyse et regardons plus précisément la manière avec laquelle Paul Poiret s'entoure de tous les artistes pour présenter cette fameuse synthèse orientale et une mode vestimentaire orientaliste complètement renouvelée. Le carton d'invitation de *La Mille et Deuxième Nuit* sera la pierre

[530] I. CONTE, *Le Bal des Quat'Z'Arts (1892-1966). Quand la célébration de l'esprit d'atelier devient œuvre d'art*, *op. cit*.

[531] Voir La citation complète *in* Dominique PAULVÉ, Marion CHESNAIS et MUSÉE DU MONTPARNASSE, *Les « Mille et une nuits » et les enchantements du docteur Mardrus,*(cat.exp), Paris, Musée du Montparnasse Éd. Norma, 2004.: « Mardrus témoignera de son admiration pour Poiret dans la préface écrite pour le livre du couturier *Art et Phynance* : "N'oubliez pas que le vrai public, lui, n'oublie pas les fastes de votre royauté ! Il n'a jamais cessé, ce public-là, et ne cessera jamais, malgré les merveilleuses folies de votre règne et à cause d'elles précisément, de vous considérer comme son guide dans l'empire du gout et comme l'image vivante du Paris si longtemps illuminé par vos fêtes royales. »

angulaire de notre exploration, dans la mesure où elle révèle ces mêmes réseaux culturels que nous nous efforçons de mettre en lumière. Commençons sur l'influence que le docteur Mardrus exerce sur Poiret et par extension sur l'intégralité de la couture parisienne.

II. Le docteur Joseph-Charles Mardrus : les *Mille et Une Nuits* comme texte source d'un orientalisme moderniste et fin-de-siècle.

1. « Et ce sera la Mille et Deuxième Nuit »

Nous ne savons pas, pour sûr, si c'est Paul Poiret ou bien le docteur Mardrus qui a trouvé le titre « *La Mille et Deuxième Nuit* », comme thème principal du bal costumé. En revanche, nous pouvons affirmer que ce choix doit s'inscrire dans une longue tradition qui démarre dans la première moitié du XIXe siècle. En effet, Paul Poiret n'est pas le premier en France à se saisir de ce motif, qui semble même faire l'objet d'un fantasme de quelques littérateurs célèbres de leur temps. Et pour cause : ce corpus, riche de très nombreux contes, est de ceux qui ne se tarissent jamais. Pour reprendre la formule de Nathalie Kremer, les *Mille et Une Nuits* jouent précisément sur une tension entre la fin et l'infinité. C'est du moins ce qu'explique également très bien Evanghelia Stead lorsqu'elle déclare : « La manière dont elles [les milles et une nuits] se terminent varie selon les manuscrits et selon les traducteurs. Du reste, se terminent-elles seulement ? Leur titre ingénieux, au lieu de s'arrêter à mille, ouvre un second millier potentiel d'histoires en aiguillant la nébuleuse des contes vers l'infini. »[532] Stead de rajouter, que la première *Mille et Deuxième Nuit* publiée est le fait d'Alfred de Vigny qui fait paraître un texte dans la *Revue des Deux Mondes* en juillet-septembre 1831. Citons également la célèbre version de Théophile Gautier, qui en aout 1842 publie dans *Le Musée des Familles*[533] **[Chap. IV, ill.16]**, revue illustrée à l'attention d'une large audience populaire, un récit qu'il titre de la même manière et qui met en scène une Shéhérazade toute parisienne

[532] Evanghelia STEAD, « Jules Verne et La Mille et Deuxième Nuit », *in À l'aube des Mille et Une Nuits*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 73-90.

[533] Théophile GAUTIER, « La Mille et Deuxième Nuit », *Musée des familles*, août 1842 ; Le Compilateur, 31 août 1842 ; texte recueilli dans *La Peau de tigre*, Paris, H. Souverain, 1852, vol. I, p. 7-98.

qui poursuit sa narration. En 1845, c'est Edgar Allan Poe qui se saisit de ce motif en publiant en anglais le *The Thousand-and-Second Tale of Sheherazade*[534]*.* Quelques années plus tard, vers 1850, Jules Verne s'attelle à l'écriture du livret d'une opérette intitulée aussi *La Mille et Deuxième Nuit*, qui n'aura pas une grande fortune critique. Comprenons donc que ce thème n'est pas nouveau et qu'il a fait l'objet d'un important travail littéraire, précisément au moment de la vogue de l'orientalisme littéraire dont notamment Victor Hugo est un des représentants illustres avec son recueil de poésie *Les Orientales.* En d'autres termes, avant que Paul Poiret ne s'intéresse, au début des années 1910, à la suite hypothétique des contes arabes, il s'agissait déjà d'un champ qui avait été exploré. Et même si la *Mille et Deuxième Nuit* du couturier s'éloigne, dans sa mise en scène, de tous ses précédents littéraires, nous pouvons tout de même postuler que Poiret ait été un lecteur de ces récits. Cela permet aussi de restituer ce thème dans toute son épaisseur historique, tout en incluant la création vestimentaire et l'histoire de la mode dans une histoire beaucoup plus globale des arts en France.

La chose la plus importante également à noter est que ce motif de la suite des *Mille et Une Nuits* est surtout une obsession d'écrivains. C'est sans doute pour cette raison que le couturier innove dans ce poncif. Sa *Mille et Deuxième Nuit* n'est pas l'occasion de fournir une énième narration de papier. Le thème de Poiret est là pour exprimer toute la puissance de sa création vestimentaire, tangible et matérialisée dans du tissu et dans le *réel*. C'est là que s'exprime toute la variation sur ce thème connu. Paul Poiret se sert du récit cadre de Shéhérazade pour exprimer et donner à voir une vision renouvelée de cette géographie fictive qu'est l'Orient. Shéhérazade qui, jusqu'alors n'avait été invoqué qu'avec des mots, était en passe de s'incarner dans une mise en scène totalisante, élément parfaitement nouveau dans

[534] Voir notamment : Rédouane ABOUDDAHAB, « "The Thousand-and-Second Tale of Sheherazade" de Poe : Intertextualité, interculturalité, intersubjectivité », *in* Jocelyn DUPONT et Émilie WALEZAK (dir.), *L'intertextualité : Dans le roman contemporain de langue anglaise*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2010, p. 171-195.

cette longue tradition. Pour ce faire, il confie à son ami le docteur Joseph-Charles Mardrus le soin de rédiger le texte de l'invitation à sa soirée[535] **[Chap. IV, Fig.5-8]**[536] :

> « Et ce sera la Mille et deuxième Nuit. Et cette nuit-là, il n'y aura pas de nuages dans le ciel et rien de ce qui existe n'existera. Il y aura des clartés & des parfums & des flûtes et des timbales & des tambours des soupirs de femmes & le chant de l'oiseau Bulbul. Droite et d'un jet comme la lettre aleph, mince & flexible comme le rameau de l'Arbre Tan, elle dansera belle comme la Lune, absolument ta vue et ton ouïe seront réjouies à l'extrême limite de la réjouissance. Des mimes savantes & fertiles en artifices improviseront des scènes belles & bien jouées et plus doux que le gâteau échevelé au miel seront les vers du poête. Pour ce qui est du vieux potier myope, il sera dans sa boutique comme y seront dans la leur & le marchand d'esclaves dont la moins belle vaut mille dinars d'or et le savetier pouilleux et le tailleur cacochyme et le divin aveugle et le cuisinier du pays de Sindh. Et voilà pour eux. Et l'on verra des choses bien extraordinaires & des prodiges stupéfiants. Il y aura un vase de cornaline blanche. Et il y aura encore bien d'autres choses qu'il serait interminable d'énumérer. Et de plus. On entrera par le Faubourg St. Honoré. Et ce sera la Mille et deuxième Nuit ».[537]

« Et ce sera la Mille et deuxième Nuit » : sur une feuille de papier, dont la composition rappelle évidemment les feuillets sur lesquels les occidentaux admirent avec fascination à cette même période les miniatures indo-persanes[538], Mardrus écrit un texte programmatique riche de très nombreuses images mais aussi de toute une série de mots « exotiques » qui

---

[535] *Catalogue du fonds Joseph-Charles Mardrus, traducteur des « Mille nuits et une nuit »*, Paris, Éditions Abencerage, 2022, p.30.

[536] Dans le cahier iconographique, nous reproduisons trois exemplaires de l'invitation à la *Mille et Deuxième Nuit* qui nous sont parvenus. Nous le faisons pour mettre en lumière le travail de Raoul Dufy, qui rehausse à la main et de façon différente à chaque fois, chacune d'entre elles ; créant par effet de conséquence des documents uniques. Ceci (le rapport à la couleur et au texte de Poiret et Dufy) fera l'objet d'une analyse approfondie dans la sous-partie suivante.

[537] Il s'agit de la retranscription du texte reproduit en annexe.

[538] Nous le mentionnons ici à titre indicatif mais cet élément fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans la sous-partie suivante. Il s'agira notamment de s'intéresser aux rapports étroits entre la création de cette invitation et les nombreuses inspirations tirées des miniatures indo-persanes.

rajoutent au spectacle de l'Orient. La richesse et la spécificité de l'Orient sont exprimées par cette idée de l'accumulation de formules syntaxiques courtes, rythmées par de nombreux « & ». De la même manière, ce rythme, fait de rupture, donne une saveur particulière au texte. Ce récit est dédié à la psalmodie, exactement comme les versets du Coran qui sont récités en chantant. Dans cette même idée, le docteur Mardrus organise son texte, en séparant les phrases par des inscriptions calligraphiques abstraites, exactement comme dans la mise en page du livre saint, dont les sourates regroupent un nombre variable de versets plus ou moins longs dissociés les uns des autres **[Chap. IV, Fig.9]**. Ce détail est suffisamment important pour être mentionné : avant même de pénétrer dans la soirée, l'invité est enjoint de se comporter comme un muezzin ou un conteur arabe. Dans ce cas précis, il est aisé de voir la dimension holistique et englobante de la soirée. Il ne s'agit pas simplement pour les invités d'adopter une position de passivité mais au contraire de faire partie intégrante de la reconstitution de cet orient de la couture parisienne. Au sujet de cette recréation, nous retrouvons plusieurs poncifs des géographies orientales : « l'oiseau Bulbul »[539], « la lettre aleph »[540], « le marchand d'esclaves »[541] ou encore le « pays de Sindh »[542] sont autant de marqueurs qui campent la scène dans une localité non-occidentale, pour ne pas dire orientale dans la mesure où il est difficile d'identifier un lieu précis. Mardrus nous invite à sillonner les souks des médinas et déambuler parmi les étals des savetiers, des tailleurs ou encore des potiers. L'Orient qui s'apprête à se matérialiser au sein de l'hôtel particulier de Paul Poiret, avant d'essaimer dans toutes les autres maisons de couture parisienne, est un mélange de plusieurs poncifs qui, sans avoir nécessairement de lien les uns avec les autres, font bloc dans l'esprit de Mardrus. Il joue sur l'alphabet, les figures éculées et les éléments traditionnels des

[539] Le Bulbul est un oiseau endémique de l'Arabie. En jouant sur la sonorité non-occidentale du mot et sur son écosystème d'origine, le traducteur localise son invitation dans un cadre naturellement oriental, peuplés d'animaux exotiques.

[540] La lettre aleph est la première de l'alphabet arabe. Mardrus l'utilise symboliquement pour signer probablement le commencement du récit, tout en réaffirmant ses connaissances linguistiques.

[541] « Le marchand d'esclave » est une iconographie particulièrement récurrente dans la peinture orientaliste, représenté entre autres par Gérôme. Pour aller plus loin, voir notamment : C. PELTRE, *Les orientalistes*, *op. cit*.

[542] Il s'agit d'une région située dans l'actuel Pakistan.

vieilles villes arabes (qui se donnent à voir notamment à l'occasion de chaque exposition coloniale et universelle à Paris) pour recréer un Orient de carton-pâte qui devient aussi et surtout une stimulation de tous les sens : Odeurs, musiques, victuailles, spectacles extraordinaires, le texte écrit au futur est d'abord et avant tout une invitation sensorielle dans un monde recréé de toutes pièces à partir d'éléments tangibles mais aussi complètement imaginaires.

Nous avons décidé de débuter notre analyse de *la Mille et Deuxième Nuit* de Poiret et plus généralement de cette nouvelle expression orientaliste de la couture parisienne par la mise en lumière de la figure de Mardrus car nous postulons que bien plus qu'un mondain et un traducteur de l'arabe, le docteur Joseph-Charles Mardrus semble agir comme la figure tutélaire de l'orientalisme de la Belle Époque. Nous faisons l'hypothèse qu'il est le liant de cette mode orientaliste ; le chainon manquant, qui nous permet de comprendre les liens et les interpénétrations qui existent entre les différents champs de la création orientaliste à Paris. Mardrus est vraisemblablement une personnalité surplombante qui, du fait de sa nouvelle traduction du corpus des *Mille et Une Nuits*, joue un rôle décisif dans l'élaboration de cet Orient violent et sexuel, qui aura d'ailleurs une fortune critique incroyable dans l'Europe entière. Nous postulons donc que le renouvellement de l'orientalisme, qui influence la mode vestimentaire, prend d'abord et avant tout sa source dans la littérature et sa traduction pour être dans un second temps donner à voir dans les arts visuels. Sans l'analyse de la personnalité et de l'impact du docteur Mardrus sur la mode, il nous semble impossible de saisir pleinement les modes vestimentaires qui dominent Paris (et les Etats-Unis également, nous le verrons au moment de l'analyse des impacts de la soirée sur la société parisienne et internationale) au cours des années 1910. Après avoir présenté le personnage Mardrus, brosser rapidement le contexte de publication de sa nouvelle traduction, il s'agira de montrer que son influence sur Poiret est multifactorielle et renouvelle profondément la vision occidentale de l'Orient.

2. Quelques éléments biographiques

Joseph-Charles Mardrus né le 11 novembre 1868 dans la ville du Caire en Égypte, dans une famille aisée de confession chrétienne[543]. Nous n'avons que très peu d'informations sur sa jeunesse, et les seules dont nous disposons émanent directement de Mardrus lui-même qui se confie à plusieurs reprises dans des interviews pour la presse[544]. On y apprend notamment qu'il avait une nourrice noire de confession musulmane, Eïscha, qui l'initie à la culture arabe et qu'il affectionnait beaucoup. Celui-ci déclare à ce propos, dans une envolée lyrique pour *La Revue politique et littéraire* du 20 mai 1899 : « Je suis un vrai fils de la cité du Caire, où je suis né, où mon père et mon grand-père sont nés. Et j'eus même comme nourrice (commencement des « Mille et une Nuits » en mon œil d'enfant !) une Égyptienne de pure race, à la chaire d'ambre, aux doigts pourprés de henné, qui portait au cou un collier de turquoises pour conjurer le mauvais œil, et aux chevilles, des bracelets d'argent pour éloigner les maléfices du terrible *Zâr…* »[545]. Cette simple citation nous éclaire sur la personnalité du docteur Mardrus mais aussi et surtout sur la filiation presque mythique, et *mystique*, qu'il cherche à mettre en place dans les colonnes d'un journal français. Alors qu'il est de religion chrétienne, celui-ci met en place l'idée d'une initiation au mysticisme arabe et musulman, qu'il approche dès son plus jeune âge grâce à une nourrice égyptienne dont la race est « pure » pour reprendre sa formule. Dominique Paulvé et Marion Chesnais révèlent d'ailleurs que « c'est avec elle [Eïscha] qu'il apprend à psalmodier poèmes et chants issus de la tradition populaire. Et c'est grâce à elle qu'il manie tout aussi bien l'arabe que le français »[546]. D'emblée ce dernier tente de nimber sa biographie d'une atmosphère qui trouve sa source dans une forme de fantasmatisation de l'Orient : un territoire peuplé de femmes superstitieuses, se protégeant du mauvais œil à grand coup de bijoux et d'incantation. Comprenons qu'il cherche

[543] *Catalogue du fonds Joseph-Charles Mardrus, traducteur des « Mille nuits et une nuit »*, *op. cit.,* p.21-22.

[544] *Le matin* du 21 juin 1899 ; *Revue Politique et littéraire* du 20 mai 1899.

[545] Emile BERR, « Petite chronique des lettres », *La Revue politique et littéraire*, 20 mai 1899, p.640.

[546] D. PAULVÉ, M. CHESNAIS et MUSÉE DU MONTPARNASSE, *Les « Mille et une nuits » et les enchantements du docteur Mardrus*, *op. cit.,* p.39.

à montrer que « son environnement l'avait influencé sur l'art du conte, de la magie, et il était déjà prêt à accueillir ce qui deviendra, *Les Milles Nuits et Une Nuit »*[547].

Joseph-Charles Mardrus, après une enfance cairote, réalise ses études à Beyrouth au Liban au collège et à l'Université Saint-Joseph. Bénéficiant de la possibilité d'achever ses études de médecine en France, celui-ci se rend à l'Université de Paris en 1892, où il obtient son doctorat en 1894. Et c'est durant son séjour parisien – nous ignorons la date exacte – que celui-ci fréquente assidument au 89 rue de Rome, les très célèbres « Mardis » de Stéphane Mallarmé[548], durant lesquels, en plus de se lier d'amitié avec de très nombreux artistes, écrivains, aristocrates, se met à réfléchir à une nouvelle traduction française du corpus des contes des Mille et Une Nuits ; projet largement soutenu par son ami et poète symboliste. A ce propos, Mardrus dédie son ouvrage « à la mémoire du penseur Stéphane Mallarmé. Cette œuvre entière qu'Il[549] aimait. », disparu quelques mois avant la parution du premier volume. Ilaria Vitali note à ce propos que Mallarmé et son œuvre ont abondamment influencé le travail du traducteur « notamment dans les passages poétiques […] dans lesquels Mardrus fait couler de nombreux éléments qui renvoient à la poétique symboliste, s'attardant également sur certaines scènes prurigineuses qui prennent énormément de place dans un texte qui se donne "à voir" plus qu'"à lire" »[550]. Joseph-Charles Mardrus, alors inconnu du grand public et grâce au soutien de ces amis influents, publie *Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit* dans la *Revue Blanche* en 11 volumes entre 1899 et 1903 ; les 5 derniers paraissent en 1904 chez Fasquelle après l'arrêt de l'activité de la revue en avril 1903. *La Revue Blanche* qui, à cette époque, est le journal d'une avant-garde syncrétisant à la fois les arts graphiques, picturaux et littéraires, le propulse dans les colonnes de très nombreux titres de presse qui encensent dès le début

[547] *Catalogue du fonds Joseph-Charles Mardrus, traducteur des « Mille nuits et une nuit »*, *op. cit*., p.23.

[548] A partir de 1883, Stéphane Mallarmé tient salon tous les mardis soir chez lui. Il y invite des représentants des avant-gardes littéraires, picturales et musicales notamment. Voir : Gordon MILLAN, *Les mardis de Stéphane Mallarmé, mythes et réalités*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.

[549] Reprenant ici la formule consacrée dans le Coran pour qualifier Allah avec un « i » majuscule. Ici le « Il » cristallise à la fois l'admiration et la déférence de l'auteur à l'endroit de Stéphane Mallarmé.

[550] Ilaria VITALI, « Mille et Une Nuits sur Seine : l'influence de la traduction de Joseph-Charles Mardrus sur l'orientalisme vestimentaire de la Belle Époque », *Meridian critic*, XXIV-1, 2015, p. 22-23.

cette nouvelle traduction[551], qui est le fait d'un égyptien au parisianisme et à la francophilie exacerbée. En effet, cette publication fait l'office d'une bombe et elle a de quoi faire parler les commentateurs dans la mesure où la dernière traduction française d'envergure du corpus remontait au début du XVIIIe siècle (entre 1704 et 1717) et était le fait d'un orientaliste de l'époque : Antoine Galland. La version précédente des contes, attachée principalement au public de la cour de Versailles, mettait en scène, dans un récit expurgé de tous les passages licencieux, des sultanes et des Shéhérazade vêtues dans des toilettes fortement inspirées de la mode française d'alors. Versailles vibre durant de nombreuses années à l'évocation du conte d'Aladin et de sa lampe merveilleuse, d'Ali baba et des quarante voleurs, des aventures de Sindbad le marin, ou encore des nombreuses histoires racontées par Shéhérazade, cherchant à sauver sa vie. La traduction de Galland, qui rencontre également un succès phénoménal à son époque, apparaît néanmoins à la fin du XIXe siècle quelques peu surannée, pour ne pas dire complètement démodée. Ainsi, la traduction de Mardrus réactive dans un esprit fin-de-siècle cette passion toute française pour les contes qui n'a jamais disparue du paysage littéraire depuis la publication du premier ouvrage de Galland. C'est, entre autres choses, pour cette raison que le renouvellement proposé par le docteur Mardrus, orientaliste parfaitement bilingue, semble arriver à point nommé. D'autant que celui-ci prétend livrer au public français l'essence même des contes originels agrémentés de quelques manuscrits inédits. Dans tout son texte, il multiplie les effets de réel, plaçant à la manière du peintre Gérôme l'idée de vérisme au cœur de sa pratique pour asseoir son travail[552], allant par exemple jusqu'à titrer de façon étrange et archaïque son recueil, *Livre des Mille Nuit et Une Nuit* pour, selon lui, être au plus près du titre arabe, *Alf Lailah wa Lailah*, qu'il traduit littéralement. De la même manière, en ouverture de sa traduction, celui-ci écrit un petit texte,

[551] Voir notamment D. PAULVÉ, *Les « Mille et une nuits » et les enchantements du docteur Mardrus*, *op. cit*., p.13. : « Juin 1899 : le lecteur du *Cri de Paris,* du *Matin,* du *Figaro* ou de *Gil Blas* ouvrant son journal y trouve un même élan d'enthousiasme de ses auteurs favoris pour la parution d'un livre en français d'un genre inusité ».

[552] Voir : L. NOCHLIN, *Les politiques de la vision*, *op. cit*. Nous renvoyons à l'analyse de Linda Nochlin qui explique la manière avec laquelle Jean-Léon Gérôme parvient à asseoir sa légitimité en multipliant la représentation de détails dans son œuvre, donnant une facture presque photographique à cette dernière. Nochlin montre par ailleurs que cette composition, loin d'être vraisemblable, est plutôt un moyen pour le peintre de véhiculer un discours orientaliste et colonialiste.

« Un mot du traducteur à ses amis » qui est d'un très grand intérêt pour comprendre son travail mais aussi pour la suite de notre analyse. Il ouvre cette partie en réaffirmant : « J'OFFRE / toutes nues, vierges, intactes, naïves/ pour mes délices et le plaisir de mes amis, / CES NUITS ARABES /vécues, rêvées et traduites sur leur terre natale et sur l'eau »[553]. Sylvette Larzul explique que ces subterfuges de l'auteur tiennent plus à la mode de l'époque concernant les traductions qu'à la seule volonté du traducteur lui-même. Elle révèle notamment que, contrairement au précédent *modus operandi* des littérateurs qui cherchaient à adapter le texte-source, quitte à le distordre, pour le rapprocher culturellement de son lectorat (on utilise le terme de « belles infidèles » pour désigner ce type de traduction), « le nouveau dogme est celui de la littéralité, qui vise à rendre le texte-source y compris dans sa forme […] Le XIXe siècle voit ainsi se développer la "traduction-reconstitution historique", qui cultive l'exotisme et l'archaïsme »[554]. Mais ne nous méprenons pas : malgré cette farouche volonté d'asseoir sa légitimité et l'authenticité de sa traduction, le Docteur Mardrus s'adonne à un travail qui ne peut, en toute scientificité, être détaché de son contexte historique. De la même manière, bien plus qu'un orientaliste arabisant, ce dernier est d'abord et avant tout un homme du monde, rompu à la fréquentation des salons à la mode[555]. Et c'est pour cela que nous nous inscrivons dans l'affirmation d'Ilaria Vitali, lorsque celle-ci déclare :

> « Ainsi, les Nuits fin-de-siècle du Docteur, imbibées de symbolisme, mettent en scène un Orient fantasmé, contrée légendaire et « ailleurs » par excellence, raconté dans un langage étrange et somptueux. Cela nous dit que toute traduction est redevable d'une contingence historique, mais nous révèle surtout qu'elle fait

[553] Joseph-Charles MARDRUS, *Le livre des Mille nuits et Une nuit*, Bibliothèque numérique Romande, 2020, p.12. Les petites majuscules sont présentes, et reproduites telles quelles, dans le corps du texte original.

[554] Sylvette LARZUL, *Les traductions françaises des « Mille et une nuits » : étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, l'Harmattan, 1996, p.140.

[555] *Ibid.*, p.142. La citation complète : « De l'air du temps Mardrus n'est point coupé, qui appartient au cercle de la *Revue Blanche* (1889-1903), publication à laquelle collaborèrent des maîtres confirmés comme Mallarmé, mais aussi de jeunes talents, comme Gide ou Proust. La liste des dédicataires des *Mille Nuits et une Nuit* attesterait d'ailleurs à elle seule de ce que furent les liens et les amitiés du traducteur avec les écrivains de son temps. Y figurent en effet les noms de Mallarmé, Anatole France, José-Maria de Hérédia, Maurice Maeterlinck, Henri de Régnier, Pierre Louÿs, Rémy de Gourmont, Montesquiou, Marcel Schwob et Félix Fénéon ».

entièrement partie des productions culturelles d'une société et participe à la construction de cette dernière. »[556]

En définitive, il est important d'avoir à l'esprit que les *Nuits* du magicien Mardrus ne peuvent être comprises, sans tenir compte du contexte beaucoup plus global de l'orientalisme à cette époque. Rappelons que cette science et ce mouvement artistique connaissent un développement sans précédent au cours du second XIXe siècle, du fait notamment des très nombreux récits de voyages et de la peinture orientaliste qui fixent un imaginaire oriental en Occident comme l'affirmait Jean-Claude Berchet[557]. Pensons également aux découvertes archéologiques majeures, aux travaux d'érudits qui s'attachent à l'étude des langues orientales, à la constitution des collections muséales, de l'arrivée en force des villages ethnographiques, pour ne pas dire des zoos humains, mettant en scène les indigènes de l'Empire, mais également des spectacles orientalistes des Music Halls parisiens qui mettent solidement au goût du jour les danses du ventre et les almées qui les performent. Bref, l'Orient de la fin du XIXe siècle est une géographie qui a fait l'objet d'importantes études, d'un processus de stéréotypisation qui permet de l'identifier et de le circonscrire tout à fait. C'est d'ailleurs pour cette raison que malgré l'apparente littéralité de cette traduction, Mardrus est largement influencé par le gout orientaliste de son temps. Mais cela ne s'arrête pas là car cette production à la mode se met, dans un mécanisme complémentaire, à influencer également les milieux artistiques de la Belle Époque, en les confortant dans leur vision toute virtuelle des contrées orientales. En d'autres termes, *Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit* est une production de l'orientalisme qui nourrit ce même orientalisme avec une coloration symboliste directement héritée des cercles littéraires dans lesquels Joseph-Charles

[556] Ilaria VITALI, « « Traduire Les Spectacles Du Livre » : Des "Mille Et Une Nuits" De Joseph-Charles Mardrus À "Shéhérazade" Des Ballets Russes », *Francofonia*, 69, 2015, p. 128.

[557] Jean-Claude BERCHET, *Le voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, le Grand livre du mois, 1998, p.17. cité par S. LARZUL, *Les traductions françaises des « Mille et une nuits »*, *op. cit*., p.140 : « si le voyage en Orient incorpore à plaisir le tableau des mœurs, des institutions, des races qui font du vénérable Empire ottoman une mosaïque chatoyante, il le fragmente en une série de gros plans fixes, cadrés selon un code de peintre : cafés, bains, marchés, rencontres à la fontaine… On se lasse aussi, parfois, de suivre au fil de sa lecture ce cortège de scène de genre : "Mariage" ; "Circoncision" ; "Départ de la caravane de la Mecque" ; "Danse de l'almée" ; "Arrivée du sultan à la prière du vendredi", etc. Le pittoresque du romantisme, en Orient, ne tarde pas à tomber dans le chromo du kaléidoscope. »

Mardrus progresse. Donc comprenons que lorsque Paul Poiret demande conseil tout en confiant l'écriture de l'invitation de sa soirée au Docteur, celui-ci participe très largement à la continuation d'une série de poncifs et de choses fausses (mais qui passaient pour vraies à l'époque), renforçant encore plus cette vision erronée des civilisations arabo-musulmanes. Il est crucial de comprendre que l'orientalisme de Paul Poiret à partir de 1911, et donc par extension tout l'orientalisme de la couture parisienne, est tributaire en grande partie de l'interprétation des textes-sources arabes par Mardrus.

3. La première version non-expurgée des *Mille et Une Nuits.*

Le fait majeur du travail de Mardrus et que de nombreux historiens de la mode notent d'ailleurs dans leur analyse[558], réside dans la manière avec laquelle il appréhende et restitue le corpus en français. Les *Nuits* de Mardrus sont, en effet, non-expurgées et il s'agit certainement de l'un des éléments qui a retenu le plus l'attention des lecteurs. En revanche, même si cette indication est largement mentionnée par les exégètes de Paul Poiret, elle l'est faite de façon assez superficielle, sans jamais revenir au texte même, à l'exception des travaux d'Ilaria Vitali. C'est dire que dans les études autour de la *Mille et Deuxième Nuit*, l'analyse du spectacle de l'Orient se concentre principalement sur les dires de Poiret et des commentateurs, en laissant quelques peu pour compte le texte de référence auquel cette manifestation s'adosse. Pourtant, la traduction de Mardrus nous livre de très précieuses clés de compréhension qu'il s'agira ici de mettre en avant. Les caractères sexuel, sensuel et plein de luxe que l'on retrouve dans le bal du couturier semblent directement extraits du travail de l'auteur.

Comme le note Vitali, citant Dominique Jullien, le public cible de l'ouvrage de Mardrus est déjà familier des *Nuits* de Galland qui correspondent à des lectures enfantines très populaires. « Or, avec Mardrus il [le public] a l'impression d'assister à une défamiliarisation

[558] A titre indicatif, citons notamment Nancy Troy qui, dans son ouvrage *Couture Culture*, reprend l'analyse de Robert Irwin au sujet de la nouvelle traduction du docteur Mardrus (Robert IRWIN, *The Arabian nights : a companion*, London, I. B. Tauris, 2004, p.38.) : « It was a belated product of fin-de-siècle taste, a portrait of a fantasy Orient, compounded of opium reveries, jewelled dissipation, lost paradises, melancholy opulence and odalisques pining in gilded cages »

de quelque chose de connu »[559]. Les contes de Mardrus restituent, avec force détail, les passages qui avaient été censurés dans la version d'Antoine Galland, pour être en adéquation avec les bonnes mœurs du XVIIIe siècle. Le public occidental du tournant serré du XXe siècle redécouvre alors dans une forme d'inquiétante étrangeté assez jubilatoire, un texte qu'il connaît pourtant largement.

Prenons un exemple : avant que le récit-cadre de Shéhérazade ne se mette en place, une introduction au corpus intitulée chez Mardrus « L'histoire du roi Schahriar et de son frère, le roi Schahzaman » (également présente dans la traduction de Galland) présente les infortunes des deux frères qui, se faisant tromper par leurs sultanes respectives, en viennent à nourrir une détestation viscérale pour la gent féminine, si bien que Schahriar se fait la promesse de ne plus jamais être abusé par une femme. Pour mettre en application ce serment, celui-ci choisit chaque soir une vierge avec laquelle il a des rapports sexuels la nuit durant avant de la mettre à mort le matin. C'est sans compter le courage de Shéhérazade, fille du grand vizir du sultan, qui se livre à ce dernier pour libérer son peuple de cette malédiction. Après avoir offert sa virginité au roi, cette dernière met en branle son stratagème. Elle lui raconte une histoire beaucoup trop longue pour être achevée au petit jour. Celle-ci, implorant son bourreau de la laisser en vie pour qu'elle puisse l'achever la nuit suivante, réussit à survivre mille et une nuits, avant de déjouer le mauvais sort et d'épouser le sultan. Le récit cadre ainsi planté, chaque nuit est signifiée par l'expression « Et lorsque fut la [le nombre de 1 à 1001] nuit ». Ce récit-cadre est parfaitement connu. C'est d'ailleurs pour cette raison que Mardrus fait commencer le texte d'invitation à la fête de Poiret par la formule « et ce sera la Mille et Deuxième Nuit », anticipant de fait la soirée à venir qui reste encore en suspens. Mais à l'intérieur de ce récit-cadre, Mardrus ajoute des détails pour le moins explicites. Alors que Galland reste extrêmement vague sur le moment de la tromperie de la sultane en déclarant : « La pudeur ne me permet pas de raconter tout ce qui se passa entre ces femmes et ces noirs, et c'est un détail qu'il n'est pas besoin de faire […] Les plaisirs de cette troupe amoureuse durèrent jusqu'à minuit. »[560] ; Mardrus, quant à lui, traduit :

[559] I. VITALI, « « Traduire Les Spectacles Du Livre » », art. cit., p.129.

[560] Antoine GALLAND, *Les Mille et une nuits. Tome premier : contes arabes*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2006, p.40.

> « La porte du palais s'ouvrit et en sortirent vingt esclaves femmes et vingt esclaves hommes ; et la femme du Roi, son frère, était au milieu d'eux qui se promenait dans toute son éclatante beauté. Arrivés à un bassin, ils se dévêtirent tous et se mêlèrent entre eux. Et soudain la femme du Roi s'écria : « Ô Massaoud ! Ya Massaoud ! » Et aussitôt accourut vers elle un solide nègre noir qui l'accola ; et elle aussi l'accola. Alors le nègre la renversa sur le dos et la chargea. À ce signal, tous les autres esclaves hommes firent de même avec les femmes. Et tous continuèrent longtemps ainsi et ne mirent fin à leurs baisers, accolades, copulations et autres choses semblables qu'avec l'approche du jour. »[561]

On comprend aisément la surprise du lectorat qui découvre un texte « vériste » aux antipodes des contes pour enfants véhiculés et popularisés par Antoine Galland. Mais même si l'auteur prétend traduire mot à mot ce qu'il lit, Sylvette Larzul révèle au contraire « que le texte original circonscrit les séquences licencieuses et les maintient dans les limites de la gaillardise [lorsque] le traducteur communique à l'ensemble du texte une tonalité fortement connotée, donnant souvent dans l'obscène »[562]. Joseph-Charles Mardrus, se sentant probablement obligé de justifier ce parti pris littéraire, développe dans son avant-propos une argumentation assez intéressante car elle s'inscrit, pourrait-on dire, dans une critique presque Rousseauiste de la culture pervertissant la nature, superposée à la vision des romantiques des géographies orientales. En effet, celui-ci se disculpe de toute forme de voyeurisme en rejetant la faute sur le puritanisme exacerbée des européens, qui du fait de leur morale beaucoup trop étriquée, souille des expressions naturelles, sans connotation sexuelle : « L'Occident maniéré, pâli dans l'étouffoir des conventions verbales, peut-être simulera-t-il l'ahurissement à l'audition du franc langage – gazouillant et simple et sonore de tout le rire – de ces brunes filles saines, natives des tentes abolies »[563]. Mais celui-ci ne s'arrête pas là pour justifier les passages licencieux de sa traduction et s'attèle, en tant qu'expert des populations orientales, à une explication quasi civilisationnelle de son choix en détaillant les

[561] J.-C. MARDRUS, *Le livre des Mille nuits et Une nuit*, *op. cit*., p.19.

[562] S. LARZUL, *Les traductions françaises des « Mille et une nuits »*, *op. cit*., p.181.

[563] J.-C. MARDRUS, *Le livre des Mille nuits et Une nuit*, *op. cit*., p.13.

mœurs et les coutumes des populations orientales. Il met en place un lien particulièrement intéressant entre ce qu'il appelle « les peuples primitifs » et le péché originel :

> « Et les peuples primitifs, dit le Sage, appellent les choses par leur nom, – et ne trouvent guère condamnable ce qui est naturel, ni licencieuse l'expression du naturel. (**J'entends par peuples primitifs ceux sans encore nulle tare en la chair ou l'esprit, et nés au monde sous le sourire de la Beauté…**) D'ailleurs, il est totalement ignoré de la littérature arabe, ce produit hideux de la vieillesse spirituelle : **l'intention pornographique**. Les Arabes voient toute chose sous l'aspect hilarant. Leur sens érotique ne mène qu'à la gaîté. Et ils rient de tout cœur, là où le puritain palperait du scandale. »[564]

Ce passage est absolument crucial pour comprendre le processus de fantasmatisation de l'Orient, qui est à l'œuvre de façon simultanée aussi bien dans la traduction du docteur Mardrus que plus généralement dans l'orientalisme des XIXe et XXe siècle. En clair, il faut comprendre que le choix de la restitution mardrusienne des passages sexuels tient aussi bien à la mode de la littéralité des traductions que d'un goût prononcé par une certaine vision érotique apposée sur les orientaux, mise en place à cette époque pour les occidentaux. Finalement, il est difficile de savoir si c'est l'épreuve de la traduction ou les nombreux stéréotypes largement intégrés dans l'inconscient populaire qui poussent Mardrus à travailler de la sorte. Notons d'ailleurs que le prétendu archaïsme des populations arabes est également développé par Léon Bakst dans sa correspondance[565].

Quoiqu'il en soit, s'élabore ici un mécanisme de fixation des populations non-occidentales – donc par extension non-civilisées – dans un passé glorieux quasiment

---

[564] *Ibid.,* p.13-14.

[565] *Bakst : des ballets russes à la haute couture,* (cat. exp.), Paris, Albin Michel, BNF éditions Opéra national de Paris, les Amis de l'Opéra, 2016. La citation complète : « À travers cette idée d'archaïsme, Bakst désigne aussi un monde que l'accélération du temps n'a pas encore atteint. Comme certains de ses prédécesseurs, et comme d'autres qui le suivront, il recherche une temporalité perdue, qui s'apparente avec les mots du contemporain à la lenteur. Faisant le récit de son voyage en Grèce, Bakst s'attache à un Orient pourvoyeur d'archaïsme : "On reconnaît les Arabes à une rêverie pensive, presque religieuse au fond de leur regard, aux mouvements rythmés, majestueux avec lesquels ils arrangent leurs burnous, vident les cendres de leurs chibouques ou appellent des serviteurs solennellement, lentement, en tapant dans leurs belles mains" ».

préhistorique, car localisé dans le paradis terrestre d'avant le péché originel. Les orientaux, n'ayant pas conscience du péché de chair, ne peuvent être accusés d'une quelconque « intention pornographique ». Dans ce sens, Mardrus s'inscrit dans la droite tradition des discours autour de la mission civilisatrice française mais également dans celle des récits de voyage en Orient d'écrivains, à l'instar de Lamartine, Nerval, Flaubert, qui voient dans l'Orient le territoire biblique, la Jérusalem terrestre à jamais perdue. C'est d'ailleurs ce que soutient Rachid Naim lorsqu'il déclare que « la réalité orientale […] laisse espérer aux orientalistes de pouvoir se replonger dans un passé indéfiniment figé. Ce même passé n'est finalement que la fenêtre à travers laquelle les voyageurs écrivains peuvent apercevoir la source même de la civilisation européenne. »[566] L'Orient, pensé comme l'antithèse de l'Occident, offre la possibilité, dans un contexte d'industrialisation et de règne de la machine à vapeur, d'entr'apercevoir un passé à jamais perdu. Et en définitive, cette justification est extrêmement efficace dans la mesure où, en plus de fixer une population entière dans une naïveté originelle, cela donne la possibilité aux occidentaux qui s'adonnent à la mascarade orientale, d'évoquer une pornographie débridée sans en subir les conséquences. L'Orient de Mardrus est sexuel par atavisme. Et par effet de contagion, celui de la couture parisienne, qui s'en inspire directement, suit cette prérogative, d'autant que ce n'est pas le seul élément qui influence les créateurs de mode dans leurs monstrations de l'Orient. Mardrus joue aussi beaucoup avec les cultures vestimentaires orientales, qu'il se plait à décrire avec des précisions qui ne sont parfois pas présentes dans les textes sources[567].

[566] Rachid NAIM, « L'Arabe aux yeux de l'orientalisme littéraire », *Estudios Románicos*, 21, 2012, p. 8.

[567] S. LARZUL, *Les traductions françaises des « Mille et une nuits »*, *op. cit*., p.159-160 : « La propension du traducteur à dépasser son original fait qu'il parsème sa version d'interpolations qui, pour oriental qu'en soit le caractère, n'en reproduisent pas moins les stéréotypes forgés par l'Occident. Contrairement à ce qui a parfois été avancé, pareil traitement ne respecte nullement l'esprit de l'œuvre, mais participe d'un regard codé, qui présente nécessairement de l'univers des *Nuits* un tableau retouché ».

4. Le docteur Mardrus, couturier orientaliste ? le vêtement oriental dans les *Nuits*.

La traduction du docteur Mardrus se colore de toute une série de description de nourritures, de vêtements qui ne font pas l'objet d'une quelconque précision dans les textes originaux. Pour rajouter au spectacle de l'Orient, ce dernier n'a de cesse de penser la mise en place d'une géographie lascive et goulue qui se donne à voir de façon haptique. Ces descriptions détaillées, qui confinent parfois à l'obsession tant elles s'éloignent de la véracité du texte-source, sont précisément là pour matérialiser ces populations ainsi que cette localité de façon claire, en offrant aux lecteurs ce qu'il attend précisément : à savoir, la mise en place d'un Orient mystérieux et au luxe tapageur. Ce détail, loin d'être anecdotique, est pour sûr à mettre en lien avec le travail des couturiers parisiens contemporains du docteur, qui travaillent au même moment à partir de toute une série de cultures matérielles d'un Orient élargi. Imaginons simplement des figures comme Poiret, cherchant à développer des modes orientales, lire les longues descriptions de vêtements dans *Les Nuits* ; d'autant que du fait de sa diffusion à très grande échelle, tout le monde a approché ou lu l'ouvrage à cette époque. Même si à ce jour nous n'avons pas mis en évidence de façon claire les potentielles implications de ce type de traduction dans le travail des couturiers orientalistes, nous pouvons tout de même en faire l'hypothèse, du fait notamment de la proximité entre Paul Poiret et le docteur Mardrus. Il semblerait que leur amitié, mais également leur collaboration, repose sur tout un réseau d'idées, plaçant le vêtement au cœur de la matrice. De la même manière, plusieurs aristocrates, à l'instar d'Elisabeth de Gramont, rapportent dans leurs mémoires avoir consulté Mardrus pour qu'il leur prodigue des conseils sur l'élaboration de leur costume en amont de fêtes orientales auxquelles elles étaient invitées[568]. Cet élément nous permet d'aller dans le sens de notre hypothèse qui consiste à penser que bien plus qu'un simple traducteur, il était également considéré comme un expert du costume oriental (probablement du fait de sa double casquette d'oriental, d'origine égyptienne, et d'orientaliste). A ce propos, Sylvette Larzul revient longuement sur ce qu'elle appelle des extrapolations dans la traduction de certains passages en montrant précisément que

[568] Voir notamment : Élisabeth de GRAMONT, *Les marronniers en fleurs*, Paris, Bernard Grasset, 2018.

l'entreprise littéraire de Mardrus participe largement de la mise en place de la fiction vestimentaire de l'Orient, en appuyant à plusieurs reprises sur des stéréotypes grossiers :

> « Le vêtement fournit également matière aux stéréotypes et, dans le domaine, babouches et voile occupent une place prépondérante. Quand Mardrus use du terme « babouche », il ne traduit pas le vocable dont il dérive, bâbûj, mais procède soit à une interpolation pure et simple, soit à la substitution au terme na'l (« sandale ») de son vocable favori. Ce faisant, il renforce l'idée selon laquelle les babouches sont par excellence les chaussures des Orientaux. Ce souci de répondre à l'attente du lecteur est encore plus marqué dans la propension du traducteur à multiplier les occurrences du terme « voile », l'un des connotateurs de l'Orient dans le système d'interpolations et d'expansions caractéristiques de la manière de Mardrus. »[569]

Cette analyse de Larzul semble corroborer notre intuition de départ. Le docteur Joseph-Charles Mardrus agit comme un grand impresario qui, du fait de sa position d'autorité, va influencer jusqu'aux formes mêmes de la silhouette orientale de la haute couture parisienne. Son influence sur le vêtement et ses extrapolations sont à ce propos centrales dans la mise en place d'une nouvelle mode orientaliste dans le milieu théâtral. C'est du moins ce que le Docteur Julia, ami et biographe de Mardrus, déclare dans les années 1930 lorsqu'il affirme par exemple que « Quand Bakst vint à Paris renouveler la décoration théâtrale, la figuration, la danse et l'esthétique de son époque, il était pénétré d'influence orientale et c'est au docteur J-C. Mardrus qu'il s'est adressé pour monter notamment sa Schéhérazade dont les décors et les divers tableaux sont entièrement sortis du *Livre des Mille et Une Nuits* »[570]. Même si Ilaria Vitali atténue cette affirmation en mettant en avant l'absence de source en la matière, son analyse du ballet *Shéhérazade* (l'argument, le décor ainsi que les costumes) va directement dans le sens d'une influence claire du docteur Mardrus sur les productions scéniques de son époque. Le ballet *Shéhérazade*, présenté pour la première fois le 4 juin 1910 au théâtre de l'Opéra de Paris « amplifie les mêmes thèmes [que ceux présents dans la traduction de Mardrus] et joue sur les mêmes interpolations du Docteur. L'Orient qui

[569] S. LARZUL, *Les traductions françaises des « Mille et une nuits »*, *op. cit*., p.164.

[570] Cité par D. PAULVÉ et M. CHESNAIS, *Les « Mille et une nuits » et les enchantements du docteur Mardrus*, *op. cit*., p.77.

paraît sur la scène parisienne est un pays fantastique et légendaire, terre de femmes passionnées et languissantes, de "nègres" redoutables, de sultans au pouvoir effrayant »[571]. En plus de reprendre exactement le motif introductif du récit-cadre, la troupe des Ballets russes utilise également cette fragmentation de l'Orient autour de plusieurs figures qui sont très reconnaissables dans le travail du traducteur (figures reprises plus largement de la tradition de la peinture orientaliste) : les almées, la sultane, « les nègres » esclaves, le schah, le grand eunuque, etc. De la même manière, la violence et le caractère sexuel des *Nuits* mardrusiennes sont mises en scène de façon explicite, ne serait-ce que dans le tableau final de la mise à mort de la sultane et des esclaves du palais. Pensons également au duo entre le « nègre d'or », interprété par Vaslav Nijinski et la sultane, rôle confié à Ida Rubinstein, qui suggère clairement un enlacement, le mime d'un rapprochement charnel et érotique. Dans ce cas de figure, les Ballets russes semblent se servir de l'alibi oriental et de la nouvelle traduction pour précisément outrepasser la bienséance qui veut que le meurtre ou le coït ne soient pas donner à voir devant le public. Et même si Shéhérazade est absente du début des contes, ces derniers l'invoquent, en utilisant son nom pour titrer le ballet, à la manière d'une figure tutélaire qui agit aussi bien sur la narration que sur l'esprit des contemporains qui l'identifient intimement à cette histoire.

Donc, dans un premier temps, comprenons que le motif même de l'argument reprend quasi mimétiquement le fil conducteur de la nouvelle traduction des *Mille et Une Nuits.* Mais Vitali ne s'arrête pas là dans son analyse, et elle s'attèle à l'exploration des liens entre les costumes de Léon Bakst et le travail de Mardrus. Outre, les nombreuses références aux miniatures persanes et l'importance de la couleur dans le processus créatif du costumier, qui feront l'objet d'une étude approfondie dans la sous-partie suivante, concentrons-nous pour le moment sur la forme même des costumes, qui présentent une grande innovation, dont le docteur Mardrus ne semble pas tout à fait étranger. Vitali déclare : « Pour la première fois, on abandonne les maillots roses et les tutus romantiques pour créer des tenues inspirées des contes orientaux […] faites de bandeaux, de pantalons bouffants et... de babouches et de voiles »[572]. La radicalité de ce nouveau type de costumes **[Chap. IV, ill.17, 18]**, qui tranche de

[571] I. VITALI, « Mille et Une Nuits sur Seine », art. cit., p.25.

[572] *Ibid*., p.26 : « La vue de nos ballerines en pantalons transparents, et les lignes frêles de la chair délicate troublaient ces gars habitués aux maillots roses, l'attitude statuaire et hautaine de

façon totale avec les précédents, montre à quel point l'Orient est également utilisé dans le milieu théâtral comme prétexte à un renouvellement beaucoup plus profond d'un art aussi canonique que le ballet classique. Le romantisme du tutu est annihilé par une explosion chromatique et des formes de vêtements qui brouillent dans un même temps la question du genre. En effet, le sarouel traditionnel habille aussi bien les jambes des danseuses que celle de Nijinski. Pareillement, les parures bijoutées et le maquillage ne sont pas exclusivement réservés aux rôles féminins. Les motifs de la babouche et du voile, extrapolés par Mardrus lui-même, se retrouvent effectivement dans toutes les œuvres préparatoires de Bakst aux costumes de scène. Ce tissu vaporeux est d'ailleurs traité de façon assez différente en fonction des costumes. Il peut être assujetti en des turbans serrés comme c'est le cas pour le costume des « nègres », des aides de camp ou encore de certaines « almées » ; il peut être également traité à la manière d'une écharpe transparente et fluide qui apporte de l'envergure aux compositions tourbillonnantes et dynamiques des dessins de Bakst. Le voile est également pensé de façon littérale, c'est-à-dire comme un accessoire dissimulant, tout en révélant simultanément, le visage des danseuses. Par ailleurs, le traitement des poses des danseuses par Bakst suggère explicitement une dimension érotique : la contorsion acrobatique des figures provoque notamment des compressions de la poitrine intensifiées par le dessin des mamelons, qui semblent vouloir s'échapper de leur blouse ; le pubis d'une des danseuses est souligné à la fois par l'écartement de ses jambes que par le triangle inversé au détail de motifs dorés qui font évidemment référence au sexe féminin ; le torse nu et les bras musculeux du « nègre d'or » sont mis en tension grâce la brassière de perles blanches qui contraste avec le noir du barbouillage de l'acteur. Il nous semble crucial de comprendre que tous ces éléments de la parure et du costume de ces acteurs et actrices trouvent un écho important dans le travail littéraire de Mardrus, mais aussi dans celui de la Haute Couture parisienne qui au même moment se met à populariser pour des toilettes de soirée des pantalons de harem qui reprennent exactement l'idée de couches superposées de voiles plus ou moins opaques, que l'on porte le plus souvent avec des turbans et des souliers semblables

l'impassible et pâle Rubinstein, ses yeux allongés et dédaigneux, tout changeait tellement de l'atmosphère d'un ballet à l'Opéra [...]. (Bakst, 1910, texte manuscrit) ».

à des babouches[573]. Tout ceci pour réaffirmer l'idée que le vêtement des almées et des sultanes largement popularisées dans le milieu théâtral trouve une réponse tout aussi radicale dans la couture parisienne qui se met également à proposer des silhouettes de sultanes pour sa clientèle. Et dans cette histoire des premières porosités orientalistes entre ballet et mode au début des années 1910, le docteur Mardrus, bien que quelque peu oublié des récits canoniques, joue pourtant un rôle primordial. En effet, c'est vraisemblablement, comme nous venons de le voir, sa traduction et son travail de littérateur qui fixent dans l'esprit des artistes et des créateurs de mode, ce qui sera appelé à devenir la matrice d'une mode orientaliste, émancipée de la copie servile du modèle traditionnel. C'est entre autres choses pour cette raison que nous pouvons également le considérer comme un créateur de mode, non pas au sens propre du terme puisque ce dernier n'aura pas de maison de couture ni de collections, mais par l'intermédiaire de ces descriptions vestimentaires fictives (pour ne pas dire fantaisistes), Mardrus participe largement de cette tendance en influençant de façon effective les créateurs d'œuvres orientalistes de son époque.

Pour conclure cette partie, réaffirmons l'idée que le docteur Joseph-Charles Mardrus est une figure tutélaire de l'orientalisme vestimentaire, sans laquelle il serait impossible de comprendre ce qui est en jeu dans la représentation stéréotypale de l'Orient dans la couture parisienne du passage des années 1910. Son influence dépasse très largement le seul milieu littéraire dans la mesure où son succès est tel qu'il pénètre dans tous les recoins culturels de France presqu'instantanément après la parution des premiers tomes de son ouvrage. Paul Poiret, qui aspire à créer sa *Shéhérazade* de la couture, ne pouvait se passer des lumières de son ami, qui joue presque un rôle de direction artistique de la soirée entière. En lui demandant d'écrire l'argument d'une nuit hypothétique, fictive et résolument parisienne, c'est également pour Poiret un moyen de légitimer sa création vestimentaire mais aussi sa volonté de faire de son œuvre orientaliste, un art total à part entière. Finalement, au vu de nos analyses précédentes, il est aisé de comprendre que la nouvelle expression de l'orientalisme vestimentaire se positionne à la croisée de plusieurs champs de la création ; ces champs qui vont faire l'objet d'une synthèse tout à fait inédite dans l'histoire de la mode. Entre les Quat'Z'arts, qui mettent en avant les porosités entre milieu estudiantin, théâtre et couture,

[573] Voir chapitres précédents notamment le chapitre 2 et 3, qui portent respectivement sur l'arrivée en force de la persomanie dans la mode et le scandale de la jupe-culotte.

la traduction de Mardrus qui met en exergue les sociabilités entre couture et milieu littéraire et mondain, nous prenons conscience que cette mode n'est pas uniquement que le résultat d'un travail confiné au studio de création des couturiers de la rue de la Paix, mais au contraire le résultat d'un processus créatif multidirectionnel qui s'enrichit d'une pluralité de médium et de représentations attachées à l'Orient. Pour finir ce chapitre sur le contexte de formation de cette syncrétisation orientaliste, revenons au carton d'invitation de la soirée. Car, bien plus que son texte, son ornementation graphique, réalisée à quatre mains par Raoul Dufy et Georges Lepape, met en lumière d'autres porosités cruciales entre cette fois-ci la couture parisienne et les artistes modernes, dont l'esthétique participe largement au devenir art de la mode orientaliste parisienne.

III. Miniatures indo-persanes, synesthésie des couleurs et sociabilités d'avant-garde

1. Georges Lepape avant la *Mille et Deuxième Nui*t : *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* de février 1911

Lorsque l'artiste Georges Lepape est missionné par Paul Poiret pour illustrer le carton d'invitation de la *Mille et Deuxième Nuit*, celui-ci travaille déjà depuis plusieurs mois avec le couturier. En effet, avant ce projet, Poiret lui commande un album illustré présentant ces réalisations, faisant suite à celui exécuté par Paul Iribe en 1908, intitulé *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe.* Dans la droite ligne du premier ouvrage, qui était l'occasion pour le couturier de montrer ces collections en couleurs et en se rapprochant de jeunes artistes d'avant-garde, *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* semble poursuivre cette entreprise tout en amorçant un tournant d'ordre esthétique assez majeur. 12 planches richement colorisées composent cet album qui paraît à 1000 exemplaires, imprimé par Maquet en février 1911[574]. Notons également que les originaux font l'objet d'une exposition

[574] PALAIS GALLIERA, *Paul Poiret et Nicole Groult*, *op. cit*.

à la galerie Barbazanges, au cours du mois de mars[575]. À la manière d'Iribe, Georges Lepape semble avoir tout à fait suivi la leçon esthétique des estampes japonaises : lignes étirées, cadrage présentant des hors champs, économie de détails dans la composition ainsi que dans la représentation des visages, perspective remise en question, contamination du motif décoratif. L'esthétisme de Lepape fait définitivement écho à celui de son prédécesseur tout en s'en dissociant sur plusieurs aspects. En effet, celui-ci a une manière beaucoup plus précise de figurer l'espace dans lequel la scène est campée. Il ne se contente pas comme Iribe de le suggérer en représentant quelques meubles, ou encore des ombres projetés. Dans le cas de la planche *Sur la terrasse* **[Chap. IV, Fig.10]**, le dallage au sol, ainsi que les différents pots de plantes posés sur la balustrade cloisonnent l'espace tout en le différenciant du second plan de la composition représentant un paysage nocturne. De la même manière, la couleur et l'ornement sont également des moyens de cloisonner la surface de l'œuvre. Toujours dans *Sur la Terrasse,* les grands aplats chromatiques ont pour effet de conséquence d'individualiser et de singulariser les deux créations représentées par rapport au motif général de la planche. *Les Coussins* **[Chap. IV, Fig.11]**, quant à elle, donne à voir un espace qui s'organise principalement autour d'un vide central comblé partiellement par la présence de cette grande fenêtre à barreaux. La scène principale est complètement relayée sur la partie gauche de la composition, présentant de fait un contraste entre cette figure féminine mimant l'extase et assise sur une accumulation de coussins aux motifs bariolés et le froid de la composition quadrillée du reste de la planche. Par ailleurs, le sujet de cette œuvre et son traitement par l'artiste est également un autre élément qui différentie Georges Lepape de Paul Iribe. En effet et même si les créations de Paul Poiret représentées sont principalement des robes tuniques à la taille haute, fortement inspirées des modes néoclassiques, force est de constater que l'esthétisme de Georges Lepape se colore d'une tendance orientaliste, qui était globalement assez absente du travail antérieur de Paul Iribe. *Les Coussins* reprennent pour sûr le sujet du harem, l'idée d'une lascivité érotique cloitrée et particulièrement colorée. Ce point n'est pas sans rappeler à la fois la traduction de Mardrus que le ballet *Shéhérazade.* En effet dans le *Livre des Mille Nuits et Une Nuit*, lorsque Mardrus s'emploie à décrire les intérieurs des palais, celui-ci substitue au terme « sofa », celui de tapis et de coussins qui ont pour conséquence de

[575] *Ibid.,* p.180.

reconsidérer jusqu'à la dialectique du corps et de l'espace dans le monde oriental[576]. En effet, celui-ci semble privilégier la position en tailleur, l'idée d'être assis à même le sol sur des tapis et des coussins. Cet élément, que l'on constate dans l'œuvre de Georges Lepape, se retrouve également dans le décor de *Shéhérazade* de Léon Bakst réalisé en 1910 **[Chap. IV, ill.19]**. Une explosion de couleurs qui provoque dans un même temps une délimitation spatiale et une distorsion de la scène, dans une vibration chromatique. Au premier plan (et un peu partout dans la composition), on retrouve ces mêmes tapis et coussins dont parle précisément le docteur Mardrus dans sa traduction. D'ailleurs, Ilaria Vitali a largement démontré la corrélation entre cette traduction et la mise en scène plus générale de ce ballet.

On peut faire également le lien entre la planche *La Robe Jaune* **[Chap. IV, Fig.12]** de Lepape, représentant un esclave noir au sarouel coloré, couvert de bijoux et le costume du « nègre d'or » de Vaslav Nijinski dans le ballet russe[577]. Une autre planche semble également enfoncer le clou et rapprocher cet album de la troupe : il s'agit d'*Au Théâtre* **[Chap. IV, Fig.13]**. Cette planche présente trois modèles de la maison Poiret, composés de robe tunique, de turban à aigrettes et de manteau d'opéra aux imposants cols de fourrure. La scène est campée dans la loge d'un théâtre dont la cloison est ornée de rayures verticales bleues et vertes. Sur scène, nous pouvons distinguer une figure féminine, les bras levés et dansant habillée d'un sarouel et d'un turban. Assurément ici, la référence aux costumes de Bakst pour *Shéhérazade* est évidente, d'autant que Georges Lepape s'attache à représenter de façon détaillée le vêtement de l'actrice. Dans ce cas, l'album jette un pont explicite entre d'un côté la création de modes nouvelles et le monde du théâtre, en tentant de les mettre en dialogue. Aussi, ne s'agit-il pas d'une façon implicite pour le couturier de répondre à ces détracteurs ? En positionnant la scène dans le cadre très orientaliste de la *Shéhérazade* des Ballets russes, ne cherche-t-il pas à prouver que sa création éponyme, bien plus qu'un simple simulacre de l'œuvre de Bakst, était au contraire montrée exactement au même moment et par effet de conséquence ne puisait pas ses inspirations dans cette référence ? D'ailleurs, notons qu'aucune des trois figures représentées ne semble s'intéresser à ce qui se passe sur scène.

[576] S. LARZUL, *Les traductions françaises des « Mille et une nuits »*, *op. cit*.

[577] Voir notamment : *Paul Poiret et Nicole Groult*, *op. cit*., p.222 : « Ici Lepape joue de l'exotisme oriental, avec le petit esclave en pantalon à pois, tellement proche des personnages des dessins de Bakst, et avec le perroquet, que nourrit la jeune fille en robe jaune bordée de fourrure ».

On constate, à ce propos, que la figure debout retire un manteau qui fait l'objet d'une autre planche intitulée *Une Robe et Deux Manteaux* **[Chap. IV, Fig.14]**. Dans une composition surprenante, sans aucun décor, ni ombre, se détachent trois modèles de Paul Poiret, dont le plus à droite est quasiment entièrement hors-champ, laissant simplement entr'apercevoir sa couleur, une partie du motif, son col de fourrure et une rangée de franges sur sa partie inférieure donnant l'impression que le modèle aurait été taillé dans un châle cachemire (comme Paul Poiret en avait l'habitude d'ailleurs). Cette planche, qui présente les grands manteaux orientalistes du soir, dans la droite ligne du modèle *Ispahan* de 1907, est à mettre en lien direct avec les différentes créations du couturier photographiées par Edward Steichen et venant illustrer l'article de Paul Cornu, intitulé *L'art de la Robe*[578] paru en avril 1911 dans *Art et Décoration*. Les manteaux *Negus et Battick* **[Chap. IV, Fig.15 et 16]**, dont l'esthétique orientaliste se matérialise par l'intermédiaire à la fois de leur construction à plat, ainsi que de leur vocabulaire décoratif, sont portés sur des robes d'inspirations Directoire, laissant entendre que l'hybridation entre historicisme et exotisme est toujours une partie importante du travail du couturier au cours des années 1910.

En plus d'ajouter une énième pierre au processus d'artification de l'œuvre du couturier, cet album permet également d'amorcer un tournant progressif de son travail créatif vers un devenir orientaliste qui s'exprimera de façon beaucoup plus importante avec la *Mille et Deuxième Nuit* quelques mois plus tard. Dans une dynamique globale, et même si le couturier semble s'en défendre farouchement, le recours à l'accumulation de motifs très différents les uns des autres (et qui provoquent un fort contraste dans la composition) doit être mis en relation avec les différents dessins préparatoires aux costumes de Léon Bakst pour *Shéhérazade* **[Chap. IV, ill.18]**. Cet album dont les planches sont entièrement coloriées au pochoir[579] s'inscrit ainsi dans une tendance beaucoup plus importante en lien avec l'intégration progressive de l'esthétique japonisante dans la gravure de mode, l'arrivée en force d'un orientalisme persan qui renouvelle ce type d'esthétique et l'influence d'un costumier comme Bakst qui semble devenir une figure tutélaire pour le renouvellement de l'appréhension de l'ornement dans les arts graphiques parisiens à l'époque.

[578] Paul Cornu, « L'art de la Robe », *Art et Décoration*, n°4, avril 1911, p.101-118.

[579] Claude LEPAPE et Thierry DEFERT, *Georges Lepape ou l'Élégance illustrée*, Paris, Herscher, 1983, p.42.

2. Paul Poiret représenté en prince impérial moghole par Georges Lepape

Dans la droite ligne de son entreprise précédente, Georges Lepape, en sa qualité d'illustrateur travaillant pour la maison de couture, est donc chargé d'illustrer le carton réponse de la *Mille et Deuxième Nuit* **[Chap. IV, Fig.16]**. Et contre toute attente, celui-ci semble quelque peu abandonner, dans un sens, le style développé dans son album pour aller vers une autre esthétique. En effet, se détache d'un triangle noir, le visage de profil d'un homme barbu richement orné. S'agit-il de Paul Poiret lui-même représenté sous les traits d'un monarque oriental ? Probablement dans la mesure où il incarne le rôle du sultan, despote sanguinaire, dans sa *Mille et Deuxième Nuit.* Quoiqu'il en soit la réalisation de l'œuvre, à rebours des dessins de ses planches composés de lignes de compositions synthétiques et enlevées, s'organise plutôt autour d'un traitement très détaillé du visage (les exemples du nez et de l'oreille vont dans ce sens du moins) et d'une superposition presque physique de matière chromatique, donnant quasiment l'impression d'un dessin en relief. Jouant sur les aplats épais de gouache, Lepape travaille sa mise en couleurs avec une économie de moyen, contrastant avec la précision du trait. Seulement quatre couleurs sont utilisés : l'or pour le visage et une partie de la coiffe, le vert émeraude pour le turban (moucheté d'or également), le noir pour les cheveux, la barbe et l'aigrette et le blanc pour les perles qui apportent un rehaussement lumineux à la composition générale. En d'autres termes, cette œuvre oscille entre simplification et complexité de l'esthétique mais surtout elle nous informe sur les inspirations de l'artiste. En effet, il est aisé de voir dans cette représentation la leçon des miniatures orientales et plus particulièrement de la peinture moghole des XVIIe et XVIIIe siècles. Même si nous ne pouvons affirmer avec certitude, du fait d'un manque archivistique, que Georges Lepape ait pu être en contact avec ce type d'objet, il est absolument clair que cela est plus que vraisemblable. Une simple comparaison devrait nous en convaincre. Le turban d'or de Lepape reprend mimétiquement ceux des princes moghols comme nous pouvons le constater dans la miniature représentant le prince impérial Shah Shuja **[Chap. IV, Fig.17]**. Cette coiffe est d'ailleurs traitée en deux partie (une enroulant l'autre et surtout sertie d'une rangée de perles, exactement comme dans l'œuvre de l'illustrateur). Toujours concernant le turban, on constate que même si la forme est toujours inchangée, son

traitement stylistique et chromatique peut présenter des variations. En effet, soit le turban est entièrement monochrome, comme sur la miniature précédente, soit il peut être composé de plusieurs couleurs contrastantes comme dans d'autres œuvres **[Chap. IV, Fig.18]**. De la même manière, l'aigrette piquée sur la partie postérieure du turban, et qui n'est portée en principe que par les membres de la famille impériale, est également présente sur le carton d'invitation et son mimétisme ne laisse que très peu de doute sur l'inspiration première de Georges Lepape. Ce dernier pousse même les détails jusqu'à la représentation mimétique de la barbe et de la coiffure légèrement bouclée de la figure masculine. Il est donc évident que celui-ci se soit largement intéressé à ce type d'œuvre, ce qui révèle plusieurs choses cruciales.

Dans un premier temps, cet élément n'est qu'un argument supplémentaire, corroborant l'idée que la miniature indo-persane devient un modèle de référence et un réservoir iconographique pour les artistes européens du début du XXe siècle. Souvenons-nous, à ce propos, de l'article de Paul Cornu déjà cité et analysé[580]. Aussi, cela laisse entendre, avant même que la soirée ne démarre, que le thème principal est à trouver dans le monde persan. Sur ce point, il s'agira d'être un peu plus précis car Paul Poiret – et les Ballets russes également – semble s'éloigner quelque peu de l'histoire et des propos du docteur Mardrus qui campe plutôt son corpus dans un monde arabe. À ce sujet, son avant-propos au premier tome de sa traduction est éloquent : il est fait mention de « contes arabes »[581]. Comprenons donc que dans un souci de s'inscrire dans le goût de la nouvelle tendance orientaliste de l'époque qui sacralise la civilisation persane, Lepape et Poiret préfèrent localiser leur recréation de l'Orient non plus en Arabie et dans le Proche-Orient comme le fait Mardrus, mais beaucoup plus à l'est, au cœur de la civilisation indo-persane, et plus particulièrement moghole. C'est pour cette raison qu'il faut comprendre « un costume persan », dans la formule écrite dans l'invitation « un costume emprunté aux **contes orientaux** est absolument de rigueur ». D'ailleurs dans le récit de la *Mille et Deuxième Nuit*, qui fera l'objet de l'analyse suivante, Poiret dit explicitement que le thème de la soirée est la Perse. Donc finalement, il semble assez logique que le socle d'inspirations provienne de cette aire géographique.

---

[580] PAUL CORNU, « Coiffures persanes et parisiennes », art. cit.

[581] Joseph-Charles MARDRUS, *Le livre des Mille nuits et Une nuit*, Bibliothèque numérique Romande, 2020, p.12.

Georges Lepape n'est d'ailleurs pas le seul à utiliser la miniature indo-persane dans son processus créatif. Il s'agit vraisemblablement d'une tendance généralisée chez les artistes et créateurs, ayant le goût de l'Orient. Revenons par exemple sur la très importante collection de miniatures de Louis Cartier, qui lui sert à la fois comme collection d'études et collection d'art et qu'il prête de façon extensive aux musées dans le cadre de grandes rétrospectives[582], de façon contemporaine à la création de Poiret. Il a été aussi établi que le joaillier s'inspirait largement de cette iconographie pour la réalisation de ses propres bijoux. Par ailleurs, d'autres figures incontournables de la couture parisienne utilisaient de manière abondante comme inspiration la miniature persane : Léon Bakst et Michel Fokine, chorégraphe pour les Ballets russes. Dans un article intitulé « Alexandre Benois and Léon Bakst : Their Visual Sources »[583], Elena Fedosova revient de façon précise sur le processus créatif de la troupe des ballets russes en centrant son analyse sur les collections d'études qui étaient à leur disposition pour s'inspirer. Michel Fokine, un grand collectionneur[584], dans l'élaboration de ces chorégraphies, travaille intimement avec les autres membres du groupe, en leur mettant à disposition des ressources orientales notamment. Elle montre, par exemple, que Fokine et Bakst avaient à leur disposition une quinzaine de miniatures persanes qui constituent vraisemblablement le socle d'élaboration des costumes de ce dernier[585]. En ayant recours à

[582] *Cartier et les arts de l'Islam*, *op. cit*., p.69. La citation complète : « C'est également au travers des catalogues d'exposition et des publications scientifiques qu l'on peut appréhender les chefs-d'œuvre de la collection de Louis Cartier. Ce dernier participe en tant que prêteur aux grandes expositions internationales d'art islamique du XXe siècle et ses œuvres illustrent quelques publications scientifiques auxquelles il apporte parfois son soutien financier ».

[583] Elena Fedosova, « Alexandre Benois and Léon Bakst : Their Visual Sources », *in A feast of wonders : Sergei Diaghilev and the Ballets russes*, Zelfira Tregubova et Nathalie Rosticher (dir.), (cat. exp.), Milano, Skira, 2009, p. 69 – 73.

[584] *Ibid.,* p.69. « Préparant une nouvelle production, Fokine accordait une attention particulière à la culture, aux coutumes et aux artefacts ethnographiques de l'environnement dans lequel il envisageait de placer ses personnages. Il s'est appuyé sur des sculptures, des peintures, des gravures et des miniatures pour assembler les séquences de mouvements de ses récitals ».

[585] *Ibid.,* p.73. « Pour le Ballet [Shéhérazade], le maître de ballet et l'artiste ont utilisé des miniatures iraniennes comme référence visuelle. Fokine a entretenu un intérêt de longue date pour la culture orientale, la percevant comme fantastique et fabuleuse, et sa collection comprend quinze miniatures turques et iraniennes du XIXe siècle. Il s'agit de compositions de genre illustrant des œuvres de Ferdowsi et des scènes de *Layla et Majnun*, que Fokine a, selon toute vraisemblance,

la même méthode comparative appliquée à l'œuvre de Lepape, Fedosova met au jour des ponts évidents entre la coiffe du roi Shariar dans *Shéhérazade* avec celle représentée sur une des miniatures de la collection de Fokine **[Chap. IV, ill.20 et 21]**. Par ailleurs, nous pourrions aller plus loin. En effet, les deux croquis de Léon Bakst pour les costumes de Zobéide la Favorite **[Chap. IV, ill.22]** et l'Adolescent indien (qui nous est parvenu) **[Chap. IV, ill.23]** présentent de fortes similitudes, précisément avec le style pictural sous la dynastie Qajar (et notamment durant le règne de Fat'h Ali Shah de 1797 au 1834, précisément le roi dont Bakst semble s'inspirer pour le costume du sultan) **[Chap. IV, ill.24]**. Cette ressemblance se constate surtout dans le traitement des visages, et de la coiffure également, éléments qui a priori pourraient paraître superflus dans le croquis d'un costume de scène, mais qui jouent assurément un rôle important de localisation géographique et même temporelle. En regardant l'œuvre graphique de Léon Bakst, les références précises à l'histoire de la peinture persanes sont évidentes et permettent également de colorer le ballet d'un mysticisme, d'un exotisme mais aussi d'un caractère complètement fantastique. Car, comme le note Fedosova, l'utilisation d'une collection d'études et d'objets issus des cultures ne sont pas nécessairement le gage de la recréation vraisemblable de l'espace culturel d'inspiration. Celle-ci déclare à ce propos : « L'Orient du ballet de Fokine n'avait rien de commun avec les danses ethnographiquement correctes des peuples de l'Est […] Les décors et les costumes de Bakst (et le rideau de scène de Valentin Serov) ne reflètent que quelques détails des miniatures iraniennes, mais ils ont emprunté l'élément le plus important, la couleur, car les bleus, les verts et les rouges proéminents des miniatures définissaient la gamme de couleurs des décors et des costumes du ballet »[586]. Donc comprenons que bien plus qu'une étude mimétique de la miniature indo-persane, ce qui intéresse beaucoup plus Michel Fokine et Léon Bakst, c'est surtout l'atmosphère et le traitement iconographique qui s'en dégage et qui est utilisé de façon fantasmée pour l'élaboration de leur ballet. Les références persanes sont

achetées lors de son voyage dans le Caucase en 1900. La plus précieuse d'entre elles sur le plan artistique est la feuille d'un manuscrit sur Fat'h Ali Shah Qajar […], le dirigeant de l'Iran de 1797 à 1834, est représenté comme un cavalier entouré de ses troupes. Chose intéressante, le couvre-chef de Shahriar dans *Shéhérazade* imite la couronne de Fat'h Ali Shah dans la miniature de la collection Fokine ».

[586] *Ibid.*, p.73.

amalgamées à la traduction du docteur Mardrus, qui fournissant un cadre scénique orientaliste à la représentation, répond à la création symphonique de Rimski-Korsakov, dans un mouvement global. Et finalement, Georges Lepape s'inscrit sensiblement dans ce processus créatif en faisant figurer sur ce carton-réponse, pourtant très prosaïque et fournissant des informations pratiques, l'icône d'un roi oriental de profil. Il s'agit alors de voir que dans la soirée de Paul Poiret – et même avant l'événement – absolument tous les détails sont susceptibles de faire office d'ornement oriental, exactement comme dans la démarche d'un Bakst pour les Ballets russes. La synthèse orientaliste s'exprime précisément dans cette idée. Et à ce propos, Georges Lepape n'est pas le seul collaborateur de Paul Poiret à s'intéresser à l'art persan : Raoul Dufy s'en inspire aussi pour réaliser le décor végétal du programme écrit par Mardrus.

3. Raoul Dufy et Paul Poiret, une collaboration gravée dans le bois et l'étoffe

Il est clair que la composition du feuillet qui présente le programme de la soirée est directement à mettre en relation avec la matrice du livre illustré oriental, tant les liens esthétiques sont importants. Dans ce cas précis, Raoul Dufy prend le parti de réaliser une marge sur la partie gauche de la feuille afin de faire directement dialoguer les motifs floraux stylisés de son œuvre avec le texte écrit par le docteur Mardrus, rappelant ainsi de nombreux feuillets indo-persans présentant sensiblement ce type de mise en relation. On y distingue une composition de motifs végétaux qui semblent tout droit sortir d'un soliflore qui ressemble tout de même beaucoup à une lampe – peut-être celle d'Aladin. L'œillet, que l'on retrouve abondamment dans la miniature indo-persan, trône au centre de l'œuvre de Dufy, jetant un pont iconographique entre sa réalisation et ses inspirations. Aussi, la coloration des œuvres, à chaque fois différente, (puisque Dufy rehausse lui-même à la main chacun des programmes) donne l'impression que toutes les invitations forment à elles seules un corpus homogène, et par extension un livre à part entière. Mais plus encore, et nous nous avançons un peu dans la chronologie des événements, c'est surtout l'œuvre en souvenir de la *Mille et Deuxième Nuit* qui emprunte totalement la mise en page des ouvrages persans **[Chap. IV, Fig. 19 et 20]**. Ici, dans un jeu habile de mise en abîme, le motif présent sur le carton d'invitation se retrouve encadrant un dessin qui représente le couple Poiret dans le jardin de son hôtel particulier, durant la soirée. Le traitement de la composition, additionné à l'esthétique vestimentaire des

deux personnages ne laissent que très peu de doute sur l'inspiration première de cette impression sur étoffe. Nous comprenons donc que le travail créatif de Raoul Dufy répond à de multiples exigences qu'il s'agira précisément d'explorer à présent. Le recours à la technique de la xylographie et de la gouache doit être replacée dans le contexte beaucoup plus large du travail collaboratif de Paul Poiret et de l'artiste. En effet, Dufy côtoie le couturier avant cette commande et il met à profit ses expérimentations sur de multiples médiums que nous présenterons. Car, bien plus qu'une simple anecdote, les liens qui unissent Raoul Dufy à Paul Poiret nous permettent de mettre au jour une forme de sociabilité et de communauté d'idées entre la couture parisienne et les artistes modernes d'alors, notamment les fauves. Tenter d'identifier ce réseau, par l'intermédiaire de ce carton d'invitation, c'est aussi et surtout un moyen de comprendre l'implication de Paul Poiret dans les avant-gardes parisiennes de l'époque (un sujet qui a été largement balisé par Nancy Troy), en tant que mécène évidemment, mais aussi en tant qu'acteur agissant de façon effective. Finalement, le processus créatif de Poiret pour sa *Mille et Deuxième nuit* semble confirmer la manière avec laquelle celui-ci se sert des préceptes véhiculés par les artistes modernes pour élaborer sa synthèse orientaliste.

Raoul Dufy[587], artiste havrais arrivé à Paris au tout début des années 1900, débute sa carrière en étant particulièrement influencé par ses pairs et ses illustres prédécesseurs. Il côtoie la bohème montmartroise du Bateau-Lavoir tout en découvrant notamment avec stupeur, au salon d'Automne de 1905 dans la salle VII du Grand Palais, la cage aux fauves dans laquelle sont exposées des œuvres de Matisse, Vlaminck, Manguin, Derain, etc.[588] Ce dernier est frappé par la vibration chromatique des compositions qui tendent de plus en plus à remettre en cause le principe de *mimésis* et de perspective. La même année, au Salon des Indépendants, c'est l'œuvre de Matisse, *Luxe, Calme et Volupté* qui provoque une véritable

[587] Voir notamment : *Le Paris de Dufy*, (cat. exp.), Paris, In fine, Musée de Montmartre-Jardins Renoir, 2021; MUSÉE DES BEAUX-ARTS, *Raoul Dufy : la mode des années folles une collection particulière [exposition, Quimper, Musée des beaux-arts, 29 novembre 2019-4 mai 2020*, Paris Quimper, Lienart Musée des beaux-arts, 2019. ; *Raoul Dufy. les couleurs du bonheur. Une collection particulière*, (cat. exp.), Milano, Silvana Editoriale, 2017. ; *Raoul Dufy. Tissus et créations,* (cat. exp.), Gand, Snoeck, 2015. ; *Matisse and the Fauves,* Heinz WIDAUER et Claudine GRAMMONT (dir.) (cat. exp.), Cologne Vienna, Wienand Albertina, 2013.

[588] Voir notamment : PETIT PALAIS, *1905-1925, le Paris de la modernité*, *op. cit*.

révélation[589] chez l'artiste. Au Salon d'automne de 1906, c'est cette fois-ci les gravures sur bois de Paul Gauguin qui lui enseignent « la symbiose entre la plus grande modernité et l'archaïsme de la tradition de la xylographie médiévale et de l'imagerie populaire »[590]. L'année suivante, la rétrospective Paul Cézanne lui fait amorcer un tournant dans son approche fauviste, vers une interprétation plus cubiste de sa peinture. Désargenté, Dufy s'essaie également à l'illustration et c'est notamment en collaborant avec Guillaume Apollinaire, pour son premier recueil de poésies intitulé *Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée*, pour lequel il réalise les illustrations (gravure sur bois), qu'il se fait remarquer par Poiret.

Comme le révèle Marie-Laure Gutton[591], Raoul Dufy se rapproche de Paul Poiret dès 1909 car ce dernier, très impressionné par l'album réalisé par Paul Iribe, lui propose des projets d'illustrations. Ils verront le jour et dans le style naïf de ses débuts, Dufy exécute des séries d'en-tête pour les papiers de la maison Poiret avec pour thème les jours de la semaine, s'inscrivant de fait dans toutes la tradition des artistes ayant travaillés pour lui, à l'instar d'Iribe, Naudin, Lepape, etc. Fidèle à la technique de la gravure sur bois et à la coloration au pochoir, celui-ci réalise sept dessins figurant la vie de la maison de couture, allant de l'arrivée de la cliente aux essayages des robes et chapeaux, à la réalisation de la création, jusqu'aux courses et au pesage du dimanche. Cette première collaboration en appelle une autre, à l'envergure plus grande. Alors que le couturier cherche à étendre son secteur d'activités dans la fabrication de textile, il décide d'ouvrir au 141 boulevard de Clichy, dans le 18eme arrondissement de Paris, une usine de confection et de teinture de tissus qu'il appelle « la Petite Usine » et qui n'aura que quelques mois d'existence[592]. « L'équipe se compose de Dufy

---

[589] Marcelle BERR DE TURIQUE et Raoul DUFY, *Raoul Dufy*, Paris, Floury, 1930, p.80-82. La citation complète : « Devant ce tableau […] j'ai compris toutes les nouvelles raisons de peindre et le réalisme impressionniste perdit pour moi son charme à la contemplation du miracle de l'imagination introduite dans le dessin et la couleur. J'ai compris tout de suite la nouvelle mécanique picturale »

[590] MUSÉE DES BEAUX-ARTS, *Raoul Dufy*, *op. cit*., p.13-14.

[591] Voir la notice sur un travail collaboratif entre Raoul Dufy et Paul Poiret, disponible sur le site internet du Palais Galliera : https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/oeuvre/papier-en-tete-de-la-maison-poiret-raoul-dufy

[592] *Raoul Dufy*, *op. cit*., p.47.

comme créateur des motifs et du chimiste alsacien Édouard Zifferlin […] [qui] s'occupe de la technique tout en initiant le peintre aux secrets des colorants ou au fonctionnement de la chaudière à vapeur qui fixe les couleurs sur les étoffes »[593]. Nous n'avons pas beaucoup d'information sur cette entreprise, hormis peut-être deux esquisses à l'encre de Chine rehaussés d'aquarelle de la main de Dufy, montrant de façon synthétique l'intérieur du bâtiment **[Chap. IV, Fig. 21 et 22]**. On y distingue des bains de teinture, des textiles entrain de sécher et des figures à peine esquissées afférées à la tâche ; deux œuvres saisissantes de synthétisation, dans lesquelles les personnages sont rapportés à un réseau de traits rehaussés par l'aquarelle qui ne respecte pas les limites du motif. Par ailleurs, on distingue dans l'arrière-plan assurément le véritable sujet de l'œuvre : le textile qui, dans ce cas précis, est représenté avec plus d'attention que le reste de l'œuvre. Il est facile de distinguer les motifs végétaux stylisés qui constituent la signature stylistique de l'artiste pour son travail avec Paul Poiret.

De cette collaboration prolifique entre les deux hommes, autour du textile, nait un manteau du soir qui compte certainement parmi les œuvres les plus célèbres de Paul Poiret. Il s'agit du modèle *La Perse* réalisé en 1911 **[Chap. IV, Fig.23]**. Tout dans son esthétique semble le rapprocher d'autres réalisations du genre créées la même année, à l'instar des manteaux *Negus* ou encore *Battick* déjà cités. Paul Poiret poursuit avec *La Perse* son exploration créative autour des grandes enveloppes orientalistes richement ornées pour le soir. Ce manteau a connu une fortune critique certaine dans la mesure où nous avons trace d'au moins trois exemplaires. Le premier, conservé au Metropolitan Museum of Art, est sans doute le prototype qui a appartenu à Denise Poiret. Le second apparaît sur Ève Lavallière dans la pièce *Les Favorites* donnée aux Théâtres des Variétés en décembre 1911 **[Chap. IV, Fig.24]**. Nous avons d'ailleurs un dessin assez intéressant d'Yves Marevéry le représentant **[Chap. IV, Fig.25]**. Le troisième était en la possession d'Olga de Meyer **[Chap. IV, Fig.26]**, la femme du célèbre photographe de mode le baron de Meyer, qui la capture le portant en studio dans une position de trois-quarts dos, laissant peu de doute sur l'identification du modèle Poiret. L'artiste graveur Paul Bernard Véra en fait par ailleurs le sujet d'une de ses œuvres **[Chap. IV, Fig.27]**. Notons que le tissu créé pour ce manteau semble également se suffire à lui-même dans la mesure où il est utilisé par le couturier comme tenture murale,

[593] *Idem.*

servant d'arrière-plan à de nombreux clichés postérieurs **[Chap. IV, Fig.28]**. Comprenons donc, que dans cette logique créative, le textile ayant servi à réaliser *La Perse*, est une œuvre d'art à part entière, du moins dans l'esprit de Poiret, qui l'expose dans ses salons. En d'autres termes, les réalisations de la Petite Usine sont le fait d'un travail à quatre mains qu'il est tout à fait impossible d'attribuer soit à l'un, soit à l'autre. D'ailleurs, c'est pour cette raison que David Guillon rappelle à juste titre que « [les] croquis réalisés par Dufy à partir des créations de Poiret sont d'une élégance et d'une facture toutes particulières. L'esprit et la touche des deux hommes s'y trouvent confondus. Les robes de Poiret deviennent celles de Dufy et sous le trait de Dufy pointe l'esprit de Poiret[594]. »

Concernant l'œuvre, il s'agit d'un manteau du soir de velours de coton soyeux ivoire imprimé à la planche, aux manches chauve-souris **[Chap. IV, Fig.29]**, agrémenté d'un imposant col et de manchettes de fourrure. Le manteau se ferme sur sa partie frontale par l'intermédiaire d'une importante agrafe, un brandebourg géant réalisé en résille métallique vieil or. Chose intéressante : ce détail fait l'objet d'une illustration de Georges Lepape dans son album pour le couturier **[Chap. IV, Fig.30 et 31]**. C'est dire l'importance que ce modèle avait dans le travail de Poiret à l'époque. Concernant l'emmanchure, nous disons « chauve-souris » pour s'approcher au plus près de la réalité formelle de cet élément mais devrions-nous dire, comme le Women's Wear en 1911, « coupé sur les lignes du kimono »[595]. En effet, ce manteau, dans la veine japonisante de l'époque, a été qualifié de « kimono » du fait de sa coupe à plat ainsi que de sa forme en « T ». Il s'insère donc précisément dans cette nouvelle veine de la kimonomania, qui s'éloignant progressivement des vêtements japonais traditionnels, ne garde finalement que l'idée formelle pour des créations complètement occidentales[596]. Plus que cela, dans la réalisation de cette œuvre, Paul Poiret et Raoul Dufy semblent mettre à profit un autre enseignement de la mode japonaise : le rapport étroit entre

---

[594] NEFFE-DEGANDT, GALERIE FANNY GUILLON-LAFFAILLE, Paul POIRET et Raoul DUFY, *Dufy - Poiret: Paul Poiret : modèles = designs, 1917-1919 ; Raoul Dufy : aquarelles & dessins = watercolours & drawings.*, Paris, Galerie Fanny Guillon-Laffaille, 1998, p.6.

[595] Voir notamment la notice du manteau *La Perse* sur le site internet du Google Art and Culture : https://artsandculture.google.com/asset/YAEjWeqUS4ONzA?childAssetId=EAEgiKJ_UHmrFg

[596] Sur ce point, nous vous renvoyons au chapitre premier sur la Kimonomania de la couture parisienne.

le patron du vêtement et son ornementation. En effet, souvenons-nous que bien plus qu'un simple embellissement, le motif dans les cultures de mode japonaises est structurant de l'ensemble du costume. La lisibilité de l'œuvre doit être identique, que le vêtement soit porté ou non. Dans cette perspective qui s'éloigne de la conception occidentale de l'ornement, comprenons que le vocabulaire décoratif mobilisé sur la création est aussi important que le vêtement en lui-même. Et pour *La Perse*, c'est exactement le cas. Ce motif en noir et blanc occupe une place extrêmement importante, accroche l'œil et forme véritablement la plus-value globale de la pièce.

En effet, le velours de coton dans lequel le vêtement est taillé a été au préalable frappé d'un motif réalisé par Raoul Dufy au sein de la Petite Usine. Même si nous n'avons pas de trace du bois gravé, il subsiste quand même le projet du tissu exécuté par l'artiste au lavis **[Chap. IV, Fig.32]**. On distingue sur l'œuvre un réseau de motifs végétaux stylisés, à la taille franche et contrastante, s'inscrivant dans la droite ligne du travail de Dufy de l'époque. Une reproduction stylisée de « la rose Iribe » de Poiret (qui est d'ailleurs sa marque de fabrique, placée sur sa griffe) est entourée d'arabesques, de feuillages, de pavots et de fleurs plus ou moins identifiables, dans une composition resserrée et foisonnante. De la même manière, ce motif n'est pas sans rappeler l'illustration du programme de la *Mille et Deuxième Nuit*, qui comporte de grandes similitudes formelles avec le dessin de *La Perse.* Il s'agit ici de faire un parallèle intéressant entre cette collaboration autour d'un textile et plus généralement, le processus de syncrétisation orientaliste que Paul Poiret met en branle à cette période. Car en effet, un détail, et pas des moindres, attire directement l'attention de l'observateur : le titre de l'œuvre. A l'évidence, *La Perse* semble être un nom curieux pour désigner un kimono. À priori, *La Perse* n'a rien de persan même si la recherche du motif a pu être influencée par *L'Encyclopédie des arts de l'Orient*. Et nous comprenons finalement à quel point, le manteau que les commentateurs désignent comme un kimono, laisse transparaitre de façon limpide la porosité de plus en plus importante qui s'opère dans le travail créatif de Poiret l'orientaliste. Les bornes géographiques semblent alors voler en éclat. Malgré l'ancrage prétendument extrême-oriental du modèle, son titre laisse penser autre chose. Dans l'esprit du créateur de mode, un kimono peut tout à fait être persan du fait notamment de son iconographie ou même de sa couleur. Car il semble que bien plus que l'appareil décoratif, il s'agirait plutôt de la forme orientale mais surtout de la couleur de la doublure qui ait donné son titre au modèle. Contrastant avec le noir et blanc de la composition générale, le couturier choisit pour

l'intérieur de son manteau, un satin de soie (à l'envers de crêpe) vert jade éclatant et brillant qui rappelle pour sûr l'art de la glaçure persane. Chose intéressante : porté fermée, la pièce dissimule cette touche colorée et nous imaginons bien le processus de théâtralisation qui se met en place au moment de son ouverture. La révélation de la doublure doit être également comprise comme le dévoilement du sujet principal de l'œuvre. Se met alors en place une dialectique entre l'intériorité et l'extériorité de l'œuvre, un dialogue entre le visible et l'invisible qui sont placés sur un même pied d'égalité. Plus que la recherche stylistique, le manteau *La Perse* témoigne vraisemblablement d'une recherche globale dans laquelle toutes les composantes de l'œuvre d'art sont mises en tension pour se répondre en permanence. Et dans cette entreprise, le couturier doit être perçu comme le démiurge d'une contrée orientale complètement recréée. Dans cette expérimentation à quatre mains autour du développement d'un nouveau type de vêtements, Paul Poiret explore par la même une manière inédite d'aborder son socle d'inspiration. De fait, alors que s'entrechoque autour des années 1910 à Paris, une superposition du japonisme et du persanisme, celui-ci semble répondre à ce goût singulier par la synthèse créative des deux influences : la forme en T et le rapport aux motifs des cultures nipponnes et la stylisation végétale ainsi que la couleur franche et vibrante pour le persanisme[597]. Dans *La Perse*, la couleur, bien plus que persane, est avant tout orientale et nous éclaire également sur un autre point fondamental de cette synthèse que nous pouvons d'ailleurs mettre en lien avec la traduction de Mardrus, l'héritage de la peinture orientaliste et le rapport à la couleur des artistes modernes et du couturier lui-même.

4. Paul Poiret, un fauve orientaliste ?

L'œuvre collaborative de Raoul Dufy et de Paul Poiret n'est pas uniquement, à l'instar de *La Perse*, monochrome. Évidemment, l'impression sur textile, ainsi que le style très coloré de l'artiste se retrouve également transposés dans de nombreuses œuvres pour le couturier, ce qui nous permettra à présent de comprendre le rapport intime que l'orientalisme de Poiret

[597] Rappelons-nous de l'apparition des robes japonaises parisiennes de la couture autour des années 1907 qui vont dans ce même sens. Voir le chapitre premier

entretient avec cette idée de révolution chromatique que l'on retrouve exprimé à son paroxysme certainement durant *la Mille et Deuxième Nuit*.

Nous en avons pour preuve une œuvre exceptionnelle, récemment redécouverte grâce à une vente aux enchères, qui est un manteau de grand soir, dans la même veine que *La Perse* **[Chap. IV, Fig.33]**. Réalisé en 1911 également, il s'agit d'un grand kimono de satin ivoire se resserrant sur sa partie inférieure par un pan plat froncé arrivant au sol, sur lequel sont ajoutés deux empiècements de velours noir agrémentés d'un bouton de fermeture. La pièce possède un important revers, dont le col est souligné par ce même velours noir et les extrémités par une sérigraphie de Dufy intitulée *La Forêt* (dont nous avons à ce propos le coupon original du tissu **[Chap. IV, Fig.34]**), qu'on retrouve également à l'extrémité inférieure du manteau. Le placement et la lisibilité du motif laissent entendre que le processus créatif de cette pièce a été conditionné principalement par cet élément de la composition globale, qui paraît central. L'œuvre possède d'importantes manches trois-quarts chauves-souris et est doublée dans un satin rose fuchsia à l'intensité presque criarde. Tout dans cette pièce, qui reflète le gout de l'époque pour les grands manteaux d'opéra, s'organise autour d'une tension entre le motif, la matérialité et la vibrance du satin et l'opacité du velours. De la même manière, la forme boule du manteau semble s'émanciper totalement du corps féminin, accréditant une nouvelle fois cette idée de la copie du modèle oriental pour renouveler le vestiaire occidental. L'œil désorienté progresse dans une composition complexe de formes aplanies par la technique de la coupe droite, tout en rencontrant un contraste chromatique poussé à l'extrême. Dans cette œuvre, les couleurs sont utilisées de façon franche, en grand aplat, sans presque aucun mélange et les contours des motifs sont signifiés par des traits gras, sensiblement à la manière de Matisse. Dans cette œuvre (c'est également le cas pour *La Perse*), un jeu se met en place entre vide et plein, principalement par le biais de l'utilisation d'une couleur quasi primitive, s'inscrivant dans la droite ligne de la conception artistique de Dufy. Le fuchsia côtoie le noir, le jaune, le vert, le rose, le bleu et le blanc. Et dans cette perspective, cette œuvre nous permet précisément d'approcher un point important du travail de Paul Poiret, qu'il développe notamment dans son autobiographie :

> « Quand j'ai commencé à faire ce que je voulais dans la couture, il n'y avait plus de couleurs du tout sur la palette des teinturiers. Le goût des raffinements du XVIIIe siècle avait conduit les femmes à la déliquescence, et sous prétexte de distinction on avait supprimé toute vitalité. Les nuances "cuisse de nymphe", les

> lilas, les mauves en pâmoison, les hortensias bleu tendre, les nils, les maïs, les paille, tout ce qui était doux, délavé et fade était en honneur. Je jetai dans cette bergerie quelques loups solides : les rouges, les verts, les violets, les bleu-de-roi firent chanter tout le reste […] Il y eut des crêpe-de-chine orange et citron, auxquels ils n'auraient pas osé penser. En revanche, on donna la chasse aux mauves morbides ; la gamme des tons pastel fut une nouvelle aurore. J'entraînai la troupe des coloristes en abordant tous les tons par le sommet, et je rendis la santé aux nuances exténuées. […] Les femmes croient se distinguer et se reconnaître dans la gamme des beiges et des gris. Elles se confondent au contraire dans un brouillard vaseux, qui sera la marque de notre époque ».[598]

En utilisant un ton quelque peu emphatique – qu'on lui connaît d'ailleurs très bien – Paul Poiret fait vraisemblablement sien le discours de l'avant-garde dans cette partie de son texte. Utilisant un champ lexical presque martial, celui-ci réfléchit à la manière de renouveler la palette chromatique de la couture parisienne qu'il juge, à bien des égards, extrêmement fade. Et c'est assurément comme un fauve, avec violence et radicalité, que celui-ci développe sa conception de la couleur. Il se positionne à rebours d'un art pompier de la couture, aux couleurs assourdies, pour précisément penser une expression différente et pour ainsi dire beaucoup plus naïve et archaïsante de son utilisation. La couleur dans son œuvre est pensée de façon radicale, en écho pour sûr à la leçon d'un Maurice Denis. Et il ne se contente pas uniquement de le penser ; il l'écrit également dans la presse, notamment dans un article paru le 23 avril 1911 dans la revue *Les Humoristes*[599]. Ce document est très précieux dans la mesure où il s'attaque directement et de façon assez violente aux journalistes de modes qui prétendent encore voir dans les styles Louis XV et Louis XVI, un réservoir d'inspirations pour renouveler la mode. Au contraire, il déclare que « l'Eve moderne m'apparaît plus dépourvue de chichis […] Elle marche vers le Levant. Sa petite boussole s'affole sous l'influence orientale. Tapis de Boukhara, potiches du Thibet, peintures japonaises, ballets russes et miniatures persanes, voilà de quoi se nourrit aujourd'hui son goût qui fera la mode de demain ». Et de rajouter juste après :

> « C'est pourquoi je crois aux couleurs brulantes, aux tons énergiques, aux bijoux éclatants, aux broderies vigoureuses. Je crois aux gazes métalliques et

[598] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.77-78.

[599] Paul POIRET, « Échos des modes », *Les Humoristes*, 23 avril 1911, p.12.

> transparentes, constellées de grands ramages. Je crois aux lourdes tuniques, aux molles écharpes, aux longues ceintures, aux épais turbans et aux bouffantes culottes ».[600]

Cette déclaration de foi est véritablement un manifeste, dans lequel le couturier livre aux lecteurs, dans un même temps, tous ses principes esthétiques (fondé sur une syncrétisation des inspirations orientales) et une description extrêmement précise du costume de Denise Poiret, sa femme, qu'il révèlera quelques semaines plus tard durant la *Mille et Deuxième Nuit* (nous aurons l'occasion d'en parler longuement). Comprenons pour le moment que le couturier jette un pont très clair entre son utilisation franche de la couleur et son esthétisme orientaliste. Et à l'évidence, cette approche esthétique lui vient de ses différents cercles de sociabilisation. Il suffit de feuilleter les pages du catalogue de vente de sa collection d'art[601] pour se rendre compte de l'ampleur de ses acquissions d'œuvres d'artistes modernes. Y figurent tous les représentants de cette mouvance nouvelle qui se sont à tour de bras appropriés la remise en question de la perspective et l'explosion chromatique. Paul Poiret, au même titre qu'un Dufy, était proche des artistes fauves, avec lesquels il partageait de nombreuses affinités stylistiques. Il entretient notamment avec Kees Van Dongen[602] – que Louis Vauxcelles (critique d'art et inventeur du terme « fauve ») considère comme « l'un des fauves les plus terrifiants »[603] - un goût tout particulier pour une hybridation entre le fauvisme et l'orientalisme. En effet, Van Dongen est particulièrement intéressé par les cultures matérielles orientales, qu'il collectionne d'ailleurs[604], mais aussi qu'il donne à voir

---

[600] *Ibid.*

[601] Faisant face à d'importants problèmes financiers, Paul Poiret décide de vendre sa collection d'art en 1925. De ces enchères subsiste le catalogue. Voir : *Catalogue des tableaux modernes, pastels, aquarelles et dessins par Acher, Jeanine, Aghion... [et al.], œuvre importante de A. Dunoyer de Segonzac, de la collection de M. Paul Poiret... / [expert] Georges Bernheim,* 1925.

[602] Voir les annexes et notamment [Chap. II, Fig.35] reproduisant une photographie de Denise Poiret, posant sur un lit, dont la tête est constituée de *Quiétude*, une œuvre de Kees Van Dongen

[603] Anonyme, « Exposition Kees Van Dongen », *Gil Blas,* 4 décembre 1908.

[604] Sur la question de l'orientalisme dans l'œuvre de Kees Van Dongen, voir notamment cet article passionnant : Arnoud VROLIJK, « Orientalism à la Parisienne. Dr Mardrus, Kees van Dongen and the Thousand and One Nights », *in* Arnoud VROLIJK, J. P. HOGENDIJK et Remke KRUK (dir.), *O ye*

dans des œuvres aux sujets orientalisants comme la série des *Belle Fatma* qui réalise entre 1906 et 1911 **[Chap. IV, ill.25 et 26]**, la même année que la soirée de son comparse couturier. Ici le buste nu de la danseuse du ventre, véritable icône du Paris du passage du XXe siècle, semble irradier d'un vert inquiétant qui répond, dans un contraste simultané à la vibration ondoyante et figurée par les nombreuses arches de l'arrière-plan, au rouge : sa couleur complémentaire. Toujours chez les Fauves, Claudine Grammont met en lumière, dans un article passionnant[605], les nombreuses porosités qui existent entre l'esthétique développée par ces artistes et le milieu de la mode. En prenant l'exemple du couple Matisse, celle-ci démontre la place prépondérante des cultures matérielles japonisantes dans l'œuvre du peintre et notamment le kimono qui lui permet précisément d'explorer d'une manière innovante la figuration du motif mais aussi plus généralement du vêtement flottant et enveloppant[606]. Dans cette perspective, nous comprenons que la révolution formelle de la coupe à plat, véhiculée par la réception massive des objets et vêtements d'Extrême-Orient, a également un impact concret dans le traitement pictural des artistes du début du XXe siècle, et ce, de façon simultanée à l'explosion de la kimonomania dans la couture parisienne.

Dans cette idée de la révolution chromatique, une autre figure des avant-gardes doit être invoquée : il s'agit évidemment de Léon Bakst, qui développe dans son œuvre une

gentlemen: Arabic studies on science and literary culture in honour of Remke Kruk, Boston, MA, Brill, 2007, p. 377-390.

[605] Claudine GRAMMONT, « The Fauves and Fashion: some hats and dresses of Amélie Matisse », *in* Josef HELFENSTEIN et Arthur FINK (dir.), *Matisse, Derain, and their Friends: The Parisian Avant-Garde 1904–1908*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2023, p. 27-35.

[606] *Ibid.,* p.31-32. :« Matisse, en particulier, s'intéressait aux courbes du kimono ; son dessin à la plume se concentre sur les contours enveloppants de l'étoffe. Vu d'en haut, le corps du modèle est raccourci, un enchevêtrement sinueux d'où n'émergent que ses mains et ses pieds, et son visage sous le chignon caractéristique. Matisse semble utiliser le motif pour "japoniser" son dessin - non pas comme un emprunt exotique exogène, mais en incorporant sa dynamique dans la structure même de son dessin […] Loin d'être un simple accessoire exotique, le kimono de la femme, avec son motif aquatique, permet à Matisse de mêler la figure à l'eau et de transférer son énergie ondulante à l'ensemble de la composition. Comme dans le petit nombre d'aquarelles qu'il peint à cette époque, la figure se fond dans le mouvement des vagues. Dans une sorte de renversement, le kimono lui-même et ses motifs ondulants sont devenus de l'eau, à tel point qu'il est difficile de distinguer l'eau de la figure de la femme. »

théorie émotionnelle des couleurs[607], à tel point que Joséphin Peladan le surnomme « le Delacroix des costumes »[608]. Chez Bakst, la couleur est un espace, un catalyseur de vibrations mais aussi et surtout une musique qui répond à l'œuvre globale. Selon Mathias Auclair, spécialiste de l'artiste, c'est vraisemblablement la première saison parisienne des Ballets russes qui lui permet de réfléchir à un mode d'application de sa théorie chromatique sur scène. Et d'ailleurs, Bakst se confie en 1915 dans le *New York Tribute* en déclarant :

> « J'ai souvent remarqué que, dans chaque couleur du prisme, existe une gradation qui parfois exprime la franchise et la chasteté, parfois la sensualité et même la bestialité, parfois l'orgueil, parfois le désespoir. On peut le suggérer par l'emploi qu'on fait des différentes nuances. C'est ce que j'ai essayé dans *Shéhérazade*. Contre un vert lugubre, j'ai placé un bleu plein de désespoir, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Il y a des rouges triomphants, d'autres assassins. Il y a un bleu qui peut être la couleur de saint Madeleine, et le bleu de Messaline ».[609]

Ce qui est tout à fait intéressant, c'est de constater la synchronicité de l'application de cette approche des couleurs aussi bien au théâtre que dans la couture parisienne. Dans ce cas précis, nous saisissons que la révolution chromatique de Poiret tient moins à une volonté personnelle qu'à une tendance beaucoup plus largement partagée par certains artistes de son époque. Il semblerait que Bakst cherche précisément à penser une mise en scène à rebours du ballet classique, et de sa légion de tutus rose pâle et blanc[610]. Dans sa conception,

---

[607] Sur les théories chromatiques et leur psychologie, voir notamment : Alessandra Ronetti, « Chromomentalisme » : psychologies de la couleur et cultures visuelles en France au passage du siècle (1870-1914) (dir. Pascal Rousseau), Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019.

[608] Joséphin PELADAN, *Les Arts du théâtre. Un maitre du costume et du décor : Léon Bakst*, Paris, Art Décoratif, 1911.

[609] « Léon Bakst et la danse moderne », interview de Léon Bakst dans le *New York Tribune*, 5 septembre 1915, publié et traduit dans Alexander Schouvaloff, *Léon Bakst*, Paris, Scala, 1991, p.117-118.

[610] *Bakst*, *op. cit*., p.108. « Nul doute que […] ses coloris rutilants, son originalité versicolore, son audace polychrome ont ébranlé le prestige et relégué dans l'ombre les grâces plus discrètes du style classique, en rompant avec les tons neutres. Paris et Londres ont acclamé Cléopâtre, où les rouges les plus chauds colorent la colonnade, les bleus de mer les plus transparents scintillent sous un extraordinaire ciel aux mille nuages […] et encore Shéhérazade, où se heurtent et s'allient les tons audacieux dans une symphonie de mauve, de vert et de bistre qui apportait toute la

la couleur est un personnage à part entière car elle est vectrice d'un sentiment qui transcende tout à fait la question du décorum. Et finalement, cette théorie de l'émotion chromatique se retrouve presque exactement adaptée dans l'œuvre de Paul Poiret. En effet, le couturier à la recherche d'une expression pure, enfantine et archaïque de la couleur, l'utiliserait presque de façon pure, en faisant d'elle un élément structurant et principal de ses créations.

IV. Conclusion générale du chapitre : Le carton d'invitation à la *Mille et Deuxième Nuit*, le manifeste d'une syncrétisation de l'orientalisme vestimentaire

En se concentrant sur l'analyse matérielle du carton d'invitation de la *Mille et Deuxième Nuit* de Paul Poiret, œuvre pourtant connue même si négligée, nous nous sommes attachés à comprendre à la fois ses conditions de création mais aussi le contexte historique dans lequel elle s'inscrit directement. En considérant cette œuvre comme le manifeste de la nouvelle tendance syncrétique de la couture orientaliste, il fallait réfléchir à la manière tout à fait singulière de son élaboration. Ce carton a été réalisé à huit mains comme nous l'avions mentionné au début de ce chapitre. Plus que cela, ces mêmes mains appartenaient à des figures différentes, officiant de façon parallèle dans les milieux culturels et artistiques parisiens. Paul Poiret, Raoul Dufy, Georges Lepape et le docteur Joseph-Charles Mardrus ont uni leurs forces créatives pour penser un projet collectif qui entendait mettre en place sinon une rupture, du moins une reconfiguration des conceptions orientalistes de la mode parisienne à partir de 1911. Cette simple indication est cruciale pour comprendre le processus créatif de la maison de couture de Poiret. Il n'est pas solitaire et se nourrit sans cesse de ses multiples réseaux de sociabilité pour développer sa conception artistique et vestimentaire. Finalement, la démarche de ce couturier n'est pas si éloignée de celle d'un Léon Bakst qui, à mi-chemin entre Beaux-Arts et arts décoratifs, privilégie la communauté d'artistes pour arriver à ses fins : « il donne un témoignage fondamental de son rapport au classicisme, à *l'archaïsme* qu'il appelle de ses vœux […] Deux lignes de force s'y dessinent : le rejet d'un art

splendeur de l'Orient et sa magie enflammée, la richesse des ors, la somptuosité des étoffes, des décors exultants, le tout ruisselant de rubis et d'émeraudes ».

devenu individualiste, contre lequel le peintre se positionne en fervent défenseur d'un travail collectif, et la recherche d'un art brut, lapidaire, primitif, enfantin »[611]. Dans la conception bakstienne du costume et du décor, le processus créatif se pense de façon globale, de sorte à produire une œuvre totalisante qui, en plus de présenter une révolution scénique et chromatique fondée sur une farouche critique du classicisme, pense à nouveau frais la place du collectif dans la création artistique. Il semblerait que la couture parisienne du tournant des années 1910 agit exactement de la même manière, comme une guilde, une corporation entièrement dédiée au sacro-saint chef d'œuvre en construction. Dans ce cas de figure, chaque composante de cette équipe est primordiale dans la mesure où l'œuvre n'est que le résultat de la syncrétisation de toutes ces forces agissantes. En clair, sans Mardrus et la gravure sur bois d'influence persane de Dufy, le carton d'invitation ne serait pas grand-chose. De la même manière, on comprend à quel point le geste créatif de Lepape est primordial pour transcender ce simple carton-réponse, en une invitation à l'exploration d'un monde oriental nouveau. En bref, toutes les composantes de cette œuvre sont indispensables et se répondent à la manière d'un orchestre symphonique qui, à l'unisson, tisse une œuvre musicale. Dans cette entreprise, Paul Poiret est à la fois chef d'orchestre et soliste de cette composition en construction.

C'est également pour cette raison qu'il s'agissait de montrer que l'orientalisme vestimentaire du début des années 1910 n'apparaît pas en réalité uniquement dans l'esprit génial d'un Paul Poiret, qui dans un acte subversif et despotique, aurait pensé cette reconfiguration seul. Au contraire, si ce moment d'apogée d'une couture orientaliste qui aurait épousé les préceptes du modernisme, semble advenir durant l'année 1911, elle est assurément la résultante de toute une préparation en amont, longue et surtout multidirectionnelle. Dans cette entreprise, il paraissait impossible de faire l'économie de la figure omniprésente du docteur Mardrus, souvent citée mais rarement remise scrupuleusement en perspective. De la même manière, penser le syncrétisme orientaliste de la couture ne pouvait atteindre sa complétude sans ouvrir le *Livre des Mille Nuits et Une nuit*, véritable texte-source à la coloration décadente et symboliste, qui est une pierre angulaire de cet orientaliste repensé. En définitive, ce chapitre a été l'occasion de montrer les différents

[611] *Ibid.*, p.53.

acteurs et fondations artistiques, théoriques, littéraires de ce qui était en passe de constituer ce grand Orient de la couture parisienne, d'abord à l'expression théâtralisée et qui laisse progressivement sa place au moment de l'entre-deux-guerres à une symbiose avec la discursivité coloniale. Mais avant de nous en intéresser, plongeons dans la *Mille et Deuxième Nuit,* dans son récit et ces vêtements, mais aussi dans ses impacts multiples sur la couture parisienne.

« Et ce sera la Mille et Deuxième Nuit. Et cette nuit-là, il n'y aura pas de nuages dans le ciel et rien de ce qui existe n'existera… »

Chapitre V : *La Mille et deuxième Nuit* et son impact (1911 – 1914)

Étudier la *Mille et Deuxième Nuit* et son impact sur le secteur de la création vestimentaire durant les années 1910, c'est aussi et surtout comprendre une reconfiguration plus profonde de l'idée des mondanités d'avant-guerre. Si le bal costumé n'est pas une invention de cette période[612], nous pouvons tout de même affirmer que celui de Poiret engage vraisemblablement un tournant majeur ; celui de l'émergence d'une *Café Société* qui semble remplacer la configuration antérieure, beaucoup plus stricte et exclusive d'un *monde* aristocratique fermé. En effet, durant la *Mille et Deuxième Nuit,* têtes couronnées, grands bourgeois et aristocrates de renom côtoient artistes de la bohème parisienne, collectionneurs d'art ou encore mécènes. C'est en tout et pour tout 300 invités, triés sur le volet qui participent aux festivités. S'y fréquentent le docteur Mardrus et sa femme Lucie Delarue-Mardrus, la princesse Murat, Gabrielle Dorziat, Regina Badet[613], des artistes à l'instar de Raoul Dufy, André Dunoyer de Segonzac, Jean-Louis Boussingault, des acteurs et actrices comme Edouard de Max ou encore Natacha Trouhanowa. On assiste ici à un tour de force tout à fait inédit qui permet de penser un réajustement de la structure hiérarchique de cette société. Particules ou titres prestigieux ne sont plus un sésame pour être introduit. Il faut témoigner d'autres choses, d'une originalité et d'un certain esprit moderne. À l'aide d'une communication particulièrement soutenue (faites de nombreuses photographies et de retombées dans la Presse), Paul Poiret parvient à faire de sa soirée un moment incontournable dans le calendrier des mondanités parisiennes de l'année 1911. Et c'est

[612] Sur ce point précis, nous recommandons la lecture très instructive de : Nicolas Gèze*, Le bal costumé du monde à Paris de la Belle Époque aux années Palace. Le monde entre réel et imaginaire : âge d'or et décrépitude* (dir. Anne Monjaret), Mémoire de recherche, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2022.

[613] Régina Badet, celle-là même qui en 1908 dansait dans un ballet intitulé *La Mille et Deuxième Nuit* (créé pour le théâtre Fémina la même année, voir : « Théâtre Fémina », *Comoedia*, 14 février 1908, p2.) en marge d'un diner donné par M. de Yturbe comme le relate *L'Illustré parisien* du 6 mars 1908 : « Mme M. de Yturbe a donné, en son hôtel de l'avenue du Bois-de-Boulogne, un dîner suivi de réception. La soirée a été agrémentée d'un très joli ballet, *La Mille et Deuxième Nuit*, conte mimé et dansé, réglé par Mme Mariquita sur la musique de M. Rimsky-Korsakoff, et exécuté de façon charmante par Mmes Régina Badet, G. Dugué, Mary et Napier Kowska. M. Toulmouche tenait le piano ».

évidemment un tour de force dans la mesure où se met en place un processus de légitimation de sa personne qui aboutit à la rendre fréquentable par ses propres clientes aristocrates. Comprenons qu'il aurait été tout à fait impensable pour une dame du monde d'aller s'encanailler chez son couturier, qui jusque-là était d'abord et avant tout considéré comme un fournisseur. Dans ce cas présent, *la Mille et Deuxième Nuit* du couturier est aussi à penser dans sa capacité à faire de son créateur une personnalité incontournable du milieu artistique de son époque. Un point précisément important à relever dans la mesure où il permet aussi de donner tort au couturier qui se défendait d'utiliser ce médium de la soirée costumée à des fins publicitaires[614].

Mais plus encore que cette nouvelle organisation sociale, il semble que le plus important dans cette soirée, demeure son déroulement global, ainsi que sa mise en scène. Paul Poiret donne à voir un spectacle total. Cette théâtralisation, qui débute par l'intermédiaire des envois des invitations, comme nous l'avons vu, se poursuit durant la soirée mais surtout après dans la mesure où son thème et sa mise en scène inspirent de très nombreuses personnes entre 1911 et 1914, que ce soit de la couture parisienne ou des personnalités extérieures au secteur. Nous pouvons même affirmer sans nous tromper que c'est la *Mille et Deuxième Nuit* qui offre à Poiret son statut hégémonique dans la mode occidentale. Même si celui-ci est particulièrement concurrencé par d'autres grands couturiers qui s'inscrivent en faux de sa création vestimentaire, à l'instar de Jeanne Paquin pour ne citer qu'elle[615], nous pouvons tout de même considérer que son impact atteint son paroxysme vraisemblablement à cette période. Il suffit de regarder, et nous le ferons avec précision, les

[614] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.177 : « Naturellement, il s'est trouvé des gens pour prétendre que je donnais ces fêtes à titre de publicité, mais je veux flétrir cette insinuation qui ne peut avoir pour origine que la sottise ».

[615] Voir notamment : Nancy J. TROY, « The Theatre of Fashion: Staging Haute Couture in Early 20th-Century France », *Theatre Journal*, 53-1, 2001, p.23. traduit de l'anglais par nos soins : « Alors que Poiret mise son succès commercial sur la promotion des styles orientalisants comme esthétiquement agréables et appropriés à sa clientèle d'élite, sa principale rivale dans le secteur de la couture française, Jeanne Paquin, ne tarde pas à saisir l'occasion de revendiquer une position plus conventionnelle et donc vraisemblablement plus largement acceptable, une position nettement opposée à celle de Poiret. Dans une déclaration préparée pour la presse au début de l'année 1911, Paquin affirme son rejet de la jupe-culotte et "informe sa clientèle qu'elle n'adhérera en aucun cas à ce style" ».

silhouettes proposées par ses comparses couturiers et couturières pour en avoir le cœur net. L'orientalisme syncrétique des années 1910 semble à l'évidence porté par cette figure. L'aura de Paul Poiret domine vraisemblablement la partie la plus avant-gardiste de la couture parisienne à cette époque.

Contre toute attente, nous postulons que cette soirée n'est pas si novatrice que cela ou du moins qu'elle s'insère parfaitement dans un *zeitgeist* qui lui assure le succès. Même si Paul Poiret semble dominer cette époque en proposant une nouvelle ligne « révolutionnaire », nous rejoignons le sociologue Pierre Bourdieu, lorsque celui-ci, dans une citation célèbre, déclare que « ceux qui donnent l'illusion de dominer leur époque sont souvent dominés par elle »[616]. Car, nous prenons conscience, en l'analysant scrupuleusement, que cette soirée est en réalité très ambivalente dans sa mise en scène. Elle est à la fois très ancrée dans l'idée de l'Orient, héritière en droite ligne de la vision et de la construction discursive du XIXe siècle, et dans un même temps elle est réalisée pour présenter – en la renouvelant – cette même idée, à la mode de l'année 1911. C'est aussi pour cette raison qu'il sera question tout au long de ce chapitre de tenter de comprendre dans quelle mesure cette soirée incarne véritablement un entrechoquement entre deux visions, traditionnelle et moderniste de l'orientalisme. Pourquoi ses deux visions, a priori opposées, se soutiennent-elles mutuellement comme des vases communicants qui se répondent en permanence ? Poiret apparaît complètement agit par son époque et parvient à innover dans ce cadre, car le mouvement orientaliste (à considérer dans une chronologie très longue) le lui permet. Rappelons que le japonisme a déjà produit ses effets dans les habitudes vestimentaires de la société, et pas uniquement dans les strates élitistes ; idem pour le persanisme et les inspirations chinoises. Nous ajoutons aussi qu'il faut replacer cette soirée du couturier dans le contexte beaucoup plus large du scandale provoqué par la jupe-culotte cette même année. L'orientalisme est un sujet d'actualité et même un sujet de société en 1911, particulièrement polarisant et c'est précisément dans ce cadre qu'il faut appréhender cet événement. De la même manière, même la mode montrée durant la *Mille et Deuxième Nuit* pourrait être rattachée à d'autres modes orientalistes dans son esthétisme et sa construction. De fait, la nouvelle silhouette que Paul Poiret propose par l'intermédiaire de sa femme Denise, que l'on

[616] Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, les Éd. de Minuit, 2002, p.70.

pourrait considérer comme étant le proto-modèle *Sorbet* et *Minaret*[617] plus tard, semble obéir dans son élaboration aux mêmes types de mécanisme que nous avons constaté vers 1907-1908 avec l'émergence des robes japonaises. En effet, non content de continuer de proposer des kimonos traditionnels à leurs clientes, les maisons de couture, comme par exemple Lucile ou Callot Sœurs, se mettent à faire des cultures japonaises, un réseau de signes pour élaborer des vêtements proprement parisiens. Poiret semble à l'évidence reprendre exactement cette idée, mais cette fois ci pour élaborer une mode persane, étant donné que c'est la Perse qui domine la mode et le milieu culturel à cette époque. Donc comprenons que même si le gout orientaliste dans la mode est de l'ordre du systémique, car il est au fondement de la créativité des couturiers, il n'en demeure pas moins extrêmement dépendant des conjonctures historico-politiques des époques. En revanche, ce qui change dans ce cas de figure, c'est que le couturier ne se contente plus uniquement d'utiliser qu'un seul type de culture matérielle orientale pour élaborer sa silhouette, mais au contraire paraît en mélanger plusieurs pour recréer une « idée orientale ». Dans cette élaboration, nous verrons dans quelle mesure toutes les géographies, une fois syncrétisées, produisent l'apparition d'une mode qui se veut « persane ». Il s'agira de comprendre que *La Mille et Deuxième Nuit* – et il s'agit de sa révolution – n'est que la continuité et le parachèvement de cette vision orientaliste d'une géographie synthétisée. Ici, nous sentons toute la tension qui se met en place entre tradition et modernité, entre perception presque pompière de l'Orient et le geste innovant du couturier. Comprenons que dans ce geste créateur, le couturier, loin d'élaborer une révolution orientaliste, ne fait finalement que de l'asseoir visuellement en l'ancrant dans le réel. La *Shéhérazade* de papier des écrivains, la *Shéhérazade* théâtrale des Ballets russes et des autres pièces de théâtre d'alors, devient une *Shéhérazade* de mode et *à la mode*, c'est-à-dire une figure incarnant une contemporanéité immédiate sans distance avec son consommateur. Et finalement Shéhérazade devient parisienne après avoir franchi la mer Méditerranée pour rejoindre l'Occident, pour reprendre la formule consacrée de Fatima Mernissi. Le tour de force du couturier réside vraisemblablement dans cette capacité

[617] Il sera question de voir notamment les ponts esthétiques entre le costume de Denise Poiret lors de la soirée et toutes les variations que le couturier propose dans ses collections couture quelques mois après. Même si le costume de Denise n'est pas encore tout à fait *Sorbet*, il est clair qu'il en constitue sinon un proto-modèle, au moins les prémices esthétiques de sa nouvelle silhouette orientaliste.

d'abattre les frontières entre réel et fiction, pour donner à voir de façon tangible l'Orient des littérateurs en plein cœur de Paris. Mais ne nous méprenons pas, tangible et « réel » ne signifient pas ici vériste. En dépit de ses déclarations, et de ses robustes tentatives de légitimation, tout ce qui est donné à voir de l'Orient durant cette soirée est tout simplement faux, ou du moins n'a de réalité que par l'intermédiaire des fantasmes des habitants de la Belle Époque. Et d'ailleurs, bien plus que la *Shéhérazade* des Ballets russes qui est évidemment une de ses sources d'inspirations, cette soirée s'élabore sur un socle référentiel beaucoup plus large, qui puise allégrement dans les spectacles ethnographiques que la population a admiré avec saisissement dans les sections coloniales des expositions universelles, mais aussi dans le cadre du Music-Hall. En définitif, rien de ce que le couturier propose n'est inédit. Tout est connu et invoque dans l'esprit de ses contemporains une vision eurocentrée de l'Orient, particulièrement circonscrite, dominée et domestiquée. En revanche, ce qui émerveille et qui est véritablement novateur, c'est cette idée d'une syncrétisation de tous ces discours dans une silhouette qui s'expérimente de façon haptique et sensuelle.

La chose à comprendre est la suivante : la seconde expression de l'orientalisme vestimentaire, bien qu'elle soit importante à considérer en tant que telle, est directement tributaire des effets de la première tendance ; l'approche traditionnaliste de l'Orient élabore et met en place toutes les conditions de l'émergence de cette idée d'un modernisme orientaliste. Et c'est précisément en analysant de façon minutieuse les vêtements et les objets produits que nous parviendrons à le comprendre et à l'historiciser. Dans ce cas de figure, la matérialité de l'objet mais aussi du discours produit (dans la mesure où il se donne à voir) nous permet de réintégrer la mode du Grand Orient dans une chronologie qui dépasse largement le seul agenda d'une seule figure de l'orientalisme vestimentaire. L'orientalisme qui semble être tout à fait accaparé par Paul Poiret à partir de 1911 est en réalité un mouvement pluriel et totalisant dans lequel s'inscrit le couturier. Et l'apport de ce chapitre dans l'historiographie réside précisément dans cette idée. En se détachant de la seule perception fantasmatique de l'élaboration de l'Orient, en tant que géographie virtuelle, il est question de se concentrer sur ce processus de recréation. Il est tout à fait clair que l'Orient de Poiret est fantasmé. Mais notre véritable interrogation réside dans sa manière de le fantasmer, à partir d'objets traditionnels et de productions artistiques orientales tangibles. Il s'agit alors de nous poser les questions suivantes : comment Poiret recrée la Perse et la mode

qui lui est associée ? Dans quelle mesure se donne à voir, aussi bien vestimentairement que par le biais des décors, cette nouvelle idée de l'Orient ? En quoi l'orientalisme vestimentaire semble muter, dans une approche totalisante et *totalitaire* d'ailleurs (car Poiret veut incarner le despote de cette géographie), en un projet moderniste de mise en récit et en image d'une civilisation dominée ? Dans quelle mesure cette recréation est d'abord et avant tout « un projet d'atelier », c'est-à-dire un travail collectif ? Nous avons d'ailleurs démontré dans quelle mesure l'élaboration de l'invitation à la soirée résultait de ce même travail collectif tourné précisément vers une synthèse inédite entre orientalisme et modernisme.

En définitif, il s'agira de croiser à la fois les sources avec notre analyse, que nous voulons résolument décoloniale, pour comprendre comment la seconde tendance de l'orientalisme vestimentaire se fonde à la fois sur une volonté d'altériser les populations orientales tout en s'en servant à des fins d'amusement et de création. Encore plus qu'auparavant, cette ré-orientation de l'orientalisme somptuaire, élaboré sur la base d'une dilution totale du modèle oriental dans une immense matrice qui s'éloigne du costume traditionnel, doit être comprise comme une autre pierre solidement posée dans cette même idée de la domination coloniale des territoires orientaux, par le biais de la création artistique. Il s'agit ainsi de voir comment cette élaboration discursive d'un Orient factice n'est compréhensible qu'en prenant en considération l'idée que c'est un moyen de définir un *soi*, et par extension un *autre* qui sert de champ de projection fantasmatique. Cette création vestimentaire, loin d'être simplement la conséquence d'une adaptation du principe d'art total wagnérien à la mode, semble également consolider les nombreux stéréotypes raciaux attachés à ces géographies. Et c'est précisément pour cette raison que nous considérons que cette soirée est directement le reflet de la colonialité occidentale du passage du XXe siècle tout en étant le symptôme de sa diffusion durant l'entre-deux-guerres.

I. La Perse recréée à Paris

1. Spectacle ethnographique, zoos humains coloniaux et mode haute couture

Un élément crucial est à noter, avant même d'explorer plus précisément la soirée dans la mesure où le couturier lui-même le signale avant de commencer à la décrire : il s'agit des costumes de ses invités. Faisant écho au règlement inscrit sur le carton invitation et qui fait mention de l'obligation d'adopter l'habit oriental (la formule « absolument de rigueur » est d'ailleurs mise en exergue dans le court texte par l'intermédiaire d'un soulignage), le couturier met en place une sélection à l'entrée, à l'aide d'un personnel qui veille scrupuleusement au respect de cette règle. N'a le droit de pénétrer dans l'enceinte de son hôtel particulier que ceux qui s'y sont pliés. Outre sa dimension très autoritaire, la démarche de Paul Poiret est véritablement à penser dans la droite ligne du processus créatif de son carton d'invitation ; à savoir qu'absolument tous les éléments de sa soirée doivent se répondre d'une façon harmonieuse, en suivant exactement le même thème pour ne pas dépareiller l'atmosphère globale du moment. Et à l'évidence, son approche totalisante s'exprime dans la création des costumes, en ce sens où ils permettent à ces convives de peupler ses projections mentales. Au moment de la soirée, nous comprenons alors que les invités sont également des acteurs des festivités dans cette grande symphonie orientaliste à la gloire du couturier. Pour être accepté dans le saint des saints, il est question de se plier scrupuleusement à son bon vouloir et d'épouser la mode orientaliste élaborée quelques mois auparavant par lui-même. C'est du moins ce que soutient de façon séduisante Minh Ha T. Pham : « La mode de Poiret ne se contente donc pas de représenter des fantasmes orientalistes : elle permet aux individus d'habiter ces réalités virtuelles de manière interactive, en tant qu'acteurs et spectateurs »[618].

Poiret amorce ici l'idée d'un passage, une forme de faille spatio-temporelle qui projetterait ainsi ses invités dans un monde oriental recréé au cœur de la capitale française. Il s'agit dans ce cas de comprendre à quel point cette idée de la virtualité dont parle Minh-Ha

[618] M.-H. T. PHAM, « Paul Poiret's Magical Techno-Oriental Fashions (1911) », art. cit., p.21. Citation originale dans le texte : « Poiret's fashions, therefore, did more than represent Orientalist fantasies: they enabled individuals to interactively inhabit these virtual realities as actor and audience ».

T. Pham est à penser de façon dynamique, comme *mouvement* multiple qui s'accompagne d'une dualité, d'une tension : le premier de ces mouvements s'incarne dans l'idée du dépassement de l'espace public de la ville pour pénétrer dans l'espace privé de la fête ; le second mouvement, quant à lui, réside dans ce passage entre l'Occident et l'Orient, signifié par ce sas qui semble résumer à la perfection la définition que Nicholas Mirzoeff donne du concept de virtualité : « une manière d'expérimenter l'extérieur à l'intérieur »[619]. Comprenons que Paul Poiret fait en sorte que cette idée de l'*autre* – ce qui est extérieur au monde occidental car appartenant à l'Orient – soit donnée à voir et à expérimenter à l'intérieur de Paris.

Ainsi, cette soirée qui, dans son idée de dépaysement, rejoint en tout point la mise en scène théâtrale, donne à ses spectateurs une impression d'évasion sans voyager pour autant. Dans cette perspective et avant d'aller plus loin, notons que c'est exactement l'ambition que se donne le bal des Quat'Z'arts que le couturier fréquente régulièrement ; mais aussi plus largement les sections coloniales des expositions universelles ou encore les différentes expositions aux thématiques orientales dans les grands magasins de nouveautés à partir du second XIXe siècle. En effet, les organisateurs de ces monstrations ne prétendaient-il pas offrir aux visiteurs la possibilité de « faire le tour du monde en moins d'une heure » en multipliant la construction de villages indigènes et les spectacles ethnographiques ?[620] Les différentes sections coloniales des Expos étaient organisées autour de pavillons nationaux dans lesquels on trouvait à la fois des monstrations d'objets et des expositions « scientifiques », mais

[619] Voir Nicholas MIRZOEFF (dir.), *The visual culture reader*, London New York, Routledge, 1998, p.181. La citation traduite par nos soins : « way of experiencing the outside on the inside ».

[620] Cette expression est employée dans la quasi-totalité des « guides de l'Exposition universelle », édités par ses organisateurs et diffusés dans plusieurs langues pour les millions de visiteurs. Voici un exemple de son utilisation dans *Le Guide du Figaro et du Petit Journal*, Paris, Impr. De Chaix, 1889, p.246 : « Arabes ou indochinois, les bâtiments coloniaux synthétisant en plein Paris les architectures polychromes de l'Afrique et de l'Asie veulent, en effet, comme les villages sénégalais et canaques, être vus en pleine lumière. Par un ciel embrumé leurs rutilantes couleurs vous sembleraient heurtées, peut-être, et vos regards occidentaux s'accommoderaient mal, ici, de la sévérité des lignes, là, de leurs bizarres contorsions […] Vivement éclairés, et le ciel bleu pour toile de fond, ces décors s'animent et leurs hôtes oublient leur dépaysement : cipayes de l'Inde, tirailleurs et spahis sénégalais, soldats et marchands exotiques, tout un monde étrange et bariolé dont les costumes illusionnent le passant, lui font parcourir le tour du monde, en moins d'une heure ».

également toute une série de mises en scène humaines qui, même si elles se donnaient pour but de restituer les us et coutumes de ces populations, servaient principalement à l'amusement et à la visibilisation de la puissance coloniale au cœur de la ville. Zeynep Çelik, dans une brillante recherche sur l'architecture islamique dans les expositions universelles du XIXe siècle[621], explique d'ailleurs très bien que la monstration d'indigènes dans ce cadre s'organise autour des deux concepts anthropologiques de distance et d'authenticité qui sont cruciaux pour marquer une différence entre les figurants et les spectateurs :

> « Les exhibitions de peuples non occidentaux lors des expositions universelles du XIXe siècle étaient organisées autour du concept anthropologique de distance. Les "indigènes" étaient placés dans des "décors authentiques", habillés de costumes "authentiques", et on leur faisait accomplir des activités "authentiques", qui semblaient appartenir à une autre époque. Ils forment des tableaux vivants, des spectacles qui fixent les sociétés dans l'histoire. Mêlant divertissement et éducation, ces spectacles peignent le monde en microcosme, en mettant l'accent sur l'"étrangeté" de ce qui n'est pas familier. »[622]

Dans le cas de la soirée, le couturier a également recours à ce genre de subterfuges en recréant de façon intéressante des sortes de baraquements que les spectateurs des Expos avaient pu voir : la diseuse de bonne aventure est présente, à côté du marchand de ouistitis et du potier afféré sur son ouvrage, ainsi que des « cuisiniers hindous [qui] préparaient des hors d'œuvres et des spécialités culinaires de leur façon ». L'Orient du couturier n'est pas simplement visuel, il est aussi consommable, voire cannibalisé[623]. En d'autres termes, il est

[621] Z. ÇELIK, *Displaying the orient*, *op. cit*.

[622] *Ibid,* p.18. La citation complete traduite par nos soins : « The displays of non-Western peoples at the nineteenth-century worlds fairs were organized around the anthropologists concept of distance. "Natives" were placed in "authentic settings, dressed in "authentic" costumes, and made to perform "authentic" activities, which seemed to belong to another age. They formed tableaux vivants, spectacles that fixed societies in history. Mixing entertainment with education, these spectacles painted the world at large in microcosm, with an emphasis on the "strangeness" of the unfamiliar. »

[623] Sur l'idée de la consommation d'aliment et de nourriture, du cannibalisme dans le cadre des expositions universelles et coloniales, voir notamment la thèse brillante : Van Troi TRAN, *Manger*

totalement présent. De la même manière, en plus des serviteurs en livrée, le couturier fait ramener « vingt nègres et vingt négresses »[624], à demi-nus et drapés dans des soieries chatoyantes pour s'occuper de la bonne tenue des festivités. Jamais cité dans l'historiographie, Hernan de Bengoechea, écrivain et invité de Poiret, a écrit pourtant avec précision sur les festivités dans un article, aux accents lyriques, paru dans le numéro du 25 juillet 1911 de *La Grande Revue*[625]. Il y décrit notamment avec force détail les atours des « esclaves » du couturier : « Il y a sous la véranda jaune et verte un groupe de nègres. Serrés dans de longs pagnes bouffants vert émeraude, violets, bis ou grenat sur lesquels tranche la cordelière, la poitrine nue, on dirait, à les voir immobiles, de grands vases ». Et de poursuivre, il en vient aux femmes les décrivant comme « des négresses aux seins nus, étranges ballerines éprises des brûle-parfums ». Deux choses sont à retenir : d'abord, cette description vient enrichir celle du couturier en la confirmant et dans un second temps, elle exemplifie à la perfection l'utilisation du contraste des couleurs dans les costumes, produisant des ruptures et un dialogue entre le vêtement et les éléments d'architecture. De la même manière, dans l'idée de naïveté et de primitif, il s'agit de donner à voir des figurants sauvages dont les atours exemplifient, pour ne pas dire renforcent, leur sauvagerie.

Ce simple exemple « des nègres et négresses » replace cette soirée dans l'héritage du symbolisme littéraire qui semble utiliser ce motif de la « négresse aux seins nus » dans son aspect à la fois spectaculaire et transgressif. En effet, Joris Karl Huysmans dans son célèbre *A Rebours* ne relate-t-il pas un dîner, donné par des Esseintes avant qu'il ne se retire du monde, de cette façon : « Tandis qu'un orchestre dissimulé jouait des marches funèbres, les convives avaient été servis par des négresses nues, avec des mules et des bas en toile d'argent, semées de larmes »[626]. Notons d'ailleurs qu'un orchestre dissimulé est également présent durant la soirée de Paul Poiret. En tout point cette description est similaire à celle du couturier et il semble que la raison est à trouver dans l'influence du Docteur Mardrus. En effet, l'utilisation

et boire aux Expositions universelles de 1889 et 1900 à Paris : Économie, politique et expérience d'un espace vivant, Thèse de doctorat, Université Laval, 2010.

[624] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.177.

[625] Hernan DE BENGOECHEA, « La Mille et Deuxième Nuit », *La Grande revue*, 25 juillet 1911, p.391-396.

[626] Joris-Karl HUYSMANS et Marc FUMAROLI, *A rebours*, 2.,éd., rev.Augm., Paris, Gallimard, 2001, p.84.

des termes « nègre » et « négresse » lui a été assurément soufflée par son ami qui en use et en abuse, le substituant régulièrement au terme « esclave », dans sa traduction du *Livre des Mille Nuits et Une Nuit*[627]. Dans son entreprise littéraire, largement influencée par les milieux symbolistes et décadents nous l'avons vu, Joseph-Charles Mardrus dépeint un milieu oriental licencieux, peuplé de populations extraordinaires, aux coutumes vestimentaires étranges. Comprenons donc que ces personnages à moitié vêtus – assurément pour les altériser un peu plus et accentuer également une forme de contraste entre leur peau, les couleurs de leur vêtement et la carnation des invités du couturier – sont autant de signes qui permettent de camper la scène dans cette image de l'Orient colonial. Aux indigènes-acteurs s'ajoutent aussi des animaux exotiques à l'instar de l'ibis, des perroquets, des singes mais aussi des objets « typiquement orientaux » : une véritable ménagerie. Alors, nous comprenons que le couturier, bien plus qu'un simple faiseur de mode, paraît se parer aussi du costume de scientifique, d'ethnologue qui, connaissant son terrain, l'offre à ses convives dans un spectacle grandiose. Il semble absolument clair que l'utilisation de figurants et d'animaux non-occidentaux est à mettre en regard des zoos humains parisiens, qui en plus d'acclimater « ces sauvages » dans l'espace public de la ville[628], leur permettent également d'avoir une existence tangible, bien que tout à fait biaisée, dans l'expérience des occidentaux. Ce sont vraisemblablement les zoos humains, du jardin d'acclimations et des Expos qui créent de toute pièce cette idée d'un sauvage maitrisé et domestiqué, exhibé pour son altérité et son exotisme. Finalement, le sauvage est présent pour réaffirmer l'Occidental dans son statut et sa supériorité. En performant le rôle de figurant, il se rejoue au cœur de la soirée du couturier exactement la même forme de hiérarchie coloniale qui sous-tend la société française. C'est pour cette raison que nous postulons que *La Mille et Deuxième Nuit* est profondément ancrée dans le spectacle colonial du XIXe siècle et du tournant du XXe siècle, et donc qu'elle n'est pas si novatrice que cela en ce sens qu'elle s'appuie précisément sur un type de mise en scène

[627] Sylvette Larzul a d'ailleurs largement traité de la question de l'extrapolation par Mardrus des « nègres » et « négresses ». Voir : S. LARZUL, *Les traductions françaises des « Mille et une nuits »*, *op. cit*.

[628] Sur cette question, voir notamment : *Sauvages au coeur des zoos humains*, Paris, ARTE, 2018 ; *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'autre*, Paris, la Découverte, 2011 ; Rikke ANDREASSEN, *Human exhibitions : race, gender and sexuality in ethnic displays*, Farnham, Ashgate, 2015.

qu'on pourrait qualifier de canonique. En revanche, la véritable innovation réside, il nous semble, dans le déplacement du cadre de cette monstration. Il n'est plus question d'aller à l'Expo mais plutôt de s'amuser dans l'hôtel particulier d'un couturier *à la mode.* Cette translation provoque un changement radical de la perception dans la mesure où elle transforme le sujet même de la représentation. Dans ce cas de figure, il n'est plus question d'observer à distance un spectacle qui nous est étranger. Au contraire, le spectateur en est, et dans un sens, il est subjugué par cette fête qui devient le dernier cri de la mode parisienne. La reconstitution orientaliste de Poiret passe, entre autres choses, par la mise en place d'une monstration ethnographique qui visibilise à son paroxysme la différence raciale entre les invités et les figurants tout en localisant l'espace de la représentation dans cet Orient sans nul autre pareil. Et c'est également pour cela qu'il serait périlleux de ne voir qu'une vision d'un Orient totalement imaginaire dans la *Mille et Deuxième Nuit*. Même si le fantasme préside à son organisation, cet événement semble tout de même se fonder sur une base qui se veut d'abord et avant tout « scientifique » et « authentique » (nous reviendrons sur ce terme plus en détail par la suite). De la même manière, bien qu'il s'agisse d'une mise en scène, la *Mille et Deuxième Nuit* réactive la réalité de la colonie et de la différence, sur la base d'une hiérarchie raciale, qui s'y produit. En l'appréhendant de cette manière, nous saisissons finalement l'idée que cet orientalisme vestimentaire syncrétique semble s'appuyer sur les mêmes fondations que l'orientalisme traditionnaliste, lequel est rendu possible par la réception d'objets non-occidentaux dans un contexte impérialiste et colonial.

2. Entre authenticité et re-création d'une géographie fictive.

Nous devons ainsi considérer cet Orient recréé comme un monde virtuel, en ce sens où il est présent et tangible tout en étant factice. Il n'a de réalité que dans un hors-temps, dans un espace interstitiel qui n'est pas tout à fait la réalité tout en étant matérialisé, un processus de visibilisation que l'on peut apprécier également dans le cadre de ces mêmes expositions coloniales. Mais dans cet acte créateur, le couturier ne se contente pas uniquement de montrer ce qui est déjà connu par ses convives. Il pousse la recréation beaucoup plus loin en inventant de toute pièce une nouvelle géographie : « La Perse », faisant d'ailleurs écho au manteau qu'il réalise en collaboration avec Raoul Dufy la même année. Dans cette perspective, comprenons qu'il y a véritablement une approche totale, aussi bien

festive que créative dans cette recréation. La Perse est à la fois le titre d'une création haute couture que le cadre spatio-temporel d'une soirée.

Poiret livre une anecdote dans ses mémoires, qui est loin d'en être une, tant elle cristallise avec précision sa démarche ainsi que son esthétique. Alors qu'un convive se présente vêtu d'un habit chinois par-dessus son costume occidental, celui-ci se voit rétorquer par un des gardes devant la soirée : « Monsieur, nous ne sommes pas en Chine, nous sommes en Perse, et votre costume n'a rien à faire dans ce cadre. »[629] Que signifie donc cette affirmation ? Cette question est nécessaire dans la mesure où il est clair que l'expression comporte une contradiction dans ses termes mêmes. Et finalement, n'avions-nous pas tort de prétendre que l'année 1911 marquait la fin de l'approche géographique et traditionnaliste de la mode orientaliste ? De fait, en marquant une différence entre Chine et Perse, le couturier semble poursuivre son fractionnement des géographies orientales, dans un mouvement similaire à celui du début des années 1900. Cependant, une différence de taille est à noter. S'il est vrai que le couturier poursuit cette délimitation, force est de constater qu'elle ne se fonde sur aucun objet vestimentaire aussi rigide qu'au cours du début des années 1900. Pour le dire autrement, le japonisme, les chinoiseries et le persanisme s'appuyaient sur des vêtements « traditionnels » identifiés et essentialisés de telle sorte à rendre compte de l'ensemble des cultures matérielles de ces géographies. Dans le cas de la *Mille et Deuxième Nuit*, et nous le verrons au moment de l'analyse des vêtements créés, le couturier semble se détacher complètement de la matérialité de son objet d'étude, pour lui préférer des sources textuelles et iconographiques, empruntées notamment aux miniatures indo-persanes. De ces sources, en plus d'en exploiter l'esthétisme, celui-ci semble également s'intéresser à la composition des images, à leur chromatisme et aux préceptes théoriques. Nous comprenons ainsi que l'objet est remplacé par l'image et permet ainsi à la maison de couture beaucoup plus de liberté dans la mise en avant de sa géographie orientale, qu'il prétend être la Perse. Ainsi, la Perse objectifié de son manteau *Ispahan* est remplacé par une Perse onirique qui se fonde sur les *Mille et Une Nuits* de Mardrus (dont, soit dit en passant, les manuscrits originels proviennent d'Arabie, d'Inde, et de Perse) et les nombreuses miniatures visibles dans la capitale et qui proviennent, non pas uniquement de la Perse, mais

[629] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.172.

plutôt de la civilisation indo-persane, beaucoup plus étendue et protéiforme. Par ailleurs, en marquant un hermétisme entre Perse et Chine, celui-ci met en exergue sa vision ethnicisante de l'Orient, sans prendre en considération les mouvements de populations et notamment les interconnections commerciales qui reliaient ses peuples. Nous en avons pour preuve notamment l'exemple des *jubla* parsi, que nous avons étudiés précédemment, et dont le textile brodé appelé « chinai » provenait principalement, nous vous le donnons en mille… de Chine. Donc, ce type de vêtement, porté par des populations persanes installées principalement en Inde, était élaboré à partir de savoir-faire chinois. On comprend finalement que la Perse de Paul Poiret est un territoire vivant en autarcie, et qui serait donc intouché, pure et homogène ne souffrant aucun mélange civilisationnel et racial. Nous pouvons ainsi aisément constater tout l'aspect à la fois racial et fantasmatique de la vision orientale du couturier, largement partagée par ces contemporains qui se plient d'ailleurs à sa règle, relative au costume. Dans cette perspective, il s'agit d'avoir en tête l'idée que cette monstration orientaliste et coloniale renforce la notion de différence raciale, sur la base du vêtement qui est censé être un indicateur civilisationnel[630].

Pourtant, la *Mille et Deuxième Nuit* de Poiret n'a ni lieu en Chine, ni en Perse mais bien sur l'avenue d'Antin, à quelques encablures des Champs Élysées à Paris. On comprend donc que le couturier, en plus de mettre en scène un cliché ethnographique dans son hôtel particulier, cherche également à le circonscrire dans une géographie mentale. Ici, le spectacle de l'Orient ne semble pas englober, à la manière des expositions universelles, l'intégralité de

[630] Sur cette idée, je renvoie au chapitre premier sur la hiérarchie civilisationnelle instauré par le vêtement, ainsi qu'à l'analyse et à l'archéologie de cette question de différentiation raciale par le costume que fait Minh-Ha T. Pham dans son article (p.5-7). En voici un extrait traduit de l'anglais par nos soins : « L'utilisation par Poiret du vêtement comme technologie de visibilité et de différence raciale n'était pas une nouveauté, même à son époque. Le vêtement est depuis longtemps au cœur des épistémologies occidentales de la race et du maintien des hiérarchies sociales dominantes. Près de deux siècles avant la fête de Poiret, Carl von Linné a mis au point ce qui allait devenir un système de classification humaine à quatre races largement accepté. Il y caractérise l'Homo sapiens asiaticus comme « jaunâtre, mélancolique, doté de cheveux noirs et d'yeux bruns [...] sévère, vaniteux et avare ». Il porte des vêtements amples. En revanche, l'Homo sapiens europaeus se caractérise par son caractère « changeant, intelligent et inventif. Il porte des vêtements serrés. Il est régi par des lois ». L'un des principaux pivots de la différence raciale dans cette nouvelle science de la race tourne donc autour de la conception des vêtements - en particulier la signification raciale des vêtements amples et serrés. »

l'ère orientale mais uniquement une localité précise, à savoir la Perse. Une mise en abime se met alors en place et dans l'esprit du couturier, mais également dans celui des parisiens avides de persanisme à cette époque. L'empire persan semble résumer à lui seul le monde oriental. En définitive, et en filant la métaphore, la *Mille et Deuxième* se pare donc des spécificités du monde oriental à l'intérieur du monde occidental. La virtualité de cet espace est donc totale et en plus de passer par des éléments concrets, à savoir les figurants et le décor, on assiste aussi à l'élaboration d'un discours et d'un système de signes qui permettent d'asseoir un peu plus l'entreprise totalisante du couturier.

Car Poiret fonde cette recréation sur des documents prétendument « authentiques ». En effet, alors que cet invité se voit refuser l'entrée de la soirée, le garde lui propose une alternative pour qu'il soit reçu :

> « Monsieur, si vous voulez monter au premier étage, on peut vous improviser, avec des **documents authentiques**, un costume persan, qui vous fera honneur et qui ne déparera pas l'ensemble de la fête »[631].

Voilà une information cruciale car elle permet précisément de toucher du doigt le processus créatif du couturier. Dans la fantasmatisation de sa soirée et plus généralement dans son orientalisme vestimentaire les sources d'inspirations, sur lesquelles il se fondent, agissent à la fois comme nourriture iconographique et formelle mais aussi et surtout comme assise de légitimation solide. Quelles peuvent-être ce type de sources ? Assurément des fragments de textiles et broderies, des miniatures indo-persanes, des costumes entiers – c'est-à-dire tout un réseau d'artefacts décontextualisés et muséalisés dans sa collection d'étude, à des fins créatives. Cette notion de décontextualisation (que nous avions approchée auparavant par le biais du concept d'appropriation culturelle) est le véritable nœud car il permet précisément d'invalider la question de l'authenticité, qui se drape dans une idée de vérité immanente à l'objet. C'est aussi une façon de conférer à ce même objet l'idée d'une pureté et surtout celui d'une fixité qui le rendrait tout à fait légitime à agir comme la métonymie d'une civilisation entière. Or, comme l'explique Françoise Choay, dans un article sur la notion d'authenticité

[631] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.172.

appliquée à la restauration du patrimoine[632], « le sens ne peut être fixé ou figé. Il n'existe qu'au terme d'une appropriation active qui est à chaque fois recréation ». Dans le cas des miniatures persanes, ces idées de la mutation de sens et de la dimension interprétative sont particulièrement parlantes. En effet, en principe ces type d'œuvres ne se suffisent pas à elles-mêmes car elles font partie de recueils d'images, de manuscrits illustrés qui dans la multitude des feuillets forme précisément sa complétude. Démantelées pour être vendues à l'unité sur le marché européen, il est absolument clair que la vision et le sens attaché aux miniatures par les occidentaux est complètement différent de celle des orientaux. C'est sur la base de cela que nous pouvons considérer que ce type d'objet, bien qu'authentique, deviendrait presque *illégitime* à rendre compte de leur civilisation source car leur sens dévoyé est transformé par le processus de transfert et d'arrachement culturel. A l'évidence, aussi historiques soient-ils, les artefacts en la possession de Paul Poiret ne sauraient recréer à eux seuls la Perse tout entière. Allons même plus loin en déclarant comme Françoise Choay que « toute reconstitution est par définition condamnée à l'inauthenticité puisqu'elle ne peut s'approprier l'état civil de ce qu'elle reproduit : copie, interprétation ou évocation, elle ne peut faire connaître ou authentifier que son statut de faux, de réplique ou d'aide-mémoire. »[633] Dans cette recherche perpétuelle de l'authentique dans la re-présentation (dans le sens d'une mise en scène qui se donne pour but d'être mimétique à un original) et la re-création de la Perse, finalement l'orientalisme vestimentaire échoue à atteindre son but en réaffirmant, sans le vouloir, le statut intrinsèquement *inauthentique* de la soirée. Le mimétisme oriental qui préside aux festivités présenterait plutôt le résultat d'une projection mentale, d'une idée qui elle-même est un simulacre dans la mesure où elle se fonde sur une sélection de sources protéiformes amalgamées. La Perse du couturier est ainsi *inauthentiquement* authentique et c'est précisément cette tension qui lui permet, sur la base d'objets tangibles, d'élaborer son discours solidement soutenu par une idée de hiérarchie civilisationnelle et de différenciation raciale d'un peuple à l'homogénéité et la pureté intouchée. C'est également pour cette raison que nous ne sommes pas tout à fait en accord avec la déclaration d'Adam Geczy lorsque celui-ci prétend que « l'Orient tel qu'il est utilisé et

[632] Françoise CHOAY, « Le concept d'authenticité en question », *La Couleur des idées*, 2009, p. 255-285.

[633] *Ibid.*

consommé en Occident n'est qu'un tissu de signifiants dont l'héritage et la propriété véritables sont difficiles à retracer ou totalement introuvables parce qu'il s'agit d'une pure invention »[634]. S'il est vrai que le propre même de la mode du Grand Orient, mise en place par Paul Poiret fonctionne par synthétisation de toute une série d'objets et d'inspirations protéiformes, il est clair qu'après une étude matérielle et génétique rigoureuse des créations, il est tout à fait possible de déceler et d'identifier l'origine des pièces. Même si la signification des objets, par un processus complexe de resémantisation et de fantasme, est particulièrement altérée, il est incorrect de penser que cette mode n'est qu'une pure « invention », c'est-à-dire qu'elle serait productrice d'un sens qui n'aurait de réalité qu'à l'intérieur du secteur de la mode. C'est précisément pour cela qu'à ce terme « d'invention », nous préférons celui de « recréation », qui nous semble rendre beaucoup plus compte de cet orientalisme syncrétique : à savoir une reconfiguration de la géographie orientale fondée sur la perception et l'interprétation d'objets tangibles et *réels* en la possession des couturiers. En clair, il est faux de penser que l'Orient de la Belle Époque n'est qu'une projection mentale ; il est par ailleurs le résultat d'une mise en discours qui organise de façon concrète l'économie coloniale et en ce sens, il n'a rien d'intangible. C'est pour cette raison qu'il s'agira, dans un second temps de notre analyse, de se pencher plus précisément sur cette idée, par le biais d'une étude minutieuse des costumes.

A bien des égards, dans ce geste démiurgique, Paul Poiret s'inscrit dans une théorie largement partagée et popularisé notamment par Eugène Viollet-le-Duc lorsque celui-ci, dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du 11e au 16e siècle,* discutait de ses principes de restauration en ces termes : « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. » En d'autres termes, dans cette volonté d'accéder à « l'état complet » d'une œuvre – ici la complétude doit se comprendre comme « idéal » ou encore « utopique » – fantasme, interprétation et (re)création sont ainsi réunis pour faire émerger le passé ou l'ailleurs (le propre de l'exotisme) tel que le présent cherche à les voir. Dans le cas de la *Mille*

[634] A. GECZY et V. KARAMINAS (dir.), *Fashion and orientalism*, *op. cit*., p.146. La citation en anglaise traduit par nos soins : « The Orient as it is used and consumed in the West is but a web of signifiers whose true inheritance and ownership is difficult to trace or is wholly untraceable because it is pure invention. »

et Deuxième Nuit, il s'agit exactement du même processus qui est à l'œuvre. Sur la base de documents anciens et lointains, ainsi que d'une traduction du corpus des Nuits arabes, livrée par un orientaliste largement influencé par le décadentisme et le symbolisme de la fin du XIXe siècle, le couturier procède à la mise en récit et en image d'une Perse, telle qu'il se la figure et qu'il aimerait la voir. Et pour ce faire, il a recours à de très nombreux subterfuges qu'il s'agira de présenter maintenant.

3. Figurer le harem de la couture : la cage aux oiseaux et la suite de concubines

Alors que les invités du couturier progressent, entre cour et jardin, dans un hôtel particulier entièrement décoré sur le modèle orientaliste, on remarque que celui-ci à une vision véritablement théâtrale de sa soirée, dont la progression va crescendo, à directement mettre en lien avec la *Shéhérazade* des Ballets russes. Mais plus encore, il semblerait que nous pouvons y déceler une autre inspiration car Paul Poiret semble penser l'organisation de sa soirée de façon quasi cinématographique. Cette inspiration, que la recherche n'a pas véritablement exploré, semble intéressante à creuser précisément dans la mesure où les nouveaux médias de l'époque se saisissent également de ce motif de la spectacularisation orientaliste. Nous en avons pour preuve un court-métrage réalisé en 1905 par Georges Méliès, intitulé *le Palais des Mille et Une Nuits*[635] **[Chap. V, ill.1-3]** et qui joue précisément sur cette idée de théâtralisation mais aussi de trucage et d'effets spéciaux (disparition, apparition notamment). Dans un décor recréé de toute pièce en 30 tableaux, le cinéaste fait réaliser des dizaines de costumes orientalistes pour vêtir ses personnages qui déambulent et progressent dans un monde luxuriant et extrêmement coloré grâce à la technique de l'autochrome. Bien que nous ne puissions affirmer pour sûr la filiation entre les deux, il est cependant assez clair que le film de Méliès est aussi directement inspiré par les *Nuits* du docteur Mardrus, étant donné que l'œuvre est montrée pour la première fois quelques semaines après la parution du dernier volume de ses traductions. Par ailleurs, les deux œuvres (que sont le film et la soirée du couturier) fonctionnent en différents tableaux et une étude comparative de ses

[635] Il s'agit d'un film muet de 28 minutes, en noir en blanc avec certaines scènes colorisées, tourné dans les studios de Georges Méliès à Montreuil. Il raconte les péripéties d'un jeune prince désargenté, voulant épouser une princesse déjà offerte à un homme beaucoup plus riche que lui. Un génie accepte de l'aider et de le mener vers un trésor, après l'avoir mis à l'épreuve.

scènes met en lumière de grande similitude à fois dans le traitement esthétique de l'atmosphère, que dans la narration et les costumes réalisés. Un autre élément encore est important à noter : l'idée que le motif des *Mille et Une Nuits* soit mobilisé par le cinématographe, laisse entendre également que le monde oriental, dans sa féérie et son fantasme, intéresse les nouvelles techniques qui s'emploient à le matérialiser dans des réalisations à grand budget. C'est pour cette raison que nous formulons l'hypothèse que ce motif cinématographique de l'Orient – l'un des premiers films orientalistes jamais produit d'ailleurs – a probablement participé activement à une fixation et une matérialisation beaucoup plus concrète de cette contrée orientale durant la Belle Époque, qui a pu servir de source pour le couturier.

Concernant la scénographie : en plus de la couleur explosive qui délimite les différents espaces[636] et qui joue également un rôle primordial dans l'atmosphère globale, on constate que le couturier a également recours à l'utilisation d'une quantité importante de coussins[637] et de tapis[638] **[Chap. V, ill.4]**, chose que le journal satirique *Fantasio* relève en apportant une indication intéressante : dans un article centré sur les festivités, il est noté que « les tapis somptueux [ont été] prêtés par la Place de Clichy »[639] **[Chap. V, ill.5]**, le grand magasin qui était habitué à décorer certains pavillons orientaux des expositions universelles avec toute une série d'objets prétendument authentiques. A ce propos, les nombreux clichés de la soirée montrent avec précision ces artefacts qui agissent à eux seuls comme une énergie vectrice vers l'Orient. D'autant plus que ces tapis ne servent pas uniquement à recouvrir le sol de ce

[636] Nous savons notamment que le velum bleu et or, sur lequel est peint un dieu du panthéon persan, a été réalisé par Raoul Dufy.

[637] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.173 : « Dans la pièce suivante, où l'on accédait par deux larges portes, il y avait un talus, fait de coussins multicolores unis ou brodés, au sommet duquel était accroupi le grand tragédien de Max ».

[638] Sur ce point, il est tout à fait possible de faire un lien direct avec le décor du ballet *Shéhérazade*, conditionné par la traduction du docteur Mardrus.

[639] MONTOISON, « La fête chez Paul », *Fantasio, Magazine gai*, 15 juillet 1911 p.829. « Et vers les dix heures, la voix sonore d'Ernest la Jeunesse annonça, devant le salon clos : "Ces dames ! ouvre-toi !" Alors le salon s'ouvrit et le flot des invités se répandit sur les tapis somptueux prêtés par la Place Clichy. Ainsi commença cette nuit inoubliable qu'un couturier, modeste et parisien, rêva d'ajouter aux splendeurs incomplètes des Mille et une autre nuits. »

palais. Poiret amorce un lieu entre intérieur et extérieur en les plaçant absolument partout, même dans son jardin. A cela s'ajoute les descriptions des espaces de son palais oriental parisien qui se pare de noms évocateurs : il est question de palais d'Aladin, de mosquée, de vase de cornaline blanche (présente dans l'histoire de Sindbad le Marin[640]). De la même manière, Edouard de Max, l'acteur qui incarnait quelques mois auparavant le rôle de Nabuchodonosor dans la pièce éponyme de Maurice de Faramond, est mandaté par le couturier pour conter « des histoires tirées des Mille et Une Nuits, un doigt levé en l'air selon le geste consacré des conteurs orientaux »[641]. Comprenons donc que toute la scénographie de la soirée est directement tirée du corpus des contes, en étant à la fois une émanation tout et une synthétisation. Les motifs récurrents des *Nuits* sont autant de socles créatifs sur lesquels Poiret, secondé par Mardrus, représente la suite hypothétique de cette épopée. Dans une même logique, et en addition de ce cadre orientaliste, celui-ci organise toute une série de saynètes mettant notamment en scène des danses du ventre, exécuté par Natacha Trouhanowa **[Chap. V, ill.6]**, celle-là même qui en réalisait dans la pièce *Nabuchodonosor*. Ce motif de la danseuse du ventre, même si elle fait beaucoup plus référence à un monde proche-oriental, est un prérequis à tout re-présentation de l'Orient, surtout à cette époque, qui consacre véritablement ce type de spectacle. Notons tout de même, que ces actrices et danseuses s'adonnant à des performances orientalistes sont des *fausses almées* entièrement habillées par le couturier, à la dernière mode de l'année 1911. C'est dire que le spectacle ethnographique et le music-hall sont ici synthétisés pour envisager une nouvelle manière de présenter des modèles dans le cadre d'un défilé de mode. Dans ce cas précis, Natacha Trouhanowa, ainsi que Régina Badet, doivent être perçues comme des mannequins d'un

[640] Voir notamment « L'histoire septième des histoires de Sindbad le Marin et c'est le septième et dernier voyage ». Voici le passage où il est fait mention de cet objet. Notons également, le phrasée de Mardrus et la présence d'une énumération qui s'interrompt, tellement elle est interminable, une figure de style que l'on retrouve également dans l'invitation de la soirée : « Il y avait cent robes en étoffe fine et brodée de Koufa et d'Alexandrie, et cinquante de Baghdad. Il y avait un vase, en cornaline blanche, qui datait des temps anciens, et sur le fond duquel était figuré un guerrier armé de son arc tendu contre un lion. Il y avait encore bien d'autres choses qu'il serait interminable d'énumérer, et, de plus, une paire de chevaux de la plus belle race d'Arabie… »

[641] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.173.

nouveau genre, qui incarnent véritablement les traits de l'indigène pour présenter une mode parisienne et haute couture.

Dans toute cette mise en scène grandiose, un élément extrêmement important ne pouvait manquer à la représentation : évidemment, le harem. Il s'agit du lieu qui a lui seul semble exprimer toute l'organisation à la fois palatiale et politique de la cour du sultan oriental, dans la vision des occidentaux. Paul Poiret prend le parti de le donner à voir de deux manières différentes : à la fois comme architecture et comme une idée incarnée en chair et en os. Et en ce sens, il s'inscrit dans la tradition orientale dans la mesure où le harem en Orient désigne dans un même temps une partie du palais dans lequel vivent les femmes du sultan, le gynécée, tout en faisant référence également à sa suite de concubines. Donc, il s'agit à la fois d'un lieu et d'un groupe de personnes : « Autour de moi, sur les marches de mon trône, toutes les concubines étendues et lascives paraissaient attendre et redouter ma colère. C'est là qu'étaient conduits, par petits groupes, les invités qui venaient faire leurs salamalecs selon la tradition islamique ».[642] Lorsque celui-ci décrit en ces termes les marches de son trône, il fait référence à plusieurs choses, directement à mettre en lieu avec l'image du despote oriental : la violence et la polygamie[643]. Nous avons d'ailleurs une œuvre de Pierre Brissaud, datée de 1912, intitulée *Les Salamalecs* **[Chap. V, ill.7]** qui décrit parfaitement cette scène. On y voit notamment le couturier entouré de femmes à demi-vêtu de voiles et d'imposants pantalons de harem, création qu'il vient juste de présenter dans sa dernière collection et dont il fait assurément la promotion dans ce cadre.

Mais concernant le harem palatial : comment figurer un espace qui est censé être invisible, ou du moins impossible à matérialiser ? De quelle manière ce harem fantasmé, qui devrait être dérobé à la vue de ses invités, se matérialise dans sa soirée ? Car, il semble important de rappeler avant de le décrire, que le harem, haut lieu de fantasme de la peinture orientaliste, est un espace clos et surtout aveugle, symbole de la suprématie de son propriétaire. On comprend aisément que le fait de le rendre visible, de lever le voile et de le

[642] *Ibid.,* p.174.

[643] Sur la violence et la virilité exacerbée du despote oriental, voir notamment : Joseph Allen BOONE, *The homoerotics of Orientalism*, New York, Columbia University press, 2014. (plus particulièrement le chapitre intitulé « The Hypervirile Male Other », p.90-96).

montrer au cœur de la soirée, confère à l'événement une idée presque transgressive. Rendre visible la réalité du harem oriental au sein du monde occidental passe également par toute une codification stricte : comme l'explique Peter Wollen, cette localité est fondée sur une relation particulière et antagoniste à l'idée du désir, qu'il soit exprimé ou contraint. Ce dernier fait un lien direct entre la scénographie de la *Shéhérazade* des Ballets russes et la *Mille et Deuxième Nuit*, précisément pour montrer qu'elles sont absolument identiques et qu'elles ont pour but, d'abord et avant tout de recréer un Orient empreint d'érotisme et de sado-masochisme[644], dans lequel ce désir agit comme un cadre de la représentation. Dans cette recréation orientaliste, la sexualité est simplement évoquée et surtout personnifiée en des figures canoniques fixées dans le marbre. C'est d'ailleurs pour cette raison que les esclaves sont noirs, pour reprendre l'introduction du récit cadre des *Nuits arabes* ; c'est également pour cette raison que Poiret incarne le rôle du sultan (Shahriar pour sûr) ; c'est enfin pour cela que Denise Poiret personnifie la favorite, Zobéide, qui s'apprête à être mise à mort, pour la seule raison d'avoir été désirante d'un autre homme. On comprend finalement qu'au sein de la soirée du couturier, s'organise un microcosme qui est en tout point semblable à l'histoire des *Mille et Une Nuits* des Ballets russes tout en présentant une différence de taille : la présence d'indigènes qui sont là pour asseoir la représentation dans un cadre qui se veut plus vraisemblable. Ainsi, s'articule une tension entre le fantastique des contes arabes et la « scientificité » des zoos humains, dans un ballet qui se répond sans cesse en ne souffrant aucune contradiction. Dans ce contexte ainsi posé, intéressons-nous à présent à la figuration de cette idée de harem. D'ailleurs, le couturier en fait une description assez précise :

> « Ils [ses invités] montaient quelques marches et se trouvaient devant une immense cage d'or, grillagée de ferrures en torsade, et à l'intérieur de laquelle j'avais enfermé ma favorite (Mme Poiret) entourée de ses dames d'honneur, qui chantaient de véritables airs persans. Des miroirs, des chiffons et des

[644] Voir notamment: Peter WOLLEN, « Fashion / orientalism / the body », *New Formations*, 1987-1, 1987, p. 17. « In Scheherazade, the Shah (the phallus) stands at the apex. To one side are the janissaries (castrators) and to the other the eunuchs (castrated). Below are the women (desiring) and finally the slaves (desired, but forbidden to acknowledge desire, under threat of castration, because die phallus must appear the monopoly of the Shah). »

plumes, telles étaient les distractions de la reine du harem et de ses dames d'honneur ».[645]

Crucial, ce passage nous permet également de comprendre le subterfuge mis en place pour figurer le harem dans l'espace de la soirée. Poiret file la métaphore de l'enfermement en imaginant une immense cage à oiseaux dans laquelle il fait placer sa femme et sa suite **[Chap. V, Fig.1]**. L'utilisation explicite des termes « harem » et « enfermé » ne laisse que très peu de doute sur la nature de cette construction. Il s'agit évidemment du harem palatial du sultan, qui fait office de cadre de vie de la souveraine. Dans cette perspective, en plus de s'inscrire en droite ligne dans la représentation aussi bien littéraire que picturale de ce lieu imaginaire, Poiret se fonde également sur les travaux de Mardrus, qui utilise beaucoup le motif de la cage pour signifier l'enfermement dans sa traduction[646]. Un autre point intéressant est à noter : la présence des almées qui constituent la suite de la sultane. En faisant chanter ses dernières, le couturier représente, sans les nommer pourtant, ses femmes (initialement présente en Égypte) qui servaient principalement de distractions aux membres du harem. Par ailleurs, celui-ci pousse le vérisme à son paroxysme en employant de prétendues « véritables » chanteuses persanes, à l'instar de Ayédée Hanoum qui fait l'objet d'un article dans le *Paris* daté du 4 juillet 1911[647]. Nous n'avons que très peu d'informations sur cette personne, hormis éventuellement qu'Ayédée Hanoum est en réalité le pseudonyme d'une femme peintre française qui s'appelle Mlle Joly, laquelle ayant réalisé un voyage de trois mois en Perse, a écrit pour l'édition de juin de *La Revue d'Europe et d'Amérique* un article intitulé « Quelques aspects de la vie persane ». Elle y déclare d'ailleurs de façon péremptoire : « j'y suis restée trois mois, et c'est plus de temps qu'il n'en faut pour connaître la psychologie des

[645] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.173.

[646] La cage à oiseaux est un *leitmotiv* des contes arabes que l'on retrouve en abondance dans différentes histoires comme celles du « Bel adolescent triste », « de Rose-dans-le-calice et de Délice-du-monde », « de Fleur-de-grenade et de Sourire-de-lune », « de Farizade au sourire de rose », etc.

[647] « Courrier Littéraire », *Paris : ancienne Gazette des étrangers*, 4 juillet 1911, p.5. « Les Persans à Paris. — A la soirée persane, la Mille et deuxième Nuit, qui fut donnée par un grand couturier, de remarquables chants persans furent exécutés, dont le caractère d'authenticité rigoureuse dérouta quelque peu l'assistance. Mlle Ayédée Hansoum, qui chanta ce soir-là, fera cet hiver des conférences sur la Perse, suivies de chants et de causeries ».

Persanes uniquement occupées de fleurs, de toilette et de chant »[648]. Cette indication nous laisse à penser que chaque motif de la soirée, loin de sortir complètement de l'imaginaire du couturier, est au contraire toujours appuyé de sources plus ou moins vraisemblables qui sont là pour légitimer la représentation. Par ailleurs, le grillage de la cage rappelle les moucharabiehs, un élément de l'architecture islamique, présent dans les gynécées et qui permettent aux femmes d'apercevoir sans être vues pour autant. Ici, l'on comprend que la cage n'est pas uniquement qu'un objet symbolique qui permettrait de rendre visible une idée. C'est en même temps un objet qui rend compte d'une réalité architecturale orientale. Nous avons à ce propos une célèbre photographie, prise pendant la soirée, qui montre une partie de cette cage à l'arrière-plan. Elle est fidèle en tout point à la description qu'en fait le couturier et l'on constate également qu'elle permet de façon intéressante de figurer l'idée de la soumission féminine – un prérequis à toute représentation orientaliste. Ainsi, la favorite du sultan, incarnée par sa femme Denise Poiret, joue précisément sur l'idée d'un emprisonnement dans un élément architectural qui l'objectifie en un animal merveilleux.

Tout le ressort théâtral de cette soirée réside donc dans l'idée de l'enfermement et de la libération de la favorite du Sultan comme l'explique Wollen d'ailleurs[649]. Poiret utilise également cette mise en scène[650] pour promouvoir l'un des éléments les plus importants de la soirée : le costume de sa femme, prototype du modèle *Sorbet* qui domine vraisemblablement la création vestimentaire entre 1912 et 1914, s'imposant comme une des silhouettes les plus reproduites par la couture parisienne de l'époque. C'est d'ailleurs en grand partie pour cette raison que nous postulons que *Sorbet* n'est pas simplement qu'une nouvelle mode comme les autres, mais que dans son processus créatif même, il amorce une

[648] Voir un extrait du texte dans : « Quelques aspects de la vie persane », *Istanboul*, 26 juin 1911, p.3.

[649] P. WOLLEN, « Fashion / orientalism / the body », art. cit., p.12. traduit de l'anglais pour nos soins: « Toute la fête tournait autour de cette pantomime de l'esclavage et de la libération dans un Orient fantasmagorique et légendaire. »

[650] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit*., p.174. « Quand mes trois cents invités furent réunis, je me levai et, suivi de toutes mes femmes, je me dirigeai vers la cage de ma favorite, à qui je donnai la liberté. Elle s'échappa comme peut s'échapper un oiseau, et je me précipitai à sa poursuite, faisant claquer mon fouet inutile ».

syncrétisation de plusieurs champs de l'orientalisme vestimentaire de l'époque, en repensant en profondeur ce champ créatif de façon durable.

II. Les costumes syncrétiques : la naissance d'une silhouette orientaliste nouvelle

1. Dépasser le discours racialisant pour se concentrer sur le vêtement orientaliste et ses sources orientales.

Allant dans le sens des analyses d'Adam Geczy sur la prétendue invention totale fondée sur aucune source des costumes de la *Mille et Deuxième Nuit* (en dépit de toutes les affirmations de Paul Poiret), Minh-Ha T. Pham déclare :

> « De nombreux vêtements créés par Poiret sont des inventions techno-esthétiques ou des œuvres d'art mécaniques. Les pantalons de harem, les tuniques Mandchou, les manteaux du soir brodés Confucius avec des manches pagodes, les chaussures à bouts recourbés, les pantoufles à la turque, les turbans, les aigrettes à plumes, les tuniques abat-jour et les jupes entravées […] généraient des corps et des expériences fabriqués qui, malgré l'insistance du couturier à dire que ses modes orientalistes étaient conçues "d'après des documents authentiques", n'avaient aucune référence dans le monde réel. »[651]

Dans la recherche relative à la *Mille et Deuxième Nuit*, les nombreux costumes ont fait l'objet de différentes et riches analyses[652]. Surtout centrée sur la mode parisienne, sur le

[651] M.-H. T. PHAM, « Paul Poiret's Magical Techno-Oriental Fashions (1911) », art. cit., p.10. « Many of the garments Poiret created were techno-aesthetic inventions or machine art. The harem pants, Mandchou tunics, embroidered Confucius evening coats with pagoda sleeves, curvedtoe, Turkish-style slippers, turbans, feathered Aigrette headdresses, lampshade tunics,and hobble skirts were more than sartorial representations of Orientalist fantasies—they were sartorial feats of biomechanical engineering. As virtual technologies, they generated fabricated bodies and experiences that, in spite of the couturier's insistence that his Orientalist fashions were designed "according to authentic documents," had no actual referent in the real world. »

[652] Voir notamment : *Ibid.* ; H. KODA et A. BOLTON, *Poiret*, *op. cit* ; Y. DESLANDRES, *Poiret*, *op. cit* ; P. WHITE, *Poiret le magnifique*, *op. cit* ; Y. DESLANDRES, D. ROLAND LÉVY et R. BAROTTE, *Poiret le magnifique*, *op.*

rapport avec les costumes de Bakst, sur l'idée de libération féminine, du mouvement innovant qu'ils confèrent ainsi que des révolutions formelles qu'ils mettent en place, ces analyses négligent toutefois le processus créatif de ces costumes mais aussi les sources qui ont rendu possible leur création. S'il a été effectivement judicieux de comprendre dans quelle mesure le couturier (et dans son sillage, une grande partie de la mode parisienne de l'époque) s'est saisit des cultures vestimentaires orientales pour penser une fiction libératrice du corps de la cliente occidentale, il nous apparaît tout de même que l'absence d'une analyse génétique précise de ces pièces pose problème. En effet, en prétendant qu'elles ne sont que pure invention, les chercheurs comme Pham ou Geczy postulent par la même qu'elles n'ont aucune consistance dans le réel et que donc, elles n'ont d'existence que dans le cadre des collections du couturier. Or, la tunique Mandchou, le turban ou encore les sarouels sont autant de vêtements largement portés dans les pays orientaux dont ils proviennent ; certes différemment que dans le cadre de la couture parisienne, mais ils restent tout de même une réalité dans l'aire géographique orientale. De façon identique, minimiser la présence et l'importance « des documents authentiques » du couturier dans son processus créatif semble se résumer à faire l'impasse sur une approche matérielle de son travail qui pourtant nous permettrait d'éclairer son œuvre d'une lumière nouvelle. Et nous le réaffirmons ici : les costumes et les silhouettes produites parlent un langage crypté, parfois fourchu, mais qui une fois décodé, nous éclaire de façon patente sur la conceptualisation des modèles et surtout sur leurs inspirations. Car, nous savons comment les couturiers parisiens travaillent à cette époque ; nous savons également l'importance des collections privés, des musées, de la documentation conservée dans les bibliothèques qui sont autant de socles à leur création. En d'autres termes, leurs collections sont ainsi fondées et même conditionnées par une kyrielle d'objets issus des cultures matérielles orientales. Même si, et nous l'avons vu longuement, Paul Poiret se cache le plus souvent derrière ce type de document pour asseoir sa légitimité, il semble qu'aussi *inauthentique* que cela à rendre compte d'une civilisation dans sa globalité, ces objets n'en sont pas pour autant très intéressants pour comprendre le processus d'adaptation dans la couture parisienne des pratiques vestimentaires et des techniques corporelles orientales. Ainsi, il nous est apparu que le travers de la recherche sur

cit ; A. GECZY et V. KARAMINAS (dir.), *Fashion and orientalism*, *op. cit* ; N. J. TROY, *Couture culture*, *op. cit* ; P. WOLLEN, « Fashion / orientalism / the body », art. cit.

l'orientalisme dans la mode résidait précisément dans l'appréhension même de cet objet d'étude. En considérant exclusivement la mode orientaliste comme un discours fictionnel, élaboré sur la base de fantasmes et d'un discours racialisant et surtout inventé de toutes pièces (nous ne remettons cependant absolument pas en cause cette idée que nous partageons largement), il semble que le vêtement produit par cette mode est résumé à une illustration de ce système discursif colonial et racial. En d'autres termes, l'analyse du « tout-discours » empêche de comprendre que l'objet, aussi resémantisé soit-il par ce même discours, n'en demeure pas moins une entité qui peut se suffire à lui-même et qui par effet de conséquence peut être analyser pour ce qu'il est. Comprenons qu'il faut sans cesse additionner à la lecture visuelle et la dimension imaginaire de cette mode, une approche matérielle et génétique qui, il nous semble, permet d'ouvrir le champ des possibles en offrant une meilleure compréhension de ce type d'atours. C'est pour cette raison que nous pensons que l'assertion de Minh-Ha T. Pham est incorrecte et que bien que fictionnelle, cette mode et les vêtements qui en découlent se fondent sur des pratiques sartoriales orientales précédentes qui s'agira de présenter, ne serait-ce que pour réévaluer leur interprétation par la couture parisienne. Le dire de cette manière, c'est également un moyen pour nous de mettre la lumière sur cet « objet-vêtement oriental » avant qu'il ne soit intégré à une collection de couturier. C'est une démarche qui nous semble nécessaire d'adopter pour réfléchir, non plus uniquement qu'à l'esthétique globale de ces silhouettes dans un cadre seulement parisien mais bien à leur construction, à leur matérialité et à ce qu'elles disent du processus créatif de la couture. Se faisant, la recherche sur la mode orientaliste occidentale intègre véritablement, dans son champ d'étude, les cultures matérielles orientales en les plaçant sur un même pied d'égalité avec les réalisations des couturiers. Émancipées de leur seul statut « d'inspirations » ou de socle à l'élaboration d'une virtualité raciale, elles deviennent également un objet à part entière qui peut ainsi s'analyser pour ce qu'il est.

Par ailleurs, cette méthodologie centrée sur l'objet nous permettra également de jeter des ponts entre la précédente tendance traditionnaliste de l'orientalisme et celle qui s'institue avec la *Mille et Deuxième Nuit* de Poiret. Nous prenons conscience que le cadre orientaliste de la soirée du couturier, amalgamant et synthétisant de nombreuses sources d'un Orient élargi pour constituer finalement « La Perse », se retrouve simultanément dans son processus créatif. En effet et en décortiquant certains vêtements produits dans le cadre de cette fantaisie, il est tout à fait possible de comprendre le mécanisme de syncrétisation de

ce Grand Orient qui brouille les frontières géographiques pour préférer une évocation beaucoup plus diluée de cet espace. En prétendant recréer « la Perse », le couturier semble s'adonner en réalité à une reconfiguration des inspirations orientales qui, bien que constituant des entités propres, une fois syncrétisées deviennent tout à fait autre chose : une forme de bricolage d'inspirations et d'objets existants pour reconstituer un Orient imaginaire. C'est la tension que nous chercherons à mettre au jour, par l'intermédiaire de l'analyse matérielle de certains costumes créés dans le cadre des festivités. Ces explorations nous permettront, entre autres choses, de voir dans quelle mesure cette dynamique d'artification du couturier, qu'il rend possible en s'offrant les services de ses amis artistes, va la main dans la main avec cette idée de l'Orient syncrétique. Allons plus loin même en postulant que loin d'être une simple lubie d'un couturier isolé, cette tendance à la synthèse orientaliste semble s'instituer avec la figure de Poiret pour finalement se généraliser quelques mois plus tard à l'ensemble des maisons de premier plan de la couture parisienne. Pour ce faire, après nous être intéressés à quelques costumes réalisés dans le cadre de cette soirée (notamment celui de Poiret, de Victor Lhuer et celui conservé au Costume Institute de New York), il s'agira de s'intéresser plus précisément à cette fameuse nouvelle silhouette qu'il propose en juin 1911 : celle qui a été portée par sa femme Denise Poiret et qui quelques mois plus tard sera connue sous le nom de *Sorbet*. Pour l'analyser, nous avons à notre disposition plusieurs sources précieuses : plusieurs clichés représentant Denise le portant pendant la soirée ; son turban, redécouvert et vendu aux enchères en 2005, est actuellement conservé au LACMA de Los Angeles ; par ailleurs, concernant *Sorbet* qui en découle en droite ligne, il existe à ce jour trois modèles qui nous sont parvenus : un conservé au Chicago History Museum, un au Museum at FIT et enfin un qui se trouve dans les collections de Victoria & Albert Museum. À cela se rajoute, des illustrations et photographies diverses et variées publiées à la fois dans la presse de mode française et américaine. Côté cultures matérielles orientales : il s'agira de croiser ce proto-modèle *Sorbet* avec à la fois des miniatures persanes montrant des vêtements qui semblent en tout point similaires, ou du moins très proches, de l'esthétique globale de la pièce, ainsi que toute une série de vêtements indo-persans et orientaux aussi bien masculins que féminins qui présentent également des ponts esthétiques avec d'autres créations de la couture parisienne.

2. Les costumes des invités : entre costumes de scène et inspirations traditionnelles orientales.

Si nous pouvons le dire ainsi, chacun des 300 invités de cette soirée semblent avoir respecté l'ordonnance relative à l'obligation de porter le « costume persan » promulgué par le couturier dans son invitation. Et d'ailleurs, les observateurs dans la presse, qui sont assez peu nombreux à vrai dire[653], en témoignent unanimement. L'article du *Fantasio* du 15 juillet 1911[654] **[Chap. V, ill.5]** est illustré d'une caricature figurant autant de personnes aux énormes turbans et sarouels, assis en tailleur, se délectant du spectacle d'une danse exécutée par une femme à demi-nue. Alors que Hernan de Bengoechea déclare que « tous ceux que je rencontre, Aladin, Zobéide ou Schariar, sourient comme on peut sourire à la plus belle nuit. Ils sont parés des étoffes les plus rares et des plus beaux bijoux. Il n'en est pas deux vêtus de la même façon, mais tous rivalisent de richesse et d'éclat. »[655], Lucie Delarue-Mardrus, quant à elle, pousse la description plus loin en décrivant un peu plus précisément le costume de certains invités : « Ici Mlle Dorziat, vêtue de turquoises cliquetantes, brillait, sirène blonde ; là, Mme Paul Reboux [Léonne Georges, une artiste miniaturiste et peintre sur éventail] culottée et turbanée de soies vertes, ressemblait trait pour trait aux miniatures exquises de Léonne Georges. La princesse Lucien Murat, les cheveux poudrés, se promenait en marquise

[653] A notre connaissance, seul Femina, Fantasio et l'Excelsior rendent compte de cette soirée. Cette intéressante information a d'ailleurs été questionnée par Nicolas Gèze dans son mémoire de recherche. Voir : N. GÈZE, *Le bal costumé du monde à Paris de la Belle Époque aux années Palace. Le monde entre réel et imaginaire : âge d'or et décrépitude*, *op. cit*., p.65. « Le récit de certains grands événements, des bals costumés notamment, est placé en dehors des rubriques usuelles. Le bal costumé "est l'événement mondain qui appelle la plus forte publicité". Son existence éphémère en augmente le prix et le prestige […] On peut aussi noter le silence des journaux concernant la "Mille et Deuxième nuit" de Poiret, le 24 juin 1911. Cela probablement parce que ce bal n'était pas, à strictement parler, une fête aristocratique. Femina, publication plus ouverte, lui consacra en revanche quelques lignes. L'idée d'un silence expliquée par la nature du bal semble se vérifier. »

[654] MONTOISON, « La fête chez Paul », *Fantasio, Magazine gai*, 15 juillet 1911, p.829.

[655] H. DE BENGOECHEA, « La Mille et Deuxième Nuit », art. cit.

turque aux côtés d'Albert Flament, mince émir plaqué d'or. »[656] **[Chap. V, ill.8]** Ce même Albert Flament (journaliste, critique et écrivain, contributeur de nombreux journaux, à l'instar de *Femina* et *Les Modes* notamment), dont parle la femme de Mardrus, publie le 26 juin 1911 un article relatant de la soirée dans l'*Excelsior*, où il accorde beaucoup d'importance aux costumes : « Des fusées adroitement placées éclatent au cœur de la vasque lumineuse, entourée par une ronde de dames à aigrettes et turbans. Les jambes prises dans des culottes de gaze lamée et le torse enveloppé des plus féeriques étoffes, elles portent une guirlande de roses […] Mlle Greuze, puis Mme Delarue-Mardrus, vêtues de robes authentiques et que suit le traducteur des *Mille et une Nuits*, près de M. Bernard Boutet de Monvel, et des jeunes peintres qu'on appelle " de l'école de P…" [Poiret], M. Georges Barbier, puis M. René Piot, M. Drésa, et d'autres que le turban rend méconnaissable »[657].

Au vu de ces quelques témoignages, il est clair que la conception orientaliste dans la mode de Paul Poiret, était bien présente et permettait ainsi de promouvoir sa dernière collection, faite de nombreux pantalons de harem de soirée que l'on portait le plus souvent avec des turbans. D'ailleurs, la photographie en double page parue dans le *Femina* **[Chap. V, ill.6]** montre très bien l'assemblée entièrement costumée à l'orientale sur le modèle décrit par les observateurs. On constate également à la lecture de ces lignes que deux typologies de costumes semblent se dégager durant les festivités : il y a le groupe des vêtements « authentiques » – donc probablement des objets traditionnels utilisés comme tel pour « faire oriental » – et un autre groupe, composé de costumes qui sont réalisés cette fois-ci pour l'occasion et qui prennent de très nombreuses libertés avec les sources originales, pour se rapprocher de l'esthétique des créations de Léon Bakst pour *Schéhérazade*.

Illustrant parfaitement les principes du premier groupe, le Musée des Arts Décoratifs de Paris conserve une œuvre graphique **[Chap. V, Fig.2]** de l'artiste pluridisciplinaire et ancien collaborateur de Paul Poiret durant les années 1910 : Victor Lhuer. Dans un prodigieux dessin exécuté à la mine de plomb rehaussé d'aquarelle sur papier vélin, ce dernier se représente tel qu'il était vêtu pendant la *Mille et Deuxième Nuit* du couturier. Et force est de constater

[656] Lucie DELARUE-MARDRUS, « La Mille et Deuxième Nuit chez le grand couturier », *Femina*, 1 août 1911, p.415.

[657] Albert FLAMENT, « Le trottoir roulant », *Excelsior*, n°223, 26 juin 1911, p.2.

tous les détails traditionnels de ses atours : de son yatagan pris dans sa ceinture drapée, à l'esthétique de son caftan porté sur une tunique longue laissant à peine apparaître son sarouel, en passant par son ornement de turban, en tout point identique à ceux des Maharadjas indiens. A ce propos, Il est absolument clair que Lhuer a réalisé cette œuvre en s'appuyant fermement sur un modèle existant. Se dégage de l'ensemble une impression de vérisme qui est le résultat d'une hybridation de plusieurs objets tangibles et assurément vus par l'artiste et qu'il se plait ensuite à redéfinir dans une silhouette et un costume parfaitement inventé. Pareillement, le costume de Lucie Delarue-Mardrus et de son mari, qui arrive à dos de dromadaire à la soirée[658], sont dit « authentiques ». Même s'il n'en subsiste aucune photographie, à notre connaissance, il est tout à fait possible qu'il ait été acheté en Orient dans la mesure où le couple y voyage de façon régulière au cours de la première décennie du XXe siècle et nous avons plusieurs clichés montrant Lucie Delarue-Mardrus adopter ce costume oriental durant les périples.

Cohabite avec cette première typologie d'atours le second groupe dans lequel d'ailleurs s'intègrent aussi bien les costumes de Paul et Denise Poiret que de très nombreux autres. En effet, Paul Poiret, incarnant le rôle du sultan, **[Chap. V, Fig.3]** fait réaliser ses vêtements par sa maison de couture sur la base des miniatures persanes mais il s'agit bel et bien d'une recréation. Il est facile de s'en apercevoir en regardant les différentes pièces le composant : porté sous un imposant caftan bordé de fourrure, le couturier porte une combinaison au corsage croisé et à l'ample pantalon qui se resserre sur les chevilles. Même si l'esthétique globale du costume est cohérente avec le thème général de la soirée, force est de constater que le recours à cette combinaison prouve bien que ce vêtement n'est pas traditionnel, mais au contraire un costume de mascarade qui est censé représenter cette idée orientale. Car il n'existe pas de combinaison sur ce modèle dans les cultures vestimentaires indo-persanes et plus généralement orientales. Le vêtement masculin se compose presque invariablement de cette longue tunique, ou robe, portée sur un pantalon bouffant ou *sarouel*, lesquels sont dissociés, jamais cousus entre eux. On comprend que dans le cas du costume de Poiret, la chose la plus importante est de réaliser un costume qui « ait l'air d'être un vrai » en rusant sur son processus de confection. Et nous pourrions penser que la combinaison est

[658] Voir notamment : *Catalogue du fonds Joseph-Charles Mardrus, traducteur des « Mille nuits et une nuit »*, *op. cit*.

assurément beaucoup plus commode à concevoir et revêtir que plusieurs pièces différentes à superposer. « Faire vrai » mais aussi « faire grandiose » sont les lignes directrices qui président à la réalisation de ces costumes. Et à l'évidence, Poiret et ses couturières ne se fondent pas exclusivement sur des « documents authentiques » pour accomplir leur but. Ils regardent aussi abondamment les costumes réalisés par Léon Bakst pour les Ballets russes et qui font d'ailleurs l'objet de plusieurs parutions dans la presse à l'époque[659]. Nous en avons pour preuve une œuvre **[Chap. V, Fig.4]**, aujourd'hui conservée au Kyoto Costume Institute[660], un costume réalisé par la maison de couture et ayant appartenu au collectionneur d'art Arthur Acton. La tunique aux importantes manches fendues sur le coude et se terminant par des pampilles de perles est réalisée dans un satin de soie lamé doré et violet à fausses perles et fourrure noire ; le couvre-chef, surplombé par un toupet d'aigrette noir, reprend également les matériaux et la broderie de la tunique. Ce costume est ceinturé de satin noir, lequel textile est également utilisé pour réaliser le pantalon bouffant. A y regarder de plus près, on se rend compte que ce costume, griffé Poiret, est en tout point similaire à ceux des rois Shariar et Schah Zaman dans *Shéhérazade*, dessiné par Bakst **[Chap. V, Fig.5 et 6]**. Du point de vue esthétique, on retrouve une encolure quasiment identique, soulignée par des applications de triangles de tissus, les manches fendues sont aussi agrémentées de pampilles et même, le couvre-chef semble en tout point similaire.

Par ailleurs, le très célèbre costume réalisé pour la *Mille et Deuxième Nuit* et conservé dans les collections du Metropolitan Museum of Art **[Chap. V, Fig.7]** semble aussi rejoindre les conceptions basktiennes du costume de scène, laissant entendre que la couture parisienne s'en est largement inspirée. Du point de vue de sa conception, il s'agit véritablement d'un morceau de bravoure. Le costume s'élabore autour de deux éléments qui viennent s'enchevêtrer : un justaucorps à bretelles richement décoré de perles de cellulose multicolores et de papier métallique, dont les parties frontales et dorsales inférieures forment deux triangles qui se rejoignent à l'entrejambe. Le costume est complété par le port, en dessous du justaucorps, d'un pantalon bouffant de gaze de soie vert lamé argenté, armé de

[659] Comoedia notamment pour le programme général de la saison.

[660] Réalisé vers 1914, c'est-à-dire de façon antérieure à la soirée, elle n'en demeure pas moins très intéressante à considérer dans son esthétique.

deux cerceaux de fil de fer placé l'un en dessous de l'autre, rappelant le costume de Denise Poiret. La partie inférieure du pantalon est resserrée à la cheville par le même procédé d'application de perles. L'aspect grandiose et spectaculaire de l'ensemble est provoqué par cette prolifération d'une broderie de pacotille qui fourmille sur le buste de la tenue. Et ironiquement, à la regarder de près, on douterait presque que cette pièce soit digne d'une finition couture ; considérons tout de même le fait que ce soit un déguisement, et non un modèle inclus dans une quelconque collection. De fait, les palmettes cachemires stylisés, mélangées aux nombreux cabochons de perles facettées donnent à cette tenue, qui a été confectionné dans les ateliers de la maison Poiret, un aspect sinon grotesque, au moins fantaisiste. Et ce costume paraît révéler à lui seul cette tension qui existe dans l'œuvre du couturier entre la confection d'une œuvre théâtrale (qui emprunte au monde de la scène ses nombreux codes) et un processus créatif centré sur une exploration technique extrêmement rigoureuse. Poiret exagère et simplifie, c'est important de le noter, un costume oriental de manière à camper sa soirée dans une atmosphère à la fois sensuelle et pleine de luxe. Le recours à la pacotille et à la complexe construction de l'ensemble ne fait que renforcer cette idée. Et c'est pourquoi, dans ce cas précis, nous comprenons que le couturier joue précisément avec l'environnement dans lequel est censé progresser le costume. En effet, il utilise, en plus de couleurs métalliques, des matériaux sensibles à la lumière (à sa diffraction et réflexion). Et se faisant, celui-ci applique au processus créatif de son œuvre travestie exactement le même principe que Léon Bakst qui avait recours, dans des procédés de confection extrêmement soignés et complexes[661], à l'ajout de ce type de détail en métal, de

[661] Voir notamment : *Ballets russes, the art of costume,* Robert BELL et Christine DIXON (DIR.), (cat. exp.), Canberra, National gallery of Australia, 2010, p.200. Traduit de l'anglais par nos soins : « À quelques exceptions près, tous les costumes de la collection de la Galerie sont entièrement doublés de coton et créés selon les normes très élevées que les fabricants considéraient comme essentielles au début du XXe siècle. Bien que les doublures complètes avec corsages à panneaux soient cousues à la machine, elles étaient fixées par des coutures françaises cousues à la main. Des baleines en os étaient utilisées pour façonner les corsages, chacun cousu à la main dans des boîtiers parfaitement ajustés. Les boutonnières étaient cousues à la main, si finement qu'elles semblent faites à la machine. Des parements et des plaques de tissu parfaitement coupés cachent les mécanismes de fermeture, qui étaient à l'époque de gros bouton-pressions en métal ou des crochets et des œillets (les fermetures à glissière n'apparurent sur les costumes qu'en 1919). Le costume de Shah Zeman dans Schéhérazade révèle la complexité de la construction, avec plus de 80 pièces de tissu contribuant à la tenue complète. »

telle sorte à ce que les costumes soient partie intégrante de l'ensemble du ballet, évoluent avec la lumière et le mouvement des danseurs. Comprenons que ce costume nous permet également de réfléchir à la scénographie beaucoup plus générale de la soirée, dans la mesure où son esthétique pseudo-persane et son appareil décoratif oriental sont là pour interagir aussi bien avec le décor de l'hôtel particulier mais aussi avec le clou du spectacle, à savoir le costume créé pour la sultane-reine de la soirée : Denise Poiret.

3. Le costume de Denise Poiret : une copie servile des miniatures indo-persanes ?

Malheureusement, le costume que Denise Poiret porte **[Chap. V, Fig.8]** pendant la soirée ne nous est parvenu que partiellement. En effet, n'en subsiste que ses pantoufles à bout recourbés de cuir blanc richement brodé d'arabesques au fil métallique or (imitant les chaussures d'origine moyen-orientale) et son turban **[Chap. V, Fig.9]**, ornement de tête qui est décrit de la façon suivante : il se compose « d'un fond plat en lamé métallique vieil or, froncé sur un petit galon assorti, garni d'une large bande de mousseline de soie ivoire twistée se drapant autour ; un grand cabochon ovoïde en turquoise serti sur une monture or et rehaussé par un très volumineux balai d'aigrettes blanches est fixé sur le front »[662]. On comprend que l'esthétique du turban est donc rendue possible, non pas par le drapé non cousu d'une étoffe autour de la tête, mais bien à la manière de ses turbans précédents, à l'aide d'une forme rigide (ici en textile métallique) qui est recouvert d'un tissu beaucoup plus transparent lui permettant de donner l'illusion d'un enroulement « traditionnel ». En clair, Paul Poiret semble poursuivre ses expérimentations de couvre-chefs aux inspirations orientales durant sa soirée, en proposant un modèle beaucoup plus spectaculaire et festif (du fait de la présence de l'important toupet de plumes sur sa partie frontale).

Néanmoins, malgré l'absence physique du costume, il est tout à fait possible d'en brosser une description précise grâce notamment aux nombreuses photographies, ainsi que la gouache de Georges Lepape **[Chap. V, Fig.10]** et encore à un autre costume réalisé et griffé

[662] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*., p.74.

au nom de la maison de couture Poiret pour une fête orientale ultérieure[663] **[Chap. V, Fig.4, celle de droite]**. Outre l'omniprésence du pantalon de harem qui est particulièrement mis en exergue par le traitement qu'en fait Georges Lepape, les différentes sources nous permettent de détailler avec précision la composition de ce modèle. De façon concrète, ce costume s'organise autour de trois éléments : le turban ; une tunique au décolleté plongeant et aux manches amples largement ceinturée à la taille et se terminant par un cerceau de fil de fer recouvert de franges (qui lui donne d'ailleurs son nom de tunique « abat-jour ») ; et un pantalon de harem se resserrant au niveau des chevilles[664]. Du côté des matériaux employés, il est clair que la silhouette joue sur un contraste entre l'opaque et le transparent, qui d'ailleurs véhicule une image éculée de la féminité orientale. En effet, la danseuse du ventre ou encore des sept voiles ne se déshabille-t-elle pas devant son public en retirant ses couches de tissus de plus en plus transparents à mesure que sa performance progresse ? De la même manière, le voilement, et surtout son pendant contraire à savoir le dévoilement, semble être l'un des poncifs les plus solidement ancrés lorsqu'il s'agit de figurer les femmes dans les harems orientalistes. Le costume de Denise Poiret, censé incarner celui de la reine du harem, ne pouvait vraisemblablement pas déroger à cette règle. Et d'ailleurs, force est de constater l'audacieuse construction de la partie supérieure du vêtement qui laisse les épaules apparentes (du fait de la transparence du textile à cet endroit) tout en mettant en avant la

[663] En effet, le Kyoto Costume Institute date la pièce de 1913 et d'ailleurs, il a été établi que le couturier donnait régulièrement des fêtes à caractère orientaliste (notamment à l'occasion de la sainte Catherine).

[664] Sur ce point, il est intéressant de constater que certains journaux, à l'instar de l'*Excelsior*, dans son numéro du 25 juin 1911 (c'est-à-dire le lendemain de la soirée) ne voient pas du tout dans le costume de Denise Poiret une quelconque inspiration persane. Au contraire, l'observateur penche plutôt sur une référence à la tenue des cantinières zouaves, personnage pittoresque, qui avait pardessus son sarouel une forme de jupe. Nous reproduisons l'article « La fête chez le grand couturier », *Excelsior*, 25 juin 1911, p.2 : « A la fête chez le grand couturier a paru une mode nouvelle, une mode qui va peut-être faire fureur… Que sait-on ? […] Maintenant, voici en quoi consiste cette mode, originale, sinon simple. Il s'agit de ressusciter – mais avec des linons vaporeux et des tulles rebrodés – l'ancien costume de la cantinière, c'est-à-dire la petite jupe arrivant aux genoux, et en dessous la jupe-pantalon ! Décrit, on ne voit pas bien l'harmonie de ce costume, mais à le voir il paraît qu'on lui trouve un petit air crâne tout à fait enchanteur. En tout cas, les invités du grand couturier en ont été férus. De là à contempler quinze cents cantinières aux courses, aujourd'hui, il n'y a qu'un pas ! »

poitrine rendue visible par la vertigineuse échancrure du corsage. Se dégage de cette création l'idée d'une corporalité orientale adaptée au corps occidental, comme l'explique avec précision Minh-Ha T. Pham[665]. De fait, en dégageant le cou, en libérant l'aisselle de la manche, en facilitant la démarche grâce au pantalon[666], Paul Poiret cherche précisément à poursuivre son exploration et utilisation des cultures vestimentaires orientales pour repenser sa nouvelle silhouette parisienne. Par ailleurs, les trois éléments notés sont autant de détails qui permettent de rapprocher ce costume de la mode orientaliste du couturier et de la mode parisienne, plus généralement, de ce tournant du XXe siècle. C'est pour cela, selon nous, que le recours au corsage de mousseline, bordé et alourdi pour une bande de fourrure, doit être vu à l'aune de sa volonté de plus en plus assumée à cette époque-là de remettre en cause le corset. Et d'ailleurs, le rendu visuel de ce costume est tout à fait saisissant. Denise Poiret donne l'impression d'être parfaitement émancipé de cet accessoire. Mais ne nous méprenons pas : même si à l'évidence le costume de sa femme se porte sans ce sous-vêtement, nous pensons que le couturier lui préfère une importante structure intérieure faite d'un gros grain, savamment dissimulée par la ceinture placée d'ailleurs juste en dessous de la poitrine, qui continue de soutenir le buste en agissant comme un corset. Nous avançons cette hypothèse

[665] M.-H. T. PHAM, « Paul Poiret's Magical Techno-Oriental Fashions (1911) », art. cit., p.17. « Ensemble, la coupe et le drapé de la technique de création de Poiret mécanisent le corps féminin. Les styles restrictifs de la mode victorienne, avec ses cols hauts et rigides, ses tournures encombrantes et, bien sûr, ses corsets serrés (rendus encore plus rigides par les baleines en acier introduites à l'ère de la machine) limitaient les mouvements physiques et contribuaient à reproduire et à sécuriser un discours de mobilité différencié selon les sexes. L'idéal d'une subjectivité immobile est inhérent à la notion de féminité victorienne. Pour reprendre les termes de Mme Ellis, auteure populaire de livres d'étiquette à l'époque, le devoir des femmes convenables est de "souffrir et de rester immobiles". La coupe distinctement déstructurée des vêtements de Poiret libère physiquement le corps des femmes de la silhouette victorienne et des discours associés sur l'immobilité féminine. Les vêtements de Poiret ne nécessitent ni n'autorisent le port d'un corset. Il n'est pas étonnant que la coupe ample des pantalons de harem, tuniques et caftans de Poiret ait séduit les jeunes femmes blanches modernes telles que les stars du cinéma hollywoodien Clara Kimball Young, Norma Talmadge, Bessie Love, Mae Marsh et Margaret Loomis, ainsi que les réformatrices féministes qui avaient encouragé les femmes pendant des décennies, avec un succès modeste, à abandonner le corset, qui était désormais un signe de féminité non moderne. »

[666] Georges Lepape représente dans son œuvre le moment où Denise Poiret, libérée de sa cage d'or, s'enfuit en courant. Bien plus qu'une simple représentation de la soirée, cette œuvre est aussi une manière de mettre en exergue le confort de la nouvelle ligne du couturier tout en apportant des précisions sur la silhouette.

sans pouvoir la confirmer du fait de l'absence de la pièce, car de nombreux vêtements de Poiret de cette époque sont ainsi conçus[667]. Et d'ailleurs même son costume pour la soirée présente une construction similaire : il s'agit d'une combinaison pantalon dont la partie supérieure est renforcée par des bretelles croisées et invisibles qui permettent de soutenir l'ensemble et de le rendre immobile[668]. Finalement, il apparaît que cette idée de liberté et de féminité émancipée du corset doit être réévaluée et c'est précisément une étude matérielle des vêtements produits qui la rend possible.

Concernant à présent les tissus employés : ils sont très probablement, pour la ceinture et le pantalon, du satin de soie écru ou une mousseline lamée or (eu égard à leur brillance sur les photographies) et pour le reste de la silhouette une mousseline façonnée. En effet, en regardant en détail l'œuvre de Lepape ainsi que les quelques clichés pris pendant la soirée, on se rend compte que la tunique de Denise n'est pas entièrement transparente au niveau de la jupe et qu'elle présente des motifs qui semblent rebrodés. À ce propos, Hernan de Bengoechea, dans son article pour *La Grande Revue* précédemment cité, apporte quelques précisions, sujettes à caution cependant en raison de l'absence de la pièce :

> « Quant à sa douce compagne, bijou de grâce et de finesse, elle est comme le croissant argenté de la plus belle nuit. La brocatelle et le tulle vermeils la rendent exquisement brume. Elle est aérienne avec sa grande aigrette, en son fin corsage d'où émergent ses épaules victorieuses, en sa courte jupe bombée qui danse comme une corolle de pavot autour des légers pantalons resserrés aux chevilles »[669].

La mention de la brocatelle, tissu dont le doublement de la matrice chaîne/trame permet la réalisation d'un motif satiné en relief, accrédite notre théorie sur le rendu non-homogène du textile de sa jupe. Par ailleurs, lorsque l'on regarde l'autre costume **[Chap. IV,**

[667] Nous verrons notamment plus loin l'intérieur du modèle *Sorbet* conservé aujourd'hui dans les collections du Victoria & Albert Museum et qui accrédite notre théorie. Par ailleurs, les nombreuses créations du couturier à la ligne Directoire utilisent également ce procédé de la bande de gros grain venant remplacer le corset.

[668] Voir notamment la notice descriptive du costume, qui a été vendu aux enchères en 2005. Voir : F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*.

[669] Hernan DE BENGOECHEA, « La Mille et Deuxième Nuit », *La Grande revue*, 25 juillet 1911, p.393-394.

Fig.4], on se rend compte que sa construction, ainsi que ses matériaux sont très similaires : de fait, la tunique (qui dispose du même type de cerceau de fil de fer) est réalisée dans une gaze de soie noir brodée de motif floraux or et bordée de franges donnant l'aspect d'un abat-jour et le sarouel a été confectionné dans une soie lamé dorée. D'ailleurs, il n'est pas complètement insensé de penser que cette gaze de soie brodée était probablement à l'origine un tissu à sari détourné pour réaliser un vêtement occidental. Nous le pensons car Poiret était coutumier de ce genre de pratiques et par le passé a déjà eu recours à ce type de textile indien pour réaliser des œuvres. Mais concentrons-nous à présent sur ce même textile composant la tunique et celui de Denise car il est possible, à partir de ces détails, de faire des ponts avec les cultures vestimentaires indiennes, tant sur le plan esthétique que matériel. En effet, les tissus transparents présentant des semis floraux sont très répandus dans le sous-continent indien et cette esthétique peut être réalisée grâce à un type de mousseline appelé le *jamdani* notamment, qui n'est autre chose qu'un brocart de coton, le plus souvent semis de fleurs (exactement comme celui de l'œuvre du Kyoto Costume Institute).

De la même manière, du point de vue esthétique, la tripartition de la silhouette – autour d'un ornement de tête, une longue tunique (ou manteau long) portée sur un pantalon ou une jupe – est également très répandue, aussi bien pour les hommes que les femmes. La miniature indo-persane, en ce sens, est d'une très grande aide ; plus particulièrement la représentation des têtes couronnées pendant la période Moghole. En effet, il est tout à fait saisissant de constater les similitudes évidentes qui existent entre les atours de ces hauts dignitaires de l'état indo-persan et le costume de Denise Poiret **[Chap. IV, Fig.11-13]** ; un argument supplémentaire qui accrédite la thèse selon laquelle le couturier est en contact avec des objets issus des cultures matérielles et visuelles indo-persanes pour créer ces vêtements. En dépit des divers postulats avancés par les chercheurs, force est de constater que ces documents lui sont d'une aide précieuse pour penser sa nouvelle ligne orientaliste syncrétique, même si évidemment son processus créatif s'accompagne d'un mécanisme simultané de fantasmatisation et de resémantisation. Plus encore, lorsque ce dernier prétend travailler à partir de documents authentiques, il est tout à fait clair, après comparaison de son œuvre et de ces artefacts, que cette déclaration est loin d'être fausse. A vrai dire, nous postulons que le costume de Denise Poiret est le résultat d'une recréation de l'uniforme des hauts dignitaires mogholes du XVIIe siècle, qu'il hybride dans un même temps avec les tenues de certaines danseuses indo-persanes de la même époque.

Pour le comprendre, intéressons-nous rapidement à cette culture de mode, particulièrement riche et protéiforme à cette période[670]. A vrai dire, l'Inde moghole connaît une réforme et une uniformisation vestimentaire durant le règne de l'empereur Akbar (1556-1605). Celui-ci, d'origine turco-mongole, opère une hybridation de ses cultures de modes avec celles de l'Inde et stimule de façon très intense la fabrication et le commerce des étoffes et textiles durant son règne. Utilisant cette ressource dans le but d'asseoir son pouvoir et prestige, il encourage également les artistes de sa cour à les donner à voir dans leurs œuvres. Et c'est certainement pour cela que Valérie Beristain considère que « les sources écrites et les enluminures constituent un témoignage essentiel pour la connaissance des textiles de cette époque ; ils fournissent un grand nombre de renseignements concernant les ateliers de tissage, les artisans et aussi les goûts de l'empereur en matière de textile et de mode »[671]. Concernant la mode justement : l'empereur Akbar popularise et fixe un costume qui se compose d'un turban sur la tête (qui varie en fonction du statut social du personnage masculin), d'une chemise portée sous un *jama* **[Chap. IV, Fig.14]** (littéralement « ce qui couvre le corps entier »), vêtement de dessus à la taille haute et ajusté au corps par l'intermédiaire d'une ceinture, la *patka*, et d'un système d'attache sous l'aisselle, dont la partie inférieure est composée d'un tissu beaucoup plus large, créant l'effet d'une corolle. Sur les jambes, les hommes portent un *pyjama*, pantalon traditionnel étroit qui est d'ailleurs le plus souvent rendu visible car le *jama* pouvait être confectionné dans de la mousseline de coton. Aussi, Akbar, friand de la production textile de la région du Cachemire (et notamment des fleurs de *boteh*), fait copier ces motifs pour décorer ses vêtements. Il existe une multitude de miniatures qui témoignent précisément de ce type de costumes qui peuvent également présenter des variantes. En effet, le *jama* peut être remplacé par un *angarkha* **[Chap. IV, Fig.15]** (du sanscrit « protecteur de membre »), manteau aux manches longues dont la particularité réside dans son encolure circulaire richement décorée et agrémentée d'un

[670] Pour aller plus loin, voir notamment : Valérie BÉRINSTAIN, « Parures et modes : les textiles en Inde à l'époque du grand Akbar (1556-1605) », 1993 ; Susan STRONGE, *Painting for the mughal emperor : the art of the book, 1560-1660*, London, V & A publications, 2002 ; Lesley Ellis MILLER et Ana CABRERA LAFUENTE, *Soie : fibre, étoffe et mode*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2023 ; Nasreen ASKARI et Rosemary CRILL, *Colours of the Indus : costume and textiles of Pakistan*, London, Merrell Holberton in association with the Victoria and Albert museum, 1997.

[671] V. BÉRINSTAIN, « Parures et modes », art. cit., p.111.

panneau rectangulaire qui en plus de dissimuler le buste, ferme également la partie supérieure du vêtement. A ce propos la vente aux enchères de 2005 de la collection Denise Poiret a mis au jour une *angarkha* d'enfant portée par une des filles du couple[672]. Et force est de constater que cette esthétique n'est pas sans rappeler celle du costume de Denise Poiret avec quelques différences tout de même. En effet, la jupe bombée par l'ajout de la structure métallique (qui est absente des *jama* traditionnelles) rappelle sans équivoque l'esthétique de ces vêtements masculins moghols de mousseline. A ce propos, il est tout à fait probable que l'utilisation de cette structure pour armer et lester la tunique ait été conditionnée par une volonté de reproduire la stylisation de ce type de silhouette dans les miniatures, présentant une imposante jupe éloignée des jambes. Cependant, il semble que la réalité du porté de ce vêtement était tout autre et, même si l'ampleur de sa construction produisait une forme de corolle, elle ne devait très probablement pas être si arquée sur les hanches. Nous en avons pour preuve la disparité entre des *jama* représentés et les objets muséalisés et mannequinés. Cette crinoline ajoutée par le couturier, nous croyons à des fins de mimétisme esthétique donc, est un argument supplémentaire concernant son étude minutieuse des sources orientales. Il cherche à recréer une silhouette largement diffusée par la miniature persane, faite d'un équilibre de tissus colorés opaques et transparents, formant des vêtements jouant sur une dichotomie entre resserrement et évasement ; précisément au moment où son exploration de la coupe à plat et la remise en cause du corset lui font développer une ligne moderne et en rupture avec celle des modes précédentes. Retenons que le Poiret du tournant des années 1910 développe de façon exponentielle des vêtements flottants et enveloppants qui s'éloignent de plus en plus du corps pour avoir une vie propre. Il semblerait que le costume de Denise s'inscrive parfaitement dans cette typologie de vêtement construit autour d'un aspect vaporeux (et en même temps extrêmement rigide et construit). Par ailleurs, le pantalon de harem de Denise Poiret, que le couturier préfère bouffant à la différence du *pyjama* qui lui est étroit, par transparence, devient apparent et contraste avec la couleur du vêtement de dessus, exactement comme dans l'esthétique des miniatures persanes. Dans une même dynamique, on constate que le corsage du *jama* présente une taille relativement haute et une ceinture importante et contrastante qui permet au buste d'être moulé et mis en

[672] Voir : F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit*.

avant de façon similaire. Aussi, durant le règne de l'empereur Akbar, il existe aussi un costume féminin qui reprend sensiblement cette esthétique superposant plusieurs couches de textiles plus ou moins transparents. Et c'est aussi pour cette raison que nous ne pouvons pas nous empêcher de voir dans les costumes des danseuses indiennes de Kathak une potentielle inspiration du couturier **[Chap. IV, Fig.16]**. En effet, on constate à la vue de certaines miniatures que leur pas de danse très rythmiques, faits de tourbillonnement, mettent en mouvement leurs jupes à plusieurs volants dans une esthétique assez identique à celle du costume de Denise mais aussi à l'autre costume conservé au Metropolitan Museum, disposant d'une double crinoline sur le pantalon, rendant visuellement presque de façon mimétique l'étagement de la silhouette de ces danseuses. Ces dernières portent sous leur jupe, un pantalon étroit et collant qui contraste également avec l'esthétique générale de leur tenue. De la même manière, pendant féminin du *jama*, les femmes de la cour moghole porte le *peshwaz* **[Chap. IV, Fig.17]***,* une robe longue de cérémonie ceinturée à la taille par une *patka* et pouvant aussi être réalisée dans des mousselines brodées qui jouent précisément sur cette même construction et esthétique.

En bref, il semble assez clair que ce cadrage analytique sur les cultures matérielles orientales, en plus d'enrichir notre compréhension de l'élaboration des tendances orientalistes dans la couture parisienne, nous permet également de réévaluer les analyses précédentes qui minimisaient largement l'importance des sources savantes et littéraire du couturier dans son processus créatif. Il s'agit de comprendre que l'orientalisme de la couture, même s'il participe largement à la diffusion d'un discours racial virtuel, pris dans des logiques de domination coloniale, n'est pas complètement émancipé des sources qui lui permettent d'ailleurs d'exister. L'appréhender de cette manière, c'est d'abord et avant tout un moyen de reconsidérer la place centrale que prennent ces objets orientaux « authentiques » à cette époque dans les cultures de mode occidentales, tout en les mettant en lumière pour les confronter avec les réalisations des couturiers. Nous savons qu'ils sont légion et surtout qu'ils font l'objet d'une attention particulières des institutions muséales et collectionneurs, proches des secteurs industriels et de la mode. À ce propos, Albert Flament (dont nous avions parlé plus haut), collaborateur de Poiret et présent pendant la soirée du couturier, publie un article intitulé « Notes sur ces temps-ci » dans le numéro de décembre 1911 du journal *Les Modes*, organe de presse assez traditionnel, célèbre, beaucoup diffusé et à l'attention d'une cliente

fortunée. Il en profite pour faire le bilan de l'année écoulée et il est sans appel : la mode est à l'Orient.

> « L'année qui s'achève est de celles qui devraient marquer dans l'histoire d'une société. A bien la considérer, il semble qu'elle puisse prendre sur celles qui vont suivre une influence aussi durable qu'importante […] **Elle apparaît vêtue à la manière d'une dame orientale**, non pas les dames orientales dont les voyageurs ayant fait quelques incursions dans les pays mahométans peuvent garder le souvenir, mais celles de Chiraz ou d'Ispahan qu'on voit sur les miniatures persanes. Un goût effréné, subitement, pour tout ce qui est coloré comme disent les peintres : *chaud de ton,* brodé, frangé, tissé d'or […] s'est emparé des Parisiens qui régentent le goût […] Lorsqu'on la considère, cette année parvenue à sa dernière période, elle apparaît, au-devant de celles qui l'ont précédée, comme une exotique fastueuse, belle d'audace et de caprice, avec ses prodigalités d'aigrettes, ses jupes entravées, ses gandourahs de velours […] et toute la fertile et merveilleuse invention décorative d'un Mariano Fortuny ».[673]

Ici nous atteignons un point crucial pour notre analyse ; l'auteur développe l'idée que l'année 1911, plus que toutes les autres, semblent avoir été témoin d'un syncrétisme inédit :

> « La toilette des femmes devient **le reflet de tous les temps qui nous ont précédés et de toutes les civilisations du globe.** Les artistiques beautés de l'Asie, les richesses qui jaillissent des tombeaux égyptiens, les fourrures du Nord […] La mode, si bizarre que cela puisse paraître, malgré tant d'exemples que nous avons devant les yeux, a su parvenir cette année à mêler des manteaux chinois et des tuniques persanes. **Elle a été comme ces musées** où l'on recueille des vestiges, de simples documents ou des chefs d'œuvre de toutes les époques… Et il s'est trouvé que l'heureux mélange de tant de détails hybrides a fini par composer la mode peut-être la plus originale, et, presque toujours, la plus pittoresquement amusant qu'on ait pu voir depuis longtemps. »[674]

Cette citation décisive nous révèle plusieurs choses : dans un premier temps l'idée que le syncrétisme orientaliste s'accompagne d'une hybridation beaucoup plus large qui implique

[673] Albert FLAMENT, « Notes sur ce temps-ci », *Les Modes*, n°132, décembre 1911, p.2-4.

[674] *Ibid.*

également l'historicisme. Comprenons que les goûts exotiques pour le temps et les géographies vont main dans la main à cette époque et il serait périlleux de les différencier. Dans un second temps, Flament semble mettre en exergue la centralité de la couture parisienne qui se donne pour objectif la synthèse de toutes les civilisations mondiales, dans un système impérialiste mais également capitaliste. Enfin, et c'est certainement le point le plus important, l'auteur élabore un rapprochement entre mode et musée, dans leur structure et organisation même, et, il s'agit là d'une information tout à fait centrale. En effet, en le formulant ainsi, il développe en creux l'idée d'une proximité de plus en plus importante entre ces deux secteurs, aux frontières de plus en plus poreuses, agissant de façon similaire comme les catalyseurs d'artefacts ayant pour vocation de tendre à l'universel dans les capitales des Empires. En définitif, la mode et le musée sont des *mondes* à l'intérieur du Monde, c'est-à-dire que leurs collections, organisées autour d'une stricte taxonomie fondée aussi bien sur le temps que sur les géographies, tend inexorablement vers une re-création et une re-présentation virtuelle d'un passé ou d'un lointain. Et c'est sur la base des nombreuses cultures vestimentaires orientales et des miniatures persanes muséalisées que la mode parvient à assouvir ce but. C'est pour cette raison que nous avons cherché à montrer qu'un simple décentrement de l'analyse de la *Mille et Deuxième Nuit* de sa seule littérature occidentale, voire parisienne, ou encore de sa dimension discursive, nous permet d'ouvrir le champ des possibles sur une potentielle histoire de sa création orientaliste. Nous disons « potentielle » dans la mesure où il s'agit principalement d'hypothèses que nous formulons dans la mesure où la collection d'art et d'études de Paul Poiret a été dispersée ; mais devant l'évidence parfois des similitudes formelles, nous nous risquons à les défendre. Pour le dire autrement, nous considérons qu'en plus de l'étroit lien entre les miniatures et les costumes de la soirée, ces œuvres orientales ne sauraient être uniquement considérées comme des illustrations de la création d'un couturier orientaliste, certes brillant. Il est question aussi de comprendre ce que ces artefacts donnent à voir des logiques somptuaires de la cour du grand Moghol qui, et cela semble évidemment, nous permet de comprendre les fondements esthétiques et iconographique de la re-création de la Perse à Paris. Paul Poiret s'empare littéralement de cette esthétique moyen-orientale, tout en la mélangeant à des références proche-orientales, à des évocations du music-hall et des spectacles ethnographiques des expositions universelles et coloniales, et en ce sens il pousse le syncrétisme oriental à un degré supérieur tout en s'inscrivant dans un canon bien connu de la représentation de l'Orient. Très clairement, il y a

un avant et un après *Mille et Deuxième Nuit* dans la mode, aussi bien pour le couturier que pour la couture parisienne et c'est précisément ce que nous tenterons de mettre en lumière à présent.

III. L'orientalisme syncrétique généralisé : l'impact de la *Mille et Deuxième Nuit*

1. La *Mille et Deuxième Nuit*, aussi un succès populaire ?

Pourquoi considérons-nous la *Mille et Deuxième Nuit* comme un pivot au cours des années 1910 dans la couture parisienne ainsi que dans la société française plus largement ? Précisément parce que presqu'instantanément après sa tenue, ou du moins quelques mois plus tard, de très nombreux acteurs des scènes culturelles parisiennes – et françaises plus largement d'ailleurs – se saisissent de ce motif pour montrer des spectacles orientalistes, inspirés directement et parfois même explicitement de l'événement du couturier.

Jusqu'alors, la recherche en histoire de la mode s'était surtout intéressée à l'impact de la soirée sur les milieux aristocratiques par le biais des nombreux bals persans (notamment ceux de la duchesse Félicité de Chabrillan et de la comtesse Blanche de Clermont-Tonnerre) qui se tiennent à partir de 1912 dans le *Monde* parisien. S'il est vrai que cette information est cruciale à considérer et qu'elle fera l'objet d'une analyse approfondie, nous aimerions commencer cette analyse en mettant en lumière un autre pan de cette fortune critique, cette fois-ci beaucoup plus populaire. Il est clair que de ne se concentrer que sur le spectacle et la réception critique des aristocrates serait beaucoup trop restreint et pas assez parlant sur le véritable impact de la soirée. En effet, outre l'Élite qui a été particulièrement subjuguée par ces *Nuits persanes*, on constate également qu'un goût orientaliste plus démocratique se met en place par l'intermédiaire notamment, de la publicité, des théâtres de boulevard et du Music-Hall parisien. Concernant les réclames dans les journaux : Ilaria Vitali considère que « le discours orientalisant sur le vêtement s'étire et s'étend aussi à d'autres domaines de la fabrique du corps »[675], laissant entendre son importante diffusion et l'intérêt des industriels

[675] I. VITALI, « Mille et Une Nuits sur Seine », art. cit., p.31.

et du public : en premier lieu, elle montre à quel point le domaine de la cosmétique est directement impacté par ce vent orientaliste. Ainsi, nous pouvons voir dans *Les Modes, Comœdia Illustré,* ou *Femina* des réclames pour « L'Huile Orientale Ganesh » qui est paraît-il « un régénérateur énergique des tissus qui efface les rides et la patte d'oie » ; mais également pour des parfums qui empruntent leur sémantique à un univers orientalisant. Par ailleurs, dans cette dynamique où l'Orient se dote de vertus médicinales, Vitali note le succès d'un salon de thé turc nommé *A l'Oriental*, et situé au cœur du quartier des Grands Boulevards à Paris, lequel propose à sa clientèle des « yoghourts turcs » et des « locoums » qui auraient des « propriétés réconfortantes et assainissantes ». Cette idée est assez intéressante dans la mesure où la tendance orientaliste n'est plus uniquement de l'ordre de la mode éphémère et futile, mais au contraire semble s'ancrer dans le quotidien, par l'intermédiaire de toute une rhétorique autour du bien-être.

Concernant le succès populaire sur scène : notons que la presse quotidienne, satirique, spécialisée dans le théâtre s'en font le relais. Les médias mettent en avant cette mode orientaliste et il semble qu'il s'agit d'un très bon indicateur de sa réception critique positive jusque dans les couches disons populaires de la société française. C'est dire que cette tendance à la synthèse orientaliste ne se confine pas uniquement aux pages des magazines de mode, mais qu'elle semble également pénétrer de façon durable et en profondeur la société dans sa globalité à l'époque. Ainsi, par exemple dès le mois de décembre 1911, les Folies-Bergères (ceux-là même qui en 1889 avaient embauché la belle Fatma juste après son succès à l'Expo pour sa danse du ventre, flairant le bon filon) s'emparent du motif de la « fête chez le couturier » pour en faire un tableau de leur revue à succès ; et c'est une réussite. Le *Comoedia* du 3 décembre lui consacre même sa une et publie une photographie de ce moment en guise d'illustration **[Chap. V, ill.9]**. L'article déclare : « *La Mille et deuxième nuit !* ah ! la superbe, l'éblouissante, l'inoubliable vision. Parmi l'amoncellement des ors, des soies, des velours aux couleurs éclatantes, des gemmes éblouissantes, des pierreries et des dorures, de jolies sultanes presque nues dansent souples et lascives, puis soudain la musique s'exaspère et dans le fracas des cuivres, une danseuse tourbillonne, elle tourne, tourne, se grise et tombe finalement épuisée ! »[676] Le même jour, *Gil Blas* publie un article élogieux sur

[676] LUCY, « La revue des Folies-Bergères », *Comoedia*, 3 décembre 1911, p.1-2.

la même revue, avec force détails, expliquant « qu'après un tel spectacle, il n'y ait qu'à baisser le rideau »[677]. Et de rajouter que « la fête persane que donna un grand couturier est le prétexte d'un divertissement extraordinaire. Nous voyons à l'arrivée des invités : Otéro, Regina Badet, Polaire, etc… », c'est-à-dire tout ce que compte la Belle Époque d'actrices et de courtisanes les plus connues et adulées. Le 9 décembre 1911, *Le Monde artiste* lui consacre également un article[678]. Un mois plus tard, c'est au tour de *Fantasio*[679], dans son édition du 15 janvier 1912, de publier une pleine page richement illustrée **[Chap. V, ill.10]** et dans laquelle le nom de Paul Poiret est explicitement cité : « Mlle Howe y danse en souvenir de la fête de M. Poiret ». Dans un décor mauresque, progressent des almées et des sultanes s'adonnant à la danse du ventre, à la manière de Natacha Trouhanowa qui la performait durant la soirée du couturier. On distingue sur la partie inférieure droite du cliché, un groupe de femmes harpistes qui sont, du fait de leurs instruments et costumes, beaucoup plus attachées à un Orient antique que contemporain. Enfin, nous l'aurons compris : ce tableau des Folies-Bergères, dans la droite ligne de *La Mille et Deuxième Nuit*, semble donner à voir une vision de l'Orient qui serait un résultat d'une synthèse totale des civilisations arabo-musulmanes, sur la base de la traduction du Docteur Mardrus et de la révolution des costumes et de la scénographie des Ballets russes.

Chose aussi intéressante, cette revue des Folies-Bergères est produite simultanément à un autre événement qui défraye la chronique dans les colonnes de la presse au même moment. Il s'agit de la vente aux enchères parisienne de la collection de bijoux du sultan ottoman Abdülhamid II, déposé en 1909, fait prisonnier et remplacé par son frère qui accède au trône sous le nom de Mehmet V. La vente, qui fait d'ailleurs l'objet d'un catalogue richement illustré de planches extraordinaires, est organisée entre la Galerie Georges Petit du 27 au 29 novembre et l'Hôtel Drouot du 4 au 11 décembre 1911 (près de deux semaines cumulées, c'est dire son importance). Elle y attire une immense foule de curieux et de riches acquéreurs[680]. Mais quel est le rapport entre cet événement et la fête du couturier ? Il est à

[677] NOZIÈRE, « La revue des Folies-Bergères », *Gil Blas*, 3 décembre 1911, p.3.

[678] « La revue des Folies-Bergères », *Le Monde Artiste*, 9 décembre 1911, p.776.

[679] MONTOZON, « Persâneries ! … », *Fantasio,* 15 octobre 1912, p.206.

[680] H. AVELOT, « La vente du Sultan », *Fantasio,* 15 novembre 1911, p.259. « Les bijoux de l'ex-sultan Abd-ul-Hamid viennent d'être, suivant la formule, "dispersés aux quatre vents du ciel par le

trouver dans la préface du catalogue[681], rédigée par Jean Richepin de l'Académie Française, romancier, critique et dramaturge célèbre. Dans tout son récit, celui-ci n'a de cesse d'utiliser l'expression « Mille et Deuxième Nuit » pour qualifier à la fois l'exposition et la vente à venir de cette collection[682]. Cette indication est importante lorsque l'on sait que ce fameux Jean Richepin a deux fils, Tiarko et Jacques Richepin, chacun très proche du couturier Paul Poiret et avec qui, ils révolutionnent le monde du théâtre quelques mois plus tard, en janvier 1913, avec la pièce *Le Minaret* présentée au théâtre de la Renaissance et pour laquelle le couturier réalise tous les costumes dans la droite ligne de ceux qu'il propose durant sa *Mille et Deuxième Nuit*. Il apparaît ainsi que l'utilisation, par l'académicien, de cette formule est loin d'être fortuite et est vraisemblablement conditionnée par ses cercles de sociabilité, notamment dans la mode.

Outre les bals persans des aristocrates, on ne saurait minimiser l'impact du bal des Quat'Z'arts et surtout son édition de l'année 1912 qui a pour thème, nous l'avions dit précédemment, *La Mille et Troisième Nuit de Shéhérazade*, hommage explicite au couturier. Son impact est important dans la mesure où en plus d'agglomérer une quantité extrêmement importante d'artistes et d'acteurs du monde culturel français de l'époque, le spectacle se donne également à voir dans l'espace public de la ville dans le cadre de la montée et de la descente de la fête. Cet événement, qui a eu lieu le 14 juin 1912, connaît une fortune critique importante étant donné son caractère sulfureux et sensuel. En effet, si la fête du couturier

---

marteau du commissaire-priseur" […] Après une lutte assez chaude avec Mme Clara Ward, la princesse de Saxe demeura maitresse de tout le lot […] Avec un incompréhensible entêtement, Mlle Polaire poussa jusqu'à des prix insensés un grossier soutien-gorge africain. Un nommé Rockefeller, de la colonie américaine, poussa jusqu'à 37 fr. 95 une superbe rivière de diamants, mais il abandonna l'enchère et la rivière resta entre les mains d'un distingué marchand de mouron du quartier de Popincourt. »

[681] *Catalogue des perles, pierreries, bijoux et objets d'art précieux le tout ayant appartenu à S. M. le sultan Abd-ul-Hamid II : Vente : Paris, 4-11 décembre 1911*, Paris, s.n., 1911.

[682] *Ibid*., p.20 : « Avoir égrené les chapelets d'Abd-ul-Hamid, avoir tenu dans le creux de ma main les solitaires où il trempait la sienne, avoir ainsi réveillé ses rêves et les avoir vus, comme dans ses yeux effarés et féroces, s'allumer, s'éteindre, passer en nuages de tornade et en lueurs d'éclipse, n'est-ce donc pas, au XXe siècle, à quelques pas du boulevard, avoir vécu pendant une heure, pleinement et réellement, une page inédite de la Mille et deuxième Nuit ? Certes oui, tout arrive ! »

prenait pour cadre un hôtel particulier transformé en quelque palais d'Aladin, les Quat'Z'arts, quant à eux, préfèrent représenter un Orient violent et concupiscant, composé de nombreuses sultanes presque nues et offertes. Une caricature du dessinateur Markous, publiée dans l'édition du 15 juin de *La Vie parisienne* **[Chap. V, ill.11]**, est à ce propos très éloquente. À la manière d'une narration continue, on y distingue des personnages, tous plus ou moins vêtus à l'oriental, dans différentes saynètes, correspondant à diverses séquences du bal (la préparation, la montée, le bal et la dispersion). Ils sont tous affublés de pantalons bouffants, de turbans démesurément grands, on y distingue même de claires évocations au costume de Denise Poiret. A ce propos, Paul Poiret est représenté dans la caricature sous les traits d'un roi désabusé et snob assis sur un char ironiquement tiré par des almées à la force de leurs bras, que la légende, au-dessous de l'image, qualifie de « deux petits dromadaires ». Jambes et bras croisés, dans une position alanguie, deux esclaves nues et simplement vêtues de babouches et de turbans à aigrette lui font de l'ombre. Nous identifions cette figure à Poiret (même si nous n'avons pas d'informations sur le costume qu'il choisit pour se rendre à ce bal) dans la mesure où nous savons qu'il arrive en char l'année précédente et surtout parce que la légende du dessin mentionne « l'entrée sensationnelle [de] Karikouturo-Pacha, Sultan de la Mode » ; assurément une manière de se moquer de Poiret qui, à tour de rôle était comparé à Soliman le Magnifique ou était surnommé « the King of Fashion » par les américains ou encore par son ami le docteur Mardrus, Aménopol III[683]. Quoiqu'il en soit, et malgré les moqueries des caricaturistes, cette édition du bal (inspiré en droite ligne de la *Mille et Deuxième Nuit*) aura une fortune critique durable et importante car ce thème fera l'objet d'une opérette (en trois actes et cinq tableaux) à très grand succès, intitulée *La Reine s'amuse*, sur une musique de Charles Cuvillier et à partir d'un livret d'André Barde. Elle raconte l'histoire de Sophia, une aristocrate qui cherche à tout prix à fuir son milieu pour épouser la bohème parisienne et devenir peintre. Elle accède, à l'acte II, au bal des Quat'Z'arts de 1912 et finit même par incarner le rôle de Shéhérazade elle-même, reine des *Mille et une nuits*.

[683] *Précieux autographes et documents historiques... livres rares du XXe siècle... : nombreux volumes de la bibliothèque de Paul Poiret..., vente, Paris, Nouveau Drouot, salle 3, 14 décembre 1987 ; commissaires-priseurs, Mes Audap, Godeau et Solanet*, Paris, C. Galantaris, 1987. Durant cette vente a été mis aux enchère un ouvrage du docteur Mardrus, *Le Cantique des Cantiques. Bréviaire de l'amour par le Dr J.C. Mardrus*, appartenant à Paul Poiret et dédicassé comme suit : « Don de l'auteur à son ami Aménopol III P. Poiret le Cruel, le Magnifique ».

Montrée pour la première fois le 31 décembre 1912 au Théâtre des variétés de Marseille, cette pièce ne tarde pas à faire le tour de France, notamment à Lyon[684] et atterrit à Paris à l'Olympia le 6 février de l'année suivante, à grand coup d'articles dithyrambiques dans les journaux. *Le Gaulois* du 10 février 1913 déclare : « les costumes, inouïs de richesse et de variété, sont étincelants. On a rarement eu l'occasion de voir de plus beaux décors. On a particulièrement goûté celui de la "Fête persane au bal des Quat'Z'arts", qui est une pure merveille d'art »[685]. Et l'*Excelsior* de publier comme à son habitude, dans son édition du 6 février 1913[686], une photographie des acteurs costumés à l'oriental **[Chap. V, ill.12]**, afin de rendre compte de l'ambiance générale de la pièce. Le *Comoedia Illustré* en date du 20 février[687] leur emboite le pas et fait de même **[Chap. V, ill.13]**. On ne peut que constater que ces créations sont fortement inspirées à la fois des Ballets russes et de la fête du couturier, tant du point de vue de leur appareil décoratif que de leur aspect formel. Le 3 février, *Gil Blas* publie également un encart sur le spectacle de l'Olympia, qui nous permettra d'aller plus loin : « Il y a en ce moment, chez les gens du monde et les artistes, un engouement marqué pour les fêtes "orientales" et, certes, en ces derniers mois, on a vu des choses splendides à Paris ; mais tout cela sera éclipsé par la fête persane à laquelle on assistera à l'Olympia, dans *La Reine s'amuse* ». Ce journaliste nous permet de comprendre un élément important de ce succès. Il est à mettre en parallèle de plusieurs autres événements qui ont largement acclimaté cette tendance dans un environnement parisien en conditionnant le goût du public pour tout ce qui était persan. Ironiquement, *Le* Rire écrit en juillet 1912 : « - Comment peut-on être Persan ? Cela se demandait au temps de Beaumarchais… Aujourd'hui, les Parisiens

[684] « Informations. De Lyon à Paris », *Comoedia*, 30 janvier 1913, p.4. « Des bravos sans fin, des acclamations frénétiques, poussées par les spectateurs debout dans la salle ont salué à Lyon la clôture des huit représentations que M. Jacques Charles avait fait donner au théâtre des Célestins de *La Reine s'amuse*, l'opérette d'A. Barde, musique de Cuvillier […] on s'émerveillera notamment de la magnificence des trois cents costumes, et à la mise en scène de la fête persane qui, conçue dans la note des ballets russes, est une chose tout à fait neuve et originale. »

[685] « "La Reine s'amuse" est un très gros succès à l'Olympia », *Le Gaulois*, 10 février 1913, p.3.

[686] « La répétition générale de "La Reine s'amuse" à l'Olympia », *Excelsior*, 6 février 1913, p.8.

[687] « La comédie au Music-Hall. "La Reine s'amuse" à l'Olympia », *Comoedia Illustré*, 20 février 1913, p.485-486.

disent : - Comment peut-on ne pas être Persan ? En effet, ce ne sont que fêtes persanes, soirées persanes, mascarades persanes : ce ne sont que Shéhérazade et Haroun-al-Raschid dans tous les salons où l'on reçoit. »[688]

2. Les nombreuses *Mille et Troisième Nuits* parisiennes : relecture de la soirée du couturier et syncrétisme orientaliste parisien.

Lorsque le journaliste fait référence à l'engouement pour l'Orient, il en appelle au souvenir des nombreux bals costumés, aux thèmes orientaux de la haute société parisienne. Paradoxalement, extrêmement exclusives, ces manifestations fastueuses de l'aristocratie n'en demeurent pas moins très populaires, du fait des chroniques abondantes des journalistes, des photos publiées et de leur médiatisation importante dans la presse de l'époque. En effet, ces fêtes réservées à un microcosme restreint font l'objet de vives critiques dans certains journaux, qui les relaient malgré tout[689]. Elles font l'objet de récits suivis dans des grands titres aussi démocratiques que *l'Illustration, le Gaulois, Gil Blas, Fantasio, Femina, le Rire, la Vie parisienne, le Matin*[690], etc. De façon sarcastique, et nous prouvant ce véritable engouement généralisé, *Fantasio* publie le 15 octobre 1912 un article intitulé « Persâneries ! » dans lequel le journaliste exhorte les lecteurs « de [faire] rentrer dans l'ombre des placards ces oripeaux persans dont on abusa, ces robes admirables et

[688] PICK-ME-U, « Le rire de la semaine », *Le Rire*, 6 juillet 1912, n.p.

[689] Fernand KOLNEY, « le carnet du guérillero », *Les Hommes du Jour*, 15 juin 1912, n.p. : « Mais pendant que se déroulent ces chienneries, que fait donc le Peuple qui endure à nouveau le Pacte de Famine et n'a plus de pain pour lui et ses enfants ? Les plébéiens, qui culbutèrent l'ancien monde, accrochèrent les affameurs à la lanterne, donnèrent à Samson la tête du roi et des aristocrates, n'auraient-ils, à travers les âges, enfanté que des castrats »

[690] À titre d'exemples, voici quelques références d'articles dans la presse (il s'agit d'une liste non-exhaustive) : Gabriel DE TANVILLE, « Une fête persane », *Gil Blas*, 31 mai 1912, p.3. ; VALMONT, « La fête persane chez la comtesse Blanche de Clermont-Tonnerre », *Gil Blas*, 6 juin 1912, p.2. ; TOUT-PARIS, « La Mille et Deuxième Nuit chez la comtesse B. de Clermont-Tonnerre », *Le Gaulois*, 6 juin 1912, p.1. ; Maurice PRAX, « Pauvres riches ! », *Le Matin*, 16 juin 1912, p.1. ; DOT, « Une fête persane », *La Grande Revue*, 25 juin 1912, p.2. ; AGRA, « Les mille et quelques nuits de la saison», *Femina*, 15 juillet 1912, p.421, 427-430. ; Jean VILLEMER, « Les Fêtes Persanes de la saison dernière», *L'Illustration*, 27 juillet 1912, p.59-62. ; « Shéhérazade décorée », *La Vie parisienne*, 14 décembre 1912, p.891.

authentiques qui voisinèrent avec des écharpes de grands magasins, avec des étoffes bon marché, sans consistance et sans fermeté » sous prétexte « d'être français, monsieur »[691]. En invoquant un argument d'ordre patriotique, une partie des observateurs semble, dans un même temps, témoigner de leur lassitude devant le spectacle persan, preuve également qu'il est vraisemblablement omniprésent.

Il ne s'agira pas ici de faire une présentation exhaustive de toutes les soirées de la haute société mais plutôt d'en saisir leur contexte, leur organisation, mise en scène et surtout les costumes qui y sont visibles, et qui s'inscrivent dans la droite ligne de la création de Poiret. Vraisemblablement, l'une des premières fêtes, qui ouvrent pour ainsi dire le bal et la saison est donnée chez M. H. Bemberg le 23 mai 1912 à Paris dans son hôtel particulier[692], sans pour autant faire l'objet d'une importante fortune critique. Il faut surtout attendre quelques jours pour voir les journalistes tremper de façon effrénée leur plume dans l'encrier. En effet, le 29 mai, c'est la comtesse de Chabrillan qui propose à ses convives une *Mille et Deuxième Nuit* sans pareille, talonnée de près par une rivale, la comtesse de Clermont-Tonnerre, qui donne des festivités similaires en son hôtel particulier de la rue François 1er, le 4 juin. Dès le 25 mai, le dessinateur Markous réalise une caricature de la *Mille et Deuxième Nuit* chez la comtesse de Clermont-Tonnerre pour *La Vie parisienne*[693] imaginant l'arrivée des almées et des odalisques, le marchand d'esclaves, les danses du ventre sur le modèle de la fête de Poiret. Mais très rapidement, dès le 15 juin, le magazine *Femina* consacre sa une **[Chap. V, ill.14]** à une reproduction photographique de la soirée de la comtesse de Chabrillan accompagnée d'une courte légende : « La comtesse Aynard de Chabrillan a donné, dans son splendide hôtel […] une fête orientale qui a dépassé tout ce qu'on en attendait, par la splendeur des costumes, la magnificence du cadre et le chatoiement du décor »[694]. On y distingue un groupe de personnages posant, costumés à l'oriental, assis sur des tapis persans devant un épais et

[691] MONTOZON, « Persâneries ! … », *Fantasio,* art. cit.

[692] VALMONT, « Une fête persane chez M. H. Bemberg », *Gil Blas*, 24 mai 1912, p.5.

[693] MARKOUS, « La Mille et Deuxième Nuit chez la comtesse de CL.RM.NT-T.NN.RRE », *La Vie Parisienne*, 25 mai 1912, p.365.

[694] « Un Bal des "Mille et Une Nuits" Chez la Comtesse Aynard de Chabrillan », *Femina*, 25 juin 1912, p.1. (Page de couverture).

lourd rideau à pampilles. Un mois plus tard exactement, dans son édition du 15 juillet, *Femina* publie en double page une vue intérieure de la soirée de la comtesse de Clermont-Tonnerre qui nous intéressera tout particulièrement **[Chap. V, ill.15]**. Ce document est inespéré tant il est intéressant concernant à la fois la mise en scène et le décor de la soirée. *L'illustration,* dans un article daté du 27 juillet 1912, en parle en ces termes :

> « Chez la comtesse de Clermont-Tonnerre, place François-Ier, la cour, très grande, avait été entièrement couverte par une charpente, un toit et un vélum tendu. Les murs étaient cachés par une décoration d'Amable, copie des murs du palais de Suse rapportés par M. Dieulafoy : immenses et dominateurs, vert et or sur fond blanc, les anciens rois de Perse chassaient le lion à l'arc. Bien que cette décoration fût d'un art très antérieur à celui de la Perse musulmane, l'effet en était merveilleux par sa grandeur imposante et sa couleur. Le palais de Suse n'avait ni plus vaste ni plus belle salle, avec une porte d'entrée très haute et imposante, de même style. »[695]

Tout d'abord et avant de commencer, Il est assez amusant de constater la manière tout à fait cavalière que le journaliste a, de balayer d'un revers de main l'anachronisme notoire (et conscient d'ailleurs) et la disparité temporelle entre le thème de la soirée et son décor ; argument supplémentaire qui nous laisse entendre que l'Orient est un territoire à la fois atemporel et anhistorique dans la vision des occidentaux de l'époque. Les organisateurs et les convives ne semblent aucunement dérangés de progresser dans un Orient antéislamique, censé rendre compte de la réalité et de la vérité de la Perse moderne. C'est sans doute parce que l'organisatrice des festivités, Blanche de Clermont-Tonnerre est une aristocrate fantasque et voyageuse, amoureuse de la Perse, à tel point qu'elle était surnommée par Boni de Castelane « la comtesse persane ». Dans ce cas précis, la synthèse orientaliste – et encore plus que pour la soirée de Paul Poiret – est totale et hybride allègrement Orient islamique et antique, en un joyeux spectacle intitulé *La Mille et Deuxième Nuit.* Dans un second temps, on constate une forme de continuité dans le processus créatif de cette scénographie. Amable, célèbre artiste et décorateur, s'emploie à reconstituer le Palais de Suse et le commentateur va plus loin. En citant dans son texte le couple Dieulafoy, il fait expressément référence à des archéologues, découvreurs entre autres dudit Palais de

[695] Jean VILLEMER, « Les Fêtes Persanes de la saison dernière », *L'Illustration*, art. cit.

Suse, qui ont d'ailleurs donné leur nom à une des salles des antiquités de l'Orient au musée du Louvre. A ce propos, il est aisé de reconnaître, sur le cliché, des reproductions mimétiques des collections de ce musée, notamment la frise des archers de Suse, les griffons ailés ou encore les créneaux et taureaux, que nous avions déjà analysé précédemment. De fait, à la manière des étudiants des Beaux-Arts ou encore d'André Dunoyer de Segonzac, qui se livrent à une copie servile du modèle antique pour construire respectivement le décor du Bal des Quat'Z'arts de 1911 et la pièce *Nabuchodonosor,* finalement Amable fait sensiblement la même chose. Ainsi réaffirmons le fait que le Louvre, en sa qualité de réservoir d'objets et d'inspirations, est systématiquement le point de départ, si ce n'est le centre, d'une recréation « authentique » de la géographie orientale à cette époque. C'est donc dans cette perspective complexe, mélangeant dans une dynamique simultanée objets tangibles, authenticité civilisationnelle et en même temps fantasme et relecture de l'Orient sur la base de la nouvelle traduction de Mardrus, qu'il nous faut appréhender ce genre de manifestation du monde aristocratique. Et dans tout cela, rien ne change par rapport à la soirée de Paul Poiret, si ce n'est éventuellement les titres et particules des invités.

Venons-en à présent aux costumes **[Chap. V, ill.16]**, qui font couler beaucoup d'encre dans les colonnes des journaux, tant ils sont plus incroyables les uns que les autres. On comprend qu'il s'agit là d'un enjeu absolument majeur pour les convives. Ils se doivent d'avoir les costumes les plus flamboyants et cela n'est pas chose aisée :

> « Cette élaboration était des plus difficiles, car il fallait trouver l'idée d'un beau costume, puis le faire exécuter aussi persan et aussi parisien que possible. Vous ne voudriez pas qu'on s'en fût tenu au pur archaïsme. **On s'inspire d'un art, on ne le copie pas servilement**. **Que de stations chez les grands couturiers ! Que de recherches dans les miniatures persanes !** Que de courses à travers les collections et les magasins pour les hommes qui voulaient un costume ancien ou une arme damasquinée et enrichie de pierreries ! D'autres se bornèrent à quelque fantaisie orientale, à une turquerie quelconque et cependant élégante. »[696]

Une information de la plus haute importance : le costume ne doit être ni archaïque ni une copie servile d'un original oriental mais au contraire une interprétation sur la base solide de

[696] *Ibid.*

l'art de la miniature persane. Souvenons-nous à ce propos que se tient exactement au même moment que la soirée ; la première rétrospective de miniatures indo-persanes au Pavillon de Marsan (entre juin et octobre 1912). Par ailleurs, à la lecture du catalogue édité en 1913, on peut constater l'omniprésence du couturier Jacques Doucet, qui en plus d'en financer sa publication[697] et également un des prêteurs de l'exposition[698]. Il va ainsi de soi, même s'il est impossible d'en être assuré, que les aristocrates se soient également tournés vers lui pour réaliser leurs costumes. Nancy Troy, dans sa brillante analyse de la rivalité entre Paul Poiret et Jeanne Paquin, montre également comment les bals persans d'aristocrates sont un levier médiatique important pour certaines maisons de couture, lesquelles s'adossent à l'élite parisienne afin de véhiculer leur création et style. Ainsi, les préparatifs de la fête chez la comtesse de Clermont-Tonnerre (dont le costume est vraisemblablement dessiné par Paul Iribe) sont l'occasion d'une chronique amusante, opposant la princesse Murat, soutenue par Paul Poiret, et la Duchesse de Guiche, ayant pris fait et cause pour Jeanne Paquin[699]. Les deux aristocrates, secondées par leurs maisons de couture préférées redoublent ainsi de

[697] *Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Décoratifs,* Georges MARTEAU et Henri VEVER (DIR.), (cat. exp.), Bibliothèque d'art et d'archéologie. Paris, 1913, p.7-8.« Dès qu'on eut vu toutes ces merveilles exposées, le désir vint de pouvoir conserver d'une manière durable et profitable, le souvenir d'une manifestation d'art si intéressante et si féconde en documents d'étude et de comparaison. M. Jacques Doucet, avec une spontanéité et une générosité dont il a souvent fait preuve dans des circonstances analogues, se mit à la disposition des amateurs pour leur permettre de reproduire dans un ouvrage spécial les pièces les plus remarquables de cette exposition. », et à la page 61 : « enfin, nous remercions particulièrement M. Jacques Doucet, grâce à qui cette publication a pu être faite, et qui s'est acquis ainsi un nouveau titre a la reconnaissance des amis de l'Art. »

[698] *Ibid.*, p.89 et 97.

[699] « La Mille-et-Deuxième nuit », *La Vie parisienne*, 18 mai 1912, p.343. « Le grand événement mondain de la saison sera le bal des Mille-et-une-nuits de la Comtesse de Clermont-Tonnerre. On nous annonce monts et merveilles : du faubourg Saint-Germain à l'avenue du Bois on intrigue pour être invité ; les couturiers sont sur les dents ; les artistes rivalisent de somptueuse fantaisie. Mme de Clermont-Tonnerre aura son costume dessiné par Paul Iribe ; une de ses amies a demandé le sien à Pinchon, le directeur artistique de la scène à l'Opéra. L'émulation prend des proportions épiques entre la princesse Murat et la duchesse de Guiche, l'une étant soutenue par le couturier Poiret, l'autre par Mme Paquin, dont on connaît l'ardente rivalité. On a appris que la princesse doit faire son entrée au bal, juchée sur un éléphant et escortée d'esclaves nègres, demi-nus ; mais la duchesse a juré de faire mieux encore ! ... »

magnificence aussi bien dans les costumes que dans leurs entrées respectives, ce qui est du pain béni pour les couturiers qui obtiennent une publicité gratuite et particulièrement relayée.

Comprenons donc que le but de ces soirées n'est pas uniquement de recréer une Perse fantasmée. Il s'agit aussi et surtout de la parisianiser en ayant recours aux services des grands couturiers, de telle sorte à continuer de marquer une différence irrémédiable entre Orient et Occident. Et en tout point cette simple affirmation semble corroborer notre intuition de départ sur cette seconde tendance orientaliste, à la fois émancipée de la dimension trop matérielle des sources vestimentaires et aspirant à proposer une refonte de cette tendance, fondée sur une réinterprétation d'une nouvelle iconographie qui est en processus de réception. En d'autres termes, les couturiers, mandatés par ces aristocrates pour réaliser leurs costumes, ne sont pas là pour faire des répliques de vêtements traditionnels (comme ils en avaient l'habitude quelques années auparavant) mais au contraire sur la base de feuillets de manuscrits persans démantelés, de proposer une vision toute parisienne de cette Perse intangible. Et à la manière de la soirée du couturier, il se dégage toujours deux typologies de vêtements : les costumes « traditionnels » orientaux qui font office de « déguisement » et les créations originales, fait spécialement pour l'occasion. Concernant la première catégorie, nous en avons un exemple parfait dans celui que porte Félicité de Chabrillan pour son propre bal **[Chap. V, Fig.18]**. En effet, en plus d'une robe-pantalon irisée et richement brodé, au corsage vraisemblablement incrusté de pierres précieuses, celle-ci porte un caftan ottoman, traditionnellement appelé « Piri Piri » typique de la région des Balkans (on le retrouve en abondance aussi bien dans l'actuelle Serbie, Macédoine ou Albanie) et en Grèce **[Chap. V, Fig.19]**. Très reconnaissable grâce à son absence de manche, son velours coloré (principalement rouge) et surtout son importante broderie de fil d'or couchés produisant un relief, cette typologie de manteau n'est en principe jamais portée toute seule et fait partie en réalité des costumes complexes de cérémonies des notables ottomanes, qui lui adjoignent en plus un gilet sans manche, une importante blouse, une ceinture et un sarouel. Dans le cas de la comtesse de Chabrillan, on constate que ce vêtement semble se suffire à lui-même, et en ce sens, est tout à fait transformé aussi bien dans sa complétude que dans sa signification intrinsèque. Ainsi, ce caftan ottoman devient le costume de l'hôte persane de la soirée. En dépit de toute forme de vraisemblance, ce vêtement demeure tout de même d'un *aspect* oriental qui semble suffire à sa porteuse. De la même manière, en détaillant le costume de

Blanche de Clermont-Tonnerre, il semblerait que le manteau qu'elle porte par-dessus sa tenue soit une tunique chinoise, à l'égard des panneaux brodés que l'on distingue sur sa partie frontale, ainsi que les manches chauves-souris typiques de ce genre de vêtements. Boni de Castelane, quant à lui, apparaît au bal vêtu du costume turc de son ancêtre, ambassadeur de Louis XV à la Sublime Porte. A ce propos, une huile sur bois de Jules Cayron, conservée au musée Carnavalet, en témoigne. Ce même peintre réalise également un portrait de la comtesse de Chabrillan dans son costume de Shéhérazade **[Chap. V, Fig.20]** (signé et daté du 29 mai 1912 sur la partie inférieure gauche de la toile), œuvre qui est publié en pleine page plus tardivement dans l'édition de juin 1913 du magazine *Les Modes*[700].

Mais, les costumes qui nous semblent les plus intéressants restent à l'évidence, ceux réalisés pour l'occasion. Par exemple, il est clair que celui de l'Infant d'Espagne, Louis-Ferdinand d'Orléans, **[Chap. V, ill.17]** rentre directement dans cette catégorie : il se présente à la soirée de Félicité de Chabrillan vêtu d'une réplique exacte du costume de Vaslav Nijinski **[Chap. V, ill.18]** (jouant le rôle de Krishna) dans le *Dieu Bleu*, ballet russe chorégraphié par Michel Fokine, mis en musique par Reynaldo Hahn avec des costumes de Léon Bakst, dont la première à lieu au Théâtre du Châtelet le 13 mai 1912, c'est-à-dire à peine quelques jours avant la soirée de la comtesse. Ce qui semble extrêmement intéressant dans ce cas de figure, c'est de constater la transposition absolument immédiate entre des créations pour le théâtre orientaliste et les fêtes costumées. Et même si *Le Dieu Bleu* prend pour cadre un Orient qui est beaucoup plus siamois et cambodgien que persan, force est de constater que l'Infant d'Espagne n'est pas encombré par cette dissonance civilisationnelle dans la mesure où le ballet connaît une fortune critique extrêmement positive et un accueil très enthousiaste dès la première représentation par le *monde* de l'époque, précisément réunis dans ce bal. De plus, de la même manière que Nijinski, celui-ci a recours à un maquillage bleu qui lui recouvre les bras et le visage, rajoutant de la dramaturgie et un aspect spectaculaire à sa tenue. Il s'agit ainsi d'avoir en tête l'idée que les bals persans de la haute société semblent beaucoup moins *rigides* dans cette idée de l'authenticité, que celui de Poiret qui se donnait véritablement pour objectif ultime d'élaborer et de donner à voir la Perse la plus vériste possible. Cela dit, la plupart des autres costumes, contrairement à celui de l'Infant ou encore des autres

[700] « Portrait de Madame la comtesse A. de Chabrillan dans son costume de Shéhérazade », *Les Modes*, juin 1913, n.p.

aristocrates cités, semblent suivre la tendance persane ; ligne fixée par le couturier mais aussi par le docteur Mardrus en personne. D'ailleurs, Elisabeth de Gramont, grande aristocrate et mémorialiste reconnue par ses pairs, relate dans le deuxième volume de son autobiographie ses préparatifs à la fête de la comtesse de Chabrillan :

> « Je demandai au Dr J.-C. Mardrus quel conte il me conseillait de représenter : *La Jouvencelle chef-d'œuvre des Cœurs* ou *La Lieutenante des Oiseaux*. Aussitôt mon imagination s'emballe. Après quelques tâtonnements je combinai une entrée. Je fis faire trois cages dorées qui enfermaient une femme, deux femmes, trois femmes costumées en oiseaux […] Six beaux adolescents costumés par Paul Poiret ravissaient les femmes-oiseaux au moment où le prince des poètes Fernand Ochsé, habillé en nacre, les amenait au sultan Haroun-al-Raschid M. de Clermont-Tonnerre, qui était lassé de tout, même de la sultane la plus belle femme […] Je pensai que le défilé de ces cages pleines de femmes et portées par des nègres devait être annoncé par des sonorités cuivrées et les trompettes d'Aïda précédèrent notre somptueux déploiement »[701].

En tout point cette citation est cruciale car, en plus de mettre au jour le processus créatif, en principe invisible de ce genre de réception, elle a le mérite de brosser une continuité éloquente avec le couturier. D'abord, et c'est important, elle cite le nom de Mardrus, prouvant qu'il est bel et bien central dans les mondanités parisiennes, lui qui semble véritablement identifié par ses contemporains comme une figure tutélaire de l'orientalisme littéraire. Plus que cela, Elisabeth de Gramont, qui fait sa connaissance chez le comte Robert de Montesquiou, ne tarit pas d'éloges à son sujet, elle qui est si haut placée et difficilement impressionnable. Elle écrit plus loin dans ses mémoires : « Sa race, ses affinités, ses connaissances, ses voyages font du Dr J.-C. Mardrus bien mieux qu'un orientaliste, le plus prodigieux poète que l'Orient ait produit et un des plus grands écrivains français de tous les temps »[702]. C'est dire son importance et l'admiration qu'elle lui porte. Outre cette indication, le motif choisit par la duchesse ne nous rappelle-t-il rien de connu ? L'image de la femme-oiseau emprisonnée dans une cage d'or ? N'est-ce pas précisément la manière avec laquelle

[701] Élisabeth de GRAMONT, *Les marronniers en fleurs*, *op. cit.*, p.77.

[702] *Ibid.,* p.150-151.

Paul Poiret ouvre sa *Mille et Deuxième Nuit* ? Assurément oui ! En réalité, Elisabeth de Gramont rejoue trait pour trait le motif principal de la soirée du couturier en lui demandant d'ailleurs de réaliser des costumes orientalistes pour six adolescents de sa suite. Par ce témoignage précieux, nous prenons clairement conscience que la fête de 1911 confère à celles de l'année 1912 un solide socle d'inspiration et des idées en termes de scénographie, et ce, même si la chronique journalistique reste assez muette sur l'influence du couturier sur ces festivités. À ce propos, la duchesse de Gramont n'est pas la seule à s'offrir les services de Paul Poiret, à en juger par les photographies des aristocrates costumés. En effet, Marguerite de Turenne d'Aynac, l'épouse du directeur du *Gaulois* Arthur Meyer, se présente à la soirée de la comtesse de Clermont-Tonnerre vêtue dans un costume en tout point similaire à celui de Denise Poiret **[Chap. V, Fig.21]** : il s'agit de la même tunique abat-jour de mousseline transparente ceinturée à la taille, bordée au niveau des poignets de fourrure, portée sur un pantalon de harem et avec des souliers à bout retroussé et un imposant turban à aigrette noir. Le seul élément qui diffère par rapport au précédent, et c'est intéressant de le constater, c'est l'ajout d'un bandeau de tissu brodé au niveau de la poitrine qui dissimule le décolleté plus que plongeant que Denise arborait pourtant avec fierté l'année précédente. Dans ce cas précis, il est facile de comprendre que ce détail est ajouté au costume pour faire en sorte que la respectabilité et la pudeur de cette aristocrate, bonne sous tout rapport, soit sauve. Mais hormis cette petite variante, il s'agit du même costume et ainsi nous pouvons affirmer sans trop nous tromper qu'il est une réalisation de Paul Poiret. Et quand bien même il ne l'était pas, il est évident que le couturier ou la couturière l'ayant réalisé, se soit appuyé sur le costume de Denise pour le confectionner.

Un autre costume est important : celui d'Isabelle de Beaufort, marquise de Lévis-Mirepoix (la mère de la comtesse Félicité de Chabrillan) **[Chap. V, Fig.22]**. Elle se présente au bal de sa fille et à celui de la comtesse de Clermont-Tonnerre dans le même costume (avec cependant une petite variante au niveau du style de son aigrette et de ses pendants d'oreille), un modèle Poiret très identifié et que celui-ci s'apprête même à proposer dans ses collections de mode : l'ensemble *Sorbet*. C'est une variante du costume qu'il confectionne pour sa femme et qui s'organise autour du même type de formes, à savoir cette même tunique abat-

jour brodée (qu'un journaliste du *Femina* décrit comme une « courte jupe ballonnée »[703]), ce même pantalon bouffant et un turban similaire. Ce qui est tout à fait décisif dans ce cas de figure, c'est la translation qu'il opère entre les secteurs du théâtre, de la mascarade et ceux de la mode. *Sorbet* est bien plus qu'un simple modèle, parmi tant d'autres proposés cette même année par la couture parisienne. En plus de véritablement incarner une silhouette emblématique de la synthèse orientale, nous verrons pour quelles raisons, il s'impose de façon durable dans la mode jusqu'à coloniser la créativité d'autres maisons de couture parisiennes mais aussi anglosaxonnes. Et rien que pour cela, *Sorbet* est un modèle « exemplaire » dans l'histoire de la mode orientaliste des années 1910.

3. Le Modèle *Sorbet* ou l'avènement du grand Orient synthétique : contexte de création et impact sur les modes parisiennes

On a dit beaucoup de choses sur le modèle *Sorbet*, parfois incorrectes. En effet, on a prétendu qu'il était le premier modèle de la couture parisienne, conçu pour être porté sans le corset[704]. En plus de contredire le couturier lui-même qui prétend retirer le corset vers 1906-1907 avec sa mode Directoire, ces recherches mal avisées passent totalement sous silence le travail pionnier de créatrices, à l'instar de Jeanne Margaine-Lacroix, qui s'attèlent à proposer des robes sans cet accessoire dès 1899. De la même manière, et même si Poiret lui-même explique qu'il en est l'inventeur, il semblerait que la paternité de ce modèle reviendrait plutôt à Romain de Tirtoff, surtout connu sous le pseudonyme d'Erté, qui entre précisément dans la maison en tant que dessinateur en 1913. C'est du moins ce qu'affirme Harold Koda : « [Erté] se souvient, à l'âge de 80 ans, que c'était l'un des premiers modèles qu'il a dessinés après que Poiret l'a embauché […] On peut clairement affirmer que l'idée était de Poiret et que les détails spécifiques de la robe étaient d'Erté ». La temporisation de Koda apparaît judicieuse dans la mesure où le premier modèle *Sorbet* semble dater de 1912 (donc avant

[703] AGRA, « Les mille et quelques nuits de la saison », *Femina*, art. cit.

[704] Daniel MILFORD-COTTAM, *Edwardian fashion*, *op. cit.*, p86-87. « Sorbet epitomises Poiret's focus on colour, form and decoration rather than refined dressmaking or sophisticated construction. In addition to this, it is often described as the first couture dress made to be worn without a corset, although Margaine Lacroix's work and Poiret's 1908 robe de minute, an unstructured rectangular evening gown foreshadowing the 1920s chemise dress, both challenge this claim. »

l'arrivée d'Erté au bureau de dessin du couturier) ; en revanche, il est clair qu'il existe des différences entre la création destinée à sa femme (sans doute le prototype) et les autres plus tardives. Il est plus probable qu'Erté se soit employé à perfectionner ce modèle, plutôt que de véritablement le créer. Quoiqu'il en soit, il nous a paru important, avant de se pencher sur cette œuvre majeure du premier quart du XXe siècle, d'évacuer tout ce qu'elle comporte de mésinterprétations et de fausseté historique.

Par ailleurs, ajoutons que même s'il est vrai que ce modèle est parfaitement innovant, d'autres couturiers parisiens semblent au même moment que lui s'adonner à des constructions et agencements vestimentaires similaires, consistant à superposer une longue tunique, le plus souvent réalisée dans des voiles transparents, sur une jupe fourreau longue. Les journalistes qualifient principalement cette silhouette de « persane ». Une simple recherche dans la presse de mode devrait nous en convaincre. Des maisons de couture, à l'instar de Gustave Beer, Madame Agnès mais aussi Georges Dœuillet **[Chap. V, Fig.23-25]**, adoptent cette ligne pour toute sorte de création (aussi bien pour le soir que l'après-midi). *Les Modes* d'août 1912 déclare que les élégantes parisiennes portent « des tuniques persanes d'inspirations millénaires »[705], chose que Frivoline, chroniqueuse régulière du journal *L'Art et la Mode* affirme également dans l'édition du 19 octobre 1912 : « Je vous dirai aussi que sur d'invraisemblables draperies disposées en jupe, nous porterons des jaquettes persanes, s'évasant en cerceau comme celles des miniatures dudit pays ; que ces jaquettes seront brodées en tissu invraisemblablement somptueux et dans des coloris que nous ne soupçonnions pas il y a seulement cinq ans ». Et de poursuivre en décrivant une silhouette à la page suivante : « Voici une jolie casaque de soie "cerise" lamée d'argent, qui s'apparente avec la tunique persane dont je vous parlais plus haut, celle-ci est moins évasée du bas. Garnie de skungs et s'enlevant sur une jupe de velours noir, très écourtée, je vous la signale comme très chic et très facile à porter »[706] **[Chap. V, Fig.26]**. Ce qui est frappant, c'est évidemment la concordance presque complète entre la tenue décrite et les créations de Paul Poiret de la même période ; nous disons « presque » parce qu'en effet, l'ensemble qu'adoube Frivoline comporte une jupe beaucoup moins arquée que celle du couturier. D'ailleurs, la tendance de

[705] SYBIL DE LANCEY, « La mode et les modes », *Les Modes*, août 1912, p.12.

[706] FRIVOLINE, « L'Art de la mode », *L'Art et la Mode*, 19 octobre 1912, p.1000-1001.

cette tunique persane semble se confirmer et se démocratiser dans la mesure où cette même chroniqueuse en reparle dans son article du 14 décembre 1912[707]. Simultanément à ce commentaire de *l'Art et la Mode*, *Femina* affirme que pour l'hiver 1912 « les coquettes ont gardé le souvenir des étoffes souples et somptueuses, aux reflets d'or et d'argent, dont s'auréolaient les "Mille et une Nuits" orientales et fastueuses. Elles aiment à employer ces tissus pour les manteaux de soir et à y mêler la note chaude et fauve de la fourrure. »[708] Et de publier dans l'édition de Noel de la même année un article fleuve d'Henri de Regnier de l'Académie française, intitulé « La mode, la Femme et la Perse »[709] **[Chap. V, ill.19]**, richement illustré dans un même temps de miniatures persanes et d'œuvres d'artistes contemporains, Paul Iribe et Georges Lepape ; notamment une planche intitulée *La Fête persane*, qui reprend à s'y méprendre l'esthétique qui est la sienne dans l'album *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*. Notons que l'artiste publie également à la même période une de ses œuvres, *L'habit persan*, dans le *Modes et manières d'aujourd'hui*[710] **[Chap. V, ill.20]**, dans laquelle on peut apprécier, sur le modèle exact de la pagination et de la composition d'une miniature, une réplique mimétique du costume de Denise Poiret légendée comme suit : « La pose est hiératique, et l'œil est bistré… et je voudrais bien être l'œillet ». Ajoutons que la couverture de l'édition d'avril 1912 du journal *Les Modes*, réalisée par Georges Barbier est dédié au couturier[711]. Intitulé *Chez Poiret*, on y distingue deux mannequins dans des réalisations orientalistes emblématiques de cette figure : à savoir, un manteau du soir très ample qui ressemble beaucoup à *Négus* ainsi qu'une robe aux motifs égyptisants. Les deux personnages portent de lourds turbans agrémentés d'aigrettes. Ici, la référence à la soirée du couturier ainsi qu'à sa création orientaliste s'expose en couverture d'un des journaux de mode les plus

[707] FRIVOLINE, « L'Art de la mode », *L'Art et la Mode*, 14 décembre 1912, p.1264-1265. « On a beaucoup parlé de la jaquette persane ; je l'ai vue, ces jours-ci, délicieusement jolie, portée par une Américaine brune, invraisemblablement mince : faite de broché de soie souple, jaune-beige, elle était ceinturée de velours noir, comme la traîne pointue et très longue, terminée par un gland. »

[708] ANNIE, « Les manteaux sont fabuleux – le luxe des doublures », *Femina*, 1 octobre 1912, p.594.

[709] Henri DE RÉGNIER, « La Mode, la Femme et la Perse », *Femina*, 15 décembre 1912, n.p.

[710] Georges LEPAPE, *L'habit persan*, planche XI, in *Modes et Manières d'Aujourd'hui,* 1912.

[711] *Ibid.*

célèbres de l'époque. Un autre élément très intéressant sur l'influence que Poiret exerce sur la couture de l'époque est à trouver dans les célébrations de la Sainte Catherine de l'année 1912. Un article explique que « dans quelques maisons, la fête a pris des proportions tout à fait inattendues. C'est ainsi que chez [Gustave] Beer, tout le personnel avait sacrifié à la mode du jour et travaillé longuement pour préparer une superbe fête persane qui fut des plus réussies et fit l'admiration non déguisée de maintes clientes […] Le retour au palais de la sultane Shéhérazade […] fournit prétexte à un défilé somptueux où tous les ateliers avaient rivalisé d'adresse pour bâtir des costumes luxueux faits de riches étoffes et de broderies délicates »[712]. Cet article est aussi illustré d'une superbe photo de Catherinettes de la maison Jeanne Lanvin, toutes costumées à l'oriental sur le modèle des bals persans qui ont eu lieu la même année, et qui découlent largement de *La Mille et Deuxième Nuit*. C'est dire finalement, que les midinettes de maisons de couture concurrentes à Poiret se mettent à adopter aussi une esthétique qu'il développe depuis plusieurs années. Tout cela pour réaffirmer, s'il était nécessaire de le faire, que le persanisme est une des tendances les plus importantes dans la couture parisienne de l'année 1912, que cette mode est vraisemblablement portée par Paul Poiret lui-même depuis quelques saisons, qui se sert de ses nombreuses amitiés avec les artistes de son temps pour la populariser dans les journaux de mode sous la forme de gravure rehaussée de couleur au pochoir. Réaffirmons aussi le fait qu'il n'est évidemment pas le seul à l'avoir adoptée et que, bien évidemment, cette tendance se constate dans les cercles parisiens, transcendant très largement le seul secteur de la mode haute couture. L'ambiance orientaliste est à la fois visible dans les arts de la scène, dans le ballet, les musées (par l'intermédiaire de leurs nombreuses expositions), mais également dans les colonnes des journaux qui en plus de discuter largement de la création des couturiers, s'emploient également à faire le récit de tous les événements géopolitiques en Orient (les jeunes Turcs, l'agression russe de la Perse et la prise de la ville de Tabriz en décembre 1911, la proclamation de la république de Chine, etc.). En d'autres termes, l'Orient est omniprésent.

A présent, ce qui nous intéressera, c'est d'essayer de déconstruire, sur la base d'une étude matérielle, l'idée que cette mode est typiquement persane, pour montrer qu'elle est en réalité l'un des exemples les plus parlants de cette idée de synthèse orientaliste qui

[712] « La Sainte-Catherine à Paris », *Échos de l'exportation : bulletin mensuel de la Maison Schreiber et Aranson*, 7 décembre 1912, p.33.

s'empare progressivement de toute la couture. Revenons donc, par ordre chronologique, aux objets. Le *Sorbet* le plus exemplaire est actuellement conservé dans les collections du Victoria & Albert Museum **[Chap. V, Fig.27]**. Il date de 1912 et a fait l'objet d'un don au musée par Denise Poiret elle-même en 1976. Il se compose de deux éléments : une tunique très décolletée de satin noir et ivoire présentant une croisure et une emmanchure basse, large et trois-quarts s'arrêtant aux coudes, ainsi qu'une bordure de fourrure noire montée sur un cerceau de fil de fer de 71 cm de circonférence. Largement retenue à la taille (placée en dessous de la poitrine) par une ceinture de mousseline rose se terminant sur une série de franges perlées de même couleur, elle est ornée, sur sa partie inférieure ainsi que sur l'extrémité des manches, de grosses roses (de style Iribe) brodées de perles multicolores (pistache, rose et lavande). La broderie a été exécutée par les Ateliers Martine. L'ensemble se complète par une jupe de satin noir qui dispose d'une petite traîne, réplique postérieure de l'originale, comme le révèle une note écrite par Denise Poiret et jointe à la donation au musée. On constate que c'est principalement la partie inférieure de la silhouette qui a fait l'objet d'une variation. En effet, le modèle *Sorbet* conservé par le Museum at Fit de New York **[Chap. V, Fig.28]**, même s'il présente une tunique en tout point identique, est agrémenté d'une lourde jupe-culotte en trompe l'œil de satin de soie mauve. Nous disons cela dans la mesure où il s'agit, comme nous avons pu le constater en l'ayant sous les yeux (et que la notice du musée explique également), d'une jupe drapée présentant un ourlet tulipe (rendant donc l'aspect d'une fourche basse) posée sur une sous-jupe étroite de même couleur. Même chose pour le *Sorbet* conservé par le Chicago History Museum **[Chap. V, Fig.29]** qui présente une jupe qui, grâce à une draperie ondoyante, se resserre sur sa partie inférieure. Les chercheurs s'accordent à dire que le modèle conservé par ce musée est le plus proche de celui présenté dans l'édition de septembre 1913 de la *Gazette du Bon Ton*[713] **[Chap. V, Fig.30]** sous la forme d'une gravure réalisée par Georges Lepape, intitulée *Laquelle* et sobrement décrite comme suit dans la rubrique « explication des planches » : « Robe du soir de Paul Poiret, en satin Liberty blanc et noir brodé de roses de perles ». Il existe d'autres exemplaires de *Sorbet*, cette fois-ci outre-manche et outre-Atlantique. En effet, Daniel Milford-Cottam, conservateur au Victoria & Albert Museum, a mis au jour des volumes de dessins de modèles ayant été

[713] Georges LEPAPE, *Laquelle*, planche V, in *Gazette du Bon Ton,* septembre 1913.

réalisés par Elizabeth Handley Seymour (1867-1948), couturière de la cour britannique qui ouvre sa maison en 1910 et dont l'atelier était situé au 47 New Bond Street. En plus de réaliser ses propres créations, cette dernière, comme beaucoup d'autres d'ailleurs à la même époque, copie les modèles de la couture française, de façon plus ou moins illicite, pour sa clientèle avide des dernières réalisations parisiennes. À la faveur d'un dépouillement d'un album de Seymour daté de 1913, il découvre, aux côtés de modèles de la maison Bechoff-David, Callot Sœurs, Gustave Beer, Worth, etc., le fameux modèle de Paul Poiret **[Chap. V, Fig.31]**, similaire à sa représentation dans la *Gazette du Bon Ton* avec sans doute une légère modification au niveau de l'ampleur de la tunique[714]. Par ailleurs, tandis que l'édition du 15 juillet 1914 du *Vogue* américain publie un cliché représentant la comtesse Bertier de Sauvigny dans ce modèle **[Chap. V, Fig.32]**, le *Harper's Bazaar* en fait de même dans son édition de novembre 1913[715] **[Chap. V, Fig.33]**. Il est décrit comme étant « une excellente mise en valeur de la tunique »[716].

En définitive, le modèle *Sorbet* est porté et devient de la même manière une pièce emblématique des collections du couturier, et ce dès la fin de l'année 1912. C'est aussi pour cette raison que Daniel Milford-Cottam constate, qu'en dépit des critiques nombreuses que ses pairs et autres couturiers lui adressent, il est indéniable que sa mode est très recherchée, aussi bien en France qu'aux Etats-Unis. C'est précisément la fantaisie qui est appréciée par sa clientèle et c'est également ce que l'auteur pointe : « *Sorbet* incarne l'importance accordée par Poiret à la couleur, à la forme et à la décoration plutôt qu'au raffinement de la couture ou à la sophistication de la construction. »[717] Alors, venons-en à présent à sa construction :

[714] Voir notamment la notice du modèle *Sorbet* sur le site du Victoria & Albert Museum : https://collections.vam.ac.uk/item/O573375/sorbet-fashion-design-paul-poiret/

[715] « Exclusive Poiret Costumes », *Harper's Bazaar*, 7 décembre 1912, p.33.

[716] *Ibid.*: « In the "Sorbet"' gown imported by John Wanamaker, Poiret has shown an excellent development of the tunic. The gown is of black meteor and the tunic is of white crepe de chine embroidered in beads in Oriental colorings and roses. One side of the corsage is carried out in the white crepe de chine, and the other in the black meteor, and there is a wide belt ending in a large butterfly bow in the front. »

[717] Daniel MILFORD-COTTAM, *Edwardian fashion*, *op. cit.*, p86. « With its short, lampshade-skirted, kimono-sleeved tunic scattered with stylised floral motifs, and draped wrap-skirt, Sorbet

Sorbet incarnerait l'importance de la forme dans le processus créatif du couturier, tout en révélant son penchant immodéré pour l'orientalisme vestimentaire persan. Il semblerait que tout cela soit juste mais il faudrait préciser cette assertion. S'il est vrai que *Sorbet* présente formellement et ornementalement parlant un vocabulaire exotique, pris en plein dans un contexte de persomanie, il serait tout de même assez périlleux d'enfermer cette œuvre dans des bornes géographiques et temporelles beaucoup trop étroites. En effet, en détaillant la silhouette, on prend conscience que la tunique sur sa partie supérieure reprend une esthétique très clairement japonaise, tandis que la partie inférieure serait plus associée à une référence aux miniatures persanes, héritée du costume qu'il réalise pour sa femme durant la *Mille et Deuxième Nuit*. En effet, la croisure et le décolleté du corsage, l'emmanchure ample et basse, la disposition asymétrique des broderies, ainsi que la présence de l'imposante ceinture drapée, présentant un réseau de plis cousus, rappellent exactement la composition et la construction du haut d'un kimono traditionnel ou même *parisianisé* ceint d'un *obi.* Par ailleurs, ne retrouvons-nous pas dans le placement très haut de la taille une référence à sa mode néoclassique avec laquelle il prétend avoir supprimer le corset ? Ainsi, tandis que le haut de la silhouette serait donc « extrême-oriental » et « Directoire », le bas reprend l'idée de l'abat-jour qui, nous l'avons vu précédemment, est directement emprunté aux *jama* et *angarkha* moghols. Par ailleurs, la jupe, drapée et traitée en trompe l'œil, de telle sorte à lui donner l'aspect d'un pantalon de harem trouverait plutôt ses racines esthétiques dans un Proche-Orient maghrébin aux influences ottomanes. Et ce n'est pas tout, étant donné que *Sorbet* est censé être porté avec un turban indien (eut égard à la photo de Denise posant avec dans les jardins de l'hôtel particulier de l'avenue D'Antin). Si nous résumons tout cela, il est ici assez facile de comprendre que ce modèle synthétise absolument toute la géographie orientale (de l'Extrême au Proche Orient) dans une création qui devient, de fait, l'une des lignes incarnant le dernier cri du parisianisme, qui est abondamment reprise, parfois copiée, par des couturiers parisiens. C'est crucial à comprendre car, par cet exemple, le changement de paradigme entre approche traditionnaliste d'un côté et approche syncrétique de l'autre semble prendre toute sa consistance. Dans le premier cas, la création vestimentaire, très attachée à une géographique précise (ou du moins à une ère civilisationnelle), copiait une

epitomises Poiret's focus on color, form and decoration rather than refined dressmaking or sophisticated construction ».

partie des cultures matérielles orientales en rendant le plus souvent visibles et lisibles ses inspirations. Dans le cas de *Sorbet,* le brouillage des frontières rend absolument impossible l'identification à une culture ou à un vêtement, à moins que la pièce ne fasse l'objet d'un séquençage méthodique pour tenter d'isoler des éléments caractéristiques de régions orientales définies. Dans ce cas de figure, *Sorbet* est à proprement parler une création parisienne orientaliste qui pense l'Orient comme une localité tout à fait réinventée et surtout émancipée de la seule authenticité des documents qui président à son invention. Aussi, le titre même « sorbet » est intéressant à considérer dans la mesure où le sorbet, au-delà de son acceptation contemporaine, est un entremet glacé de luxe, très apprécié des cours orientales. D'ailleurs, le mot même vient de l'italien *sorbetto*, issu du turc *şerbet*, lequel dérive de l'arabe *chariba*, signifiant « boire ». On comprend que la dénomination même de ce modèle, en plus de faire référence aux couleurs acidulées de sa broderie, évoque directement ce même Orient fantasmé, celui des traditions culinaires de la cour du sultan que le couturier met en scène durant sa *Mille et Deuxième Nuit*. C'est aussi un moyen, par ce simple titre, d'associer la femme qui le porte à une sorte de sucrerie luxueuse dont raffolaient les monarques orientaux. Par la même, nous restons finalement toujours dans cette idée d'une sensualité féminine offerte à la consommation des hommes et en ce sens, le couturier continue son inscription dans le canon de la perception et représentation de l'Orient.

IV. Conclusion générale du chapitre : « Le soleil se lève chaque jour à L'Est et c'est à l'Est que sont nées toutes les révolutions artistiques »

Les quelques mois qui précèdent l'éclatement de la Grande Guerre sont les témoins d'une accélération sans précédent de la tendance orientaliste dans la couture parisienne. En effet, excitée largement par la saison mondaine de 1912, l'éclosion des modèles *Sorbet*, la médiatisation de plus en plus importante de Paul Poiret, il apparaît que toute la presse de mode se soit mise au diapason de ce goût, en rappelant sans cesse leur étonnement quant à la popularisation de ce style qui, selon leur aveu, n'aurait jamais pu éclore quelques années auparavant. Il se trouve également que de très nombreuses maisons de couture se mettent à copier, ou du moins à s'inspirer fortement, de la ligne de Paul Poiret, popularisant par la

même dans l'ensemble de la couture un orientalisme syncrétique. Nous en avons pour preuve une kyrielle de réalisations de maisons aussi différentes que Jacques Doucet, Worth, Callot Sœurs, etc. L'arrivée en force de cette veine orientaliste syncrétique n'est cependant pas le fruit du hasard, et nous ne saurions que trop insister sur le fait qu'elle est largement préparée par de nombreux événements qu'il faut considérer sur une chronologie longue. Mais malgré sa généralisation, cette mode continue tout de même à provoquer des critiques virulentes et nous en avons un exemple éloquent avec l'emblématique album *Le Vrai et le Faux Chic*[718] du célèbre caricaturiste Sem **[Chap. V, ill.21]**, qui paraît en extrait dans le numéro du 28 avril 1914 de *L'illustration*, lui permettant ainsi une médiatisation assez significative. Celui-ci oppose de façon frontale, sans pour autant la nommer, la création de Paul Poiret incarnant ce qu'il caractérise de « faux chic » à celles de Louise Chéruit, Jeanne Paquin, Worth et Dœuillet qui, quant à elles seraient les parangons de l'élégance *à la française*. Dans un récit dichotomique, dans lequel « le musée des erreurs » fait face à des silhouettes « raffinées » et simples, Sem s'emploie méthodiquement à critiquer et détruire tout ce qui fait le style d'avant-guerre de Poiret, et plus généralement l'orientalisme vestimentaire : la jupe-culotte, le turban, le modèle *Sorbet*, la tunique abat-jour, etc. Dans une logique résolument conservatrice mais aussi et surtout racialisante, celui-ci articule sa perception du « vrai chic » autour de l'idée d'un nationalisme de la couture, porté par la figure mythique de la parisienne jeune, svelte et blanche ; tandis que le « faux chic » est associé à des dessins figurants à tour de rôle des insectes, des personnes noires, « des peaux-rouges », des femmes obèses et vieillissantes. On constate ici la réactivation et la perpétuation de cette même idée de différentiation civilisationnelle qui passe par le vêtement et les modes, mais aussi par cette idée d'une allégorie de la couture parisienne qui s'opposerait d'emblée, dans sa pure expression, aux modes exotiques et aux populations « non-occidentales ». La chose intéressante à considérer, ce sont les réactions de certains collaborateurs de Paul Poiret, notamment Victor Lhuer, qui semble répondre à Sem en réalisant plusieurs planches intitulées *Le Vrai Chic* **[Chap. V, ill.22]** la même année, dans lesquelles il est tout à fait clair qu'il cherche à réhabiliter l'esthétique du couturier fustigé.

[718] SEM, *Le vrai et le faux chic*, Paris, Succès, 1914.

Quoiqu'il en soit et malgré les réactions s'opposant à cette mode orientaliste, *Femina* consacre sa une du 15 novembre 1913 à un dessin de Gosé intitulé « Orientalisme… Parisianisme » **[Chap. V, ill.23]** avec pour légende : « est-ce une mode nouvelle qui nous vient d'Orient et se généralisera-t-elle ? Pourquoi pas ? N'est-ce pas, en effet, charmant de voir ainsi paraître comme deux étoiles, deux yeux gais ou mélancoliques au-dessus de la gaze légère ? »[719]. C'est absolument crucial ici de voir un changement de paradigme dans la perception de cette tendance orientaliste. En effet, rappelons-nous les arguments des détracteurs de la jupe-culotte en 1911. Leur principale critique consistait à dire que la couture parisienne, censée être la garante de l'élégance et d'un patriotisme esthétique français, se rendait coupable d'un dévoiement stylistique sur la base d'inspirations orientales, et donc exogènes. Pour ces derniers, la mode parisienne ne pouvait épouser les contours d'un orientalisme vestimentaire aussi radical, étant donné qu'il fallait marquer une différence d'ordre raciale absolument claire entre Orient et Occident, dans un contexte colonial ; rappelant par la même (sans la citer toutefois) les célèbres vers de Rudyard Kipling dans son poème « The Ballad of East and West » : « L'Est est l'Est, l'Ouest est l'Ouest, et les deux ne se rencontreront jamais. » Il se trouve que cette frontière inaltérable semble voler en éclats au cours de l'année 1913, conduisant certains journalistes à franchir le Rubicon, revoyant leur copie en associant parisianisme et orientalisme dans une même expression. Mais que s'est-il passé et pour quelles raisons ce changement se met-il en place ?

Une tentative de réponse est livrée par Nancy Troy dans son analyse de la pièce de théâtre *Le Minaret* de Jacques Richepin, sur une musique de Tiarko Richepin, décors de Ronsin et costumes par Paul Poiret. Elle est montrée pour la première fois le 19 mars 1913 au théâtre de la Renaissance, alors dirigé par l'actrice et épouse de Jacques Richepin, Cora Laparcerie. Troy considère cette pièce, non pas comme une énième fantaisie jouant sur des clichés orientalistes éculés[720], mais au contraire, comme un point de rupture qui provoque une reconfiguration de l'orientalisme scénique et vestimentaire. En effet, celle-ci démontre de façon très séduisante la manière avec laquelle Cora Laparcerie articule un discours

[719] Xavier Gosé (illustrateur), « Orientalisme… Parisianisme", *Femina,* 15 novembre 1913, p.1 (Page de couverture)

[720] Malgré le fait qu'elle reprenne tous les stéréotypes associés à l'orient : à savoir, le harem, les odalisques, les eunuques, le sultan, la polygamie, le luxe et la luxure, etc.

nationaliste et patriotique autour de cette mise en scène, arguant qu'elle est la parfaite illustration du « goût français ». Le travail simultané du décorateur et du couturier conduit à l'élaboration d'un art total qui répond tout autant à la musique qu'au dialogue de la pièce. Elle inscrit cette œuvre à rebours d'une *Shéhérazade* des Ballets russes, donc une compagnie étrangère, qui selon elle échoue à rendre compte visuellement et esthétiquement d'une harmonie *à la française*. En d'autres termes, et en suivant l'argumentaire de Laparcerie, malgré le fait que Léon Bakst s'inspire de l'orientalisme français pour réaliser les costumes et les décors de ce ballet, sa nationalité, par pur atavisme, transparaitrait sur ses choix esthétiques (jugés beaucoup trop tranchés, agressifs, barbares, en d'autres termes à la limite du sauvage) et par un effet concomitant l'éloignerait de la substantifique moelle du gout national. Cora Laparcerie cherche ainsi à penser un orientalisme post Ballets russes, pour ainsi dire, qui en serait émancipé tout en étant typiquement « français » cette fois-ci ; une reconfiguration d'un monde persan, largement inspiré de celui du XVIIIe siècle. Cette information est importante à considérer dans la mesure où, de façon maligne, cette dernière réfléchit à un moyen de s'octroyer les faveurs de l'aristocratie en ayant recours à la fois à une tendance orientaliste – qui a largement infusé ces cercles les années précédentes – mais aussi une mode historiciste, offrant la part du lion à l'Ancien Régime et surtout au Grand Siècle qui découvre, le premier, le corpus des contes arabes[721]. Et de poursuivre dans cette analyse,

[721] N. J. TROY, *Couture culture*, *op. cit*., p.201-202. Traduit par nos soins : « Bien que *Le Minaret* soit entièrement orientaliste dans tous ses aspects, y compris l'intrigue, les décors et les costumes, la pièce a été produite et reçue comme l'expression d'un sentiment nationaliste français. En effet, en montant la pièce, Cora Laparcerie entendait dès le départ éviter la sensibilité étrangère que le public français identifiait dans *Schéhérazade* ; la mise en scène du *Minaret* était conçue, disait-elle, pour présenter "une Perse (qui soit) plus française, [...] une Perse du dix-huitième siècle, ou presque". Son opinion, déclarée en réponse à l'impact des œuvres étrangères sur la pratique scénique contemporaine à Paris, est que "pour les pièces françaises, il faut une mise en scène française". "Critiquant les "couleurs disparates et criardes [qui] choquent l'œil" et le "déplorable contraste entre l'art du décorateur et celui du costumier" qui, selon elle, caractérisent les récentes innovations théâtrales, Laparcerie blâme l'influence d'artistes étrangers dont la conception de la mise en scène "diffère tellement de la nôtre". "La France est le pays de l'art et de la beauté", a-t-elle déclaré. "Elle est le berceau des arts ; sa stature est amoindrie par l'intrusion de scénographes et de costumiers étrangers. J'ai enfin eu l'occasion de rendre à l'art français ce qui lui revenait, et je l'ai saisie avec empressement... [en commandant Poiret et Ronsin,] deux artistes français, aussi originaux que possible, mais simples. Leur production ... est

celle-ci postule que c'est très probablement pour cette raison que la presse de l'époque est aussi accueillante à l'endroit de cette représentation, qui connaît un succès dans toute la France et même à l'étranger.

Pourtant, à regarder de plus près les costumes que Paul Poiret réalise à partir des dessins d'un de ses collaborateurs José de Zamora[722] **[Chap. V, ill.24]**, on se rend compte que ces créations s'inscrivent dans la droite ligne de celles que Bakst propose pour sa *Shéhérazade*. Ce ne sont que pantalons de harem, voiles de mousseline, turbans à aigrette, pourpoints imitant les tuniques persanes, visibles sur les miniatures. Poiret y adjoint également les fameux abat-jours de son emblématique *Sorbet* allant jusqu'à l'exagération sur certaines silhouettes qui comptent plusieurs cerceaux positionnés les uns au-dessous des autres, produisant un étagement de la ligne globale[723]. Se faisant, si *Le Minaret* est le digne successeur de *Shéhérazade*, nous pouvons aussi affirmer qu'il est également un parfait moyen pour le couturier de populariser largement sa dernière ligne vestimentaire, dans un contexte artistique et scénique. C'est d'ailleurs l'ambition analytique que se fixe Nancy Troy dans cette partie de son ouvrage en suivant la problématique suivante : « comment le théâtre de la mode [...] a fonctionné pour Poiret et d'autres couturiers comme un outil de marketing

empreinte d'un charme séduisant et d'un goût incomparable, de ce goût que les nations "ne possèdent que les Français, et qui nous fait envier tous les autres ».

[722] José de Zamora entre dans la maison de couture au même moment qu'Erté, en tant que dessinateur. Il collabore avec Poiret aussi bien dans ses projets de costumes que pour ses collections de mode. Les nombreux dessins *Le Minaret* ont été majoritairement réalisés par ce dernier, en dépit du fait que Paul Poiret signait régulièrement les œuvres, même s'il n'en était pas l'auteur (une pratique très courante dans la couture de l'époque d'ailleurs). Cela dit, on distingue tout de même la signature de Zamora sur les œuvres publiées notamment par le *Comoedia Illustré* (voir annexes).

[723] Lise-Léon BLUM, « Le Goût au Théâtre », *La Gazette du Bon Ton*, n°6, avril 1913, p. 186-188. « Au 1er acte, dans un intérieur de harem blanc, bleu indigo, vert cru, que surmonte une frise de palmes, les femmes sont vêtues de bleu, de vert, de noir et d'or. Au 3e acte, dans un décor blanc et noir, elles défilent en procession toutes blanches et noires, sans qu'une seule pourtant soit pareille à sa compagne. Des tuniques à cerceaux, ballottant autour du corps, surplombent les culottes fendues ; des jupes à trois paliers, et qui semblent faites d'abat-jour superposés, s'évasent au-dessous de corselets bas serrant le torse comme des bandelettes. De petits casques de perles emboîtent la tête en cachant les cheveux et les oreilles. Toutes les matières sont employées : perles, fourrures, gazes lamées, brochés et brocarts, et jusqu'à ces tissus raidis par le métal qui donnent à M. Jean Worms l'aspect d'un prince de laque. »

particulièrement efficace, aussi bien en France qu'à l'étranger »[724]. Si cette analyse brillante balise de façon convaincante la dimension publicitaire de ce type d'événement pour les maisons de couture, il semble que Nancy Troy omet dans son analyse de la mettre en perspective d'une histoire plus large du mouvement orientaliste vestimentaire français, s'étirant du second XIXe siècle aux années 1910. En effet, l'historienne de l'art s'emploie surtout à comprendre les mécanismes discursifs et les stratégies de communication mises en place par les couturiers parisiens de l'époque pour assouvir leur volonté d'artification, en s'adossant largement au monde de l'art et à celui des avant-gardes. Ce que nous proposons à présent, grâce à l'étude du défilé-spectacle *In a Persian garden* que le grand magasin New Yorkais John Wanamaker met en scène à l'automne 1913, c'est un dépassement de cette analyse, pour tenter de comprendre l'intégration de cette « mode minaresque » dans la dynamique plus large de la redéfinition de la silhouette occidentale, rendue possible par les cultures matérielles orientales. Se faisant, il est question de voir dans quelle mesure la seconde vague orientaliste de la couture semble trouver une première consécration, à mi-chemin entre théâtre et mode, tout en opérant une synthèse de ces deux secteurs créatifs.

Paul Poiret a l'idée de créer spécialement pour la première du *Minaret*, une toilette très singulière pour sa femme Denise. Cet élément a d'ailleurs été abondamment relayé par la presse et notamment dans la *Gazette du Bon Ton* qui déclare : « pour compléter l'illusion, Mme P., dans la salle, semble habillée pour entrer en scène, avec son lourd casque d'argent voilant les cheveux, au centre duquel viennent se ficher d'invraisemblables plumes noires »[725]. Dans une prolongation de son geste créateur, et surtout dans une logique totalisante, le couturier habille sa femme dans une tenue sensiblement identique à celles présentes sur scène, ouvrant de fait une brèche conséquente et décisive. Celui-ci, dans une idée de syncrétisme, pense une création haute-couture et une toilette de grand soir sur le même modèle que les costumes de scène, censés encapsulés tout le goût français, selon Cora Laparcerie. Ici, il est clair que le brouillage des frontières entre théâtre et mode – qu'il avait déjà à plusieurs reprises expérimenté notamment dans sa *Mille et Deuxième Nuit* – semble poussé à son paroxysme. L'orientalisme syncrétique n'est plus uniquement confiné à la

[724] N. J. TROY, *Couture culture*, *op. cit*.

[725] Lise-Léon BLUM, « Le Goût au Théâtre », *La Gazette du Bon Ton*, art. cit.

mascarade ou bien au théâtre. Il devient également une potentielle mode de ville à Paris. En réalisant un costume à sa femme, sur la base du *Minaret,* celui-ci réaffirme dans un même temps que son travail de costumier orientaliste est indissociable de son œuvre de grand couturier. Dans une salle de théâtre où l'idée de la vision (être vu, regarder, être vu en train de regarder) est au cœur du protocole et des mondanités, il est assez facile de voir dans le geste de Poiret, un moyen de donner un avant-gout de sa mode à venir. Et c'est précisément ce qu'il se produit, à un niveau international d'ailleurs.

Alors que celui-ci orchestre un voyage à travers les États Unis à l'automne 1913, durant lequel il donne plusieurs conférences dans tout le pays, il réussit à vendre une partie de ses modèles à plusieurs grands magasins New Yorkais et notamment à John Wanamaker qui obtient une exclusivité. Alors qu'il est dans la ville, Wanamaker a l'idée d'organiser du 25 au 27 septembre 1913, un défilé-spectacle intitulé *In a Persian Garden* **[Chap. V, ill.25]**, qui présente les dernières réalisations de la couture parisienne tout en reprenant la mise en scène du *Minaret* : une savante hybridation dans cette monstration qui synthétise absolument tous les codes d'un défilé de mode et d'une présentation de collection classique, tout en campant cet événement dans l'auditorium du grand magasin pouvant accueillir jusqu'à 1500 personnes. La représentation, qui fait l'objet d'une abondante médiatisation aussi bien dans la presse quotidienne que dans les journaux de mode américains[726], est organisé autour des trois tableaux « matin », « après-midi » et « soir » dans lesquels les modèles de Callot, Beer, Paquin, Worth, Martial et Armand, Doucet, Lanvin, Poiret, etc. sont présentés. Mais notons tout de même la singularité de Paul Poiret dans toute cette masse de maisons de couture parisiennes illustres. En effet, dans le programme édité par le magasin, il est le seul créateur dont les descriptions de modèles sont particulièrement détaillées, frôlant parfois l'exagération. Ainsi, tandis qu'une création de Lanvin est sobrement décrite comme « tailleur de duvetine or », celles de Paul Poiret incluent systématiquement leurs inspirations : « Tailleur de serge bleu avec broderie, tirée d'un document persan représentant une rose persane », ou encore « Robe de matin, brodée de motifs copiés d'un ancien "touloupe" de

[726] Voir l'historiographie que brosse Nancy Troy dans son analyse, mais aussi : Anonyme, « In a Persian Garden », *The Evening Post*, 24 septembre 1913. ; Anonyme, « The sun rises from the East each day, and it is in the East that all artistic revolutions are born», *The Evening Post*, 25 septembre 1913. ; Anonyme, « In a Persian Garden », *The Sun*, 26 septembre 1913.

Sibérie orientale », « manteau de velours jaune, tiré de celui d'un prince hindou ». Comprenons que tous ces effets de réel ont pour but d'asseoir encore plus la légitimité d'un Paul Poiret, couturier érudit. En révélant à sa clientèle ses inspirations, celui-ci cherche précisément à l'enrober « d'authenticité » tout en mettant en lumière sa conception du Grand Orient. En effet, dans un défilé-spectacle campé dans un univers « persan », Poiret n'a aucun mal à mettre en lumière des inspirations russes, tunisiennes, vénitiennes, hindoues, turques et persanes. Il est aisé ici de constater que cet Orient recréé, aussi sourcé soit-il, ne correspond en définitive à aucune forme de réalité, si ce n'est une agglomération protéiforme de plusieurs civilisations très différentes. Notons d'ailleurs que cette manière de mettre en lumière ses inspirations tranche avec ses débuts de couturier. De fait, il n'était absolument pas question autour des années 1905 de dire que certains de ses modèles, à l'instar de *Révérend*, de son gilet chinois ou même d'*Ispahan*, qu'ils étaient en réalité des copies, voire des réemplois inchangés de costumes déjà existants. Ici, le recours à l'iconographie, plutôt qu'à la matérialité d'un vêtement, lui permet de révéler une partie de son processus d'inspiration sans pour autant dévaluer sa charge créative. Mais, aussi érudite soit-elle, cette série de vêtements « persans », échouent finalement à restituer de façon scientifique les symboles et les usages associés à tous ces vêtements dans leurs cultures sources.

Plusieurs articles, dans la presse quotidienne américaine, reproduisent le programme de ce défilé-spectacle et leur mise en page est systématiquement éloquente. En effet, L'*Evening Post* du 24 septembre 1913[727] **[Chap. V, ill.26]** illustre son texte a l'aide d'une reproduction d'un panneau mural de faïence persane, œuvre conservée au Metropolitan Museum of Art. Cette information est intéressante dans la mesure où elle continue d'accréditer notre intuition quant à l'interdépendance de plus en plus importante entre mode et musée. Dans ce cas de figure, le musée New Yorkais, grâce à sa collection prestigieuse, permet de positionner le spectacle, non plus uniquement dans le seul secteur de la mode, c'est-à-dire du frivole et de l'éphémère, mais au contraire dans une atmosphère érudite de collectionnisme. Comprenons que la cliente du Wanamaker, en acquérant des modèles de la couture parisienne de l'automne 1913, n'achète pas simplement de la mode dernier cri mais plutôt une resémantisation et une parisianisation d'une civilisation ancestrale et glorieuse. Le

[727] *Ibid.*

musée ici est utilisé par les couturiers et *impresarii* des grands magasins comme un puissant légitimateur de la collection. Par ailleurs, et pour conclure ce chapitre, Paul Poiret rédige une invitation au spectacle dans lequel celui-ci écrit en lettre d'or les mots suivants : « Le soleil se lève chaque jour à L'Est et c'est à l'Est que sont nées toutes les révolutions artistiques »[728]. Cette citation est absolument cruciale dans la mesure où elle nous permet, en un sens, de boucler la boucle. En effet, en disant cela, le couturier s'inscrit dans toute la tradition de la redécouverte des arts orientaux en Occident. Pensés comme une salvation pour les artistes européens du XIXe siècle, ces cultures matérielles ont été adossées à un système discursif puissant, les investissant d'un projet de renouvellement profond du vocabulaire théorique et formelle de l'art occidental. En prétendant que toutes les révolutions esthétiques proviennent d'Orient, Poiret montre que cette conception est également la sienne, qu'il est un homme de son temps qui se sert précisément de ce socle d'inspirations pour repenser un vestiaire parisien contemporain. Et finalement, en disant cela et en adoptant ces costumes pour *Le Minaret* à la couture française, il nous dit trois choses décisives : l'Orient est pensé comme un réservoir d'inspirations ; l'Orient est pensé comme un Salvation ; et enfin, c'est l'Orient qui permet d'être moderne.

[728] « In a Persian Garden », *The Evening Post*, art. cit.

Chapitre VI : Le grand bazar des Années Folles : orientalisme et colonialité durant l'entre-deux-guerres

> « Déjà avant la guerre, la mode s'inspirait largement des estampes, des miniatures, des broderies orientales ; les relations plus suivies, la connaissance plus intime entre nos alliées d'Orient et nous, qui sont une des suites de la guerre, ne sont probablement pas sans influence sur les modes actuelles et je crois que cette influence ne fera que s'accentuer »[729].

Extraite du célèbre journal lancé par Lucien Vogel *Les Élégances parisiennes. Publication officielle des industries françaises de la mode,* cette citation datée de l'été 1920 nous intéresse dans la mesure où, en plus d'émaner d'un organe institutionnel de la couture parisienne, elle a le mérite de créer des ponts intéressants entre contexte géopolitique et création vestimentaire. Pour bien saisir ce qui est en jeu dans l'orientalisme des années folles, il est crucial de comprendre que la création haute couture, d'un côté, et le contexte colonial de l'autre, sont intimement liés, voire renforcés par rapport aux décennies précédentes. De fait, si l'auteur de l'article rappelle à juste titre l'importance de l'orientalisme vestimentaire du début du XXe siècle, il note également que celui-ci semble s'intensifier, précisément du fait de la proximité entre Orient et Occident, de plus en plus importante dans la période d'après-guerre. Notons en premier lieu que la Grande Guerre rebat les cartes de la géographie mondiale, notamment du côté du Proche-Orient et plus particulièrement pour l'Empire Ottoman. En effet, avant même leur victoire, français et britanniques négociaient en secret une partition de la région proche-orientale, simultanément à la promesse faite au roi Hussein, gardien des lieux Saints de La Mecque et de Médine, de la constitution d'un grand royaume arabe sur les ruines de la Sublime Porte. Cette tractation secrète, signée le 16 mai 1916 et connue sous l'expression consacrée « accords Sykes-Picot »[730], préparait le terrain à l'élargissement des empires coloniaux français et anglais sous la forme de mandats et de

[729] Anonyme, « Dernières créations de la mode », *Les Élégances parisiennes*, n°3, été 1920.

[730] Voir notamment : Henry LAURENS, Valérie TORANIAN et Aurélie JULIA, « "Les Jeux D'ingérence Et D'interaction Existent En Syrie Depuis Deux Cents Ans" », *Revue des Deux Mondes*, 2016, p. 8-19.

zones d'influence. La Première Guerre Mondiale terminée et après avoir défait les armées arabes à l'été 1920, la France met la main sur la Syrie et le Liban, lesquels deviennent des territoires mandataires, administrés par l'Empire. Et comme à son habitude, la création vestimentaire mais aussi les soyeux et fabricants français de textile tirent profit de cette actualité géopolitique pour enrichir leur vocabulaire de formes. En effet, Roubaudi, maison créatrice « d'une mode vraiment française, d'un raffinement plein de goût et d'ingéniosité », lance à l'été 1920 « un beau matelassé de soie et d'or, parsemé de grands dessins arabes en relief [qui] a bien mérité son nom de "Mohamed" »[731]. Un peu plus tard, dans l'édition de 1924-1925 de la *Gazette du Bon Ton*, un article sur le fabricant de tissus Bianchini détaille ses nouveaux modèles dessinés par Raoul Dufy en ces termes : « "La pourpre de Sour et les gazes d'Assour, les soieries du Liban et les brocarts de Cham, les robes du Korassân [*sic*], les fruits de l'Irak, les rosiers verts de Damas, constellés de leur roses…" voilà tout ce que renferme sa collection, épopée magnifique de la soie et du velours. »[732]

Et d'ironiser sur cette situation, *Fantasio* fait paraître dans son édition du 1er juillet 1921, une caricature de Vallée intitulée « La revanche de la Syrie. Kif-Kif Beyrouth »[733] **[Chap. VI, ill.1]**. Elle est extrêmement éloquente dans la mesure où elle joue sur une tension et une dualité visuelle, à rattacher à notre sujet d'étude. Encadrée par le motif d'un tapis oriental, la scène s'articule autour de deux plans distincts. Au premier, une femme blanche de profil, incarnant vraisemblablement une allégorie de la Parisienne *à la mode*, est vêtue exactement de la même manière qu'une autre femme aux traits accusés, au nez empâté, aux lèvres proéminentes, portant une chéchia à pompon sur la tête et des babouches aux pieds. D'emblée, l'œuvre est fondée sur une représentation racialisante car la différence dans le traitement des visages des deux personnages sous-tend de façon binaire la composition entière. La personne blanche, aux traits doux et fins, est mise en opposition avec « le type arabe », particulièrement masculinisé et caricaturé dans le but d'extraire visuellement la part de sauvagerie de cette civilisation. Son traitement esthétique est volontairement exagéré, voire diabolisé, pour marquer une différence entre « civilisé » et « archaïque ». Relayé au

[731] Anonyme, « Les nouveautés d'hiver chez Roubaudi », *Les Élégances parisiennes*, n°4, été 1920, p.3.

[732] Anonyme, « … Chez Bianchini », *La Gazette du Bon Ton*, n°2, 1924-1925, p.73-76.

[733] A. VALLÉ, « La revanche de la Syrie. Kif-kif ! Beyrouth », *Fantasio,* n°346, 1er juillet 1921, p.508.

second plan de l'œuvre (même dans la composition l'idée de la hiérarchie des figures est centrale), on distingue derrière elle une foule indistincte d'hommes et de femmes en habit de ville de style occidental ainsi qu'un très grand cèdre, symbole du Liban. Vallée, en choisissant ce titre, semble tourner en dérision, par le truchement de la mode vestimentaire, cette idée de colonisation proche-orientale. En effet, celui-ci pose implicitement une question : qui est véritablement colonisé ? Est-ce la Syrie mandataire ? ou bien la couture parisienne qui copie le style vestimentaire des arabes au moment de leur établissement dans la région ? Cette caricature, extraordinaire au sens propre, montre précisément le rapport de cause à effet entre la géopolitique française au Proche-Orient et l'écosystème créatif de la mode. Finalement, Vallée associe l'adoption des vêtements syriens par les couturiers comme une forme de contre colonisation à part entière.

Retournant avec humour l'idée même d'expansion coloniale, celui-ci amorce, à l'orée des années 1920, un parallèle déterminant entre mode et colonisation dans un contexte parisien. Ce n'est d'ailleurs pas une nouveauté et il s'agit assurément d'un mécanisme récurrent de la mode orientaliste. En effet, celle-ci, et nous l'avons démontré largement, est intimement en lien avec les grands événements du tournant du XXe siècle, qui nourrissent le vocabulaire des formes des couturiers tout en présidant à l'intégration de ces modes dans les milieux créatifs et culturels français plus largement. A ce propos, une chroniqueuse du journal *Les Modes* dans les premières années du XXe siècle ne décrétait-elle pas que la couture parisienne avait succombé, sans résistance, aux affres du péril jaune au moment même de l'intensification des relations commerciales entre l'Extrême-Orient et l'Europe ?[734] En d'autres termes, l'orientalisme vestimentaire est indissociable de l'actualité géopolitique qui lui permet d'exister et de se développer. Et c'est précisément ce qui nous intéressera tout au long de ce chapitre, articulé autour de deux idées principales : continuité et rupture. C'est important de l'avoir à l'esprit dans la mesure où loin d'être une entité fixe et immuable, l'orientalisme vestimentaire est un mouvement complexe qui se recode continuellement aussi bien du point de vue de son discours que de son esthétique ; réaffirmant ainsi sa présence cruciale dans le processus créatif des couturiers parisiens sur toute la décennie. Il s'agit alors de mettre au jour la continuité de cette histoire enchevêtrée de la mode

[734] SYBIL DE LANCEY, « La Mode et les modes », *Les Modes*, 1907, 1er mars 1907, p.8.

orientaliste ; une pelote de laine extrêmement complexe parfois à démêler tant ses différentes inspirations attachées à des aires géographiques orientales tendent à se confondre pour créer précisément ce Grand Orient indéfinissable, puisque pluriel par essence.

C'est pourquoi, pour mener à bien notre étude, il s'agira de suivre un plan chrono-thématique sur l'ensemble des années 1920, pour bien en saisir sa spécificité, tout en isolant (pour mieux les analyser) ces différents mouvements créatifs. Nous prendrons pour point de départ de notre propos cette même idée du *tsunami* qui avait été notre fil d'Ariane des trois premiers chapitres de cette recherche. En effet, qui dit « vagues-submersives » dit également nombreuses « répliques » et il semblerait que les Années Folles aient été le témoin d'une activité sismique intense et riche. En d'autres termes, toutes les tendances orientalistes constatées au cours du tournant serré du XXe siècle se réactivent au même moment, durant la période d'immédiate après-guerre, pour créer de nouvelles expressions vestimentaires particulièrement nourries. Ce récit-cadre, en plus de nous permettre de mettre en exergue cette idée de continuité à l'intérieur du mouvement global de l'orientalisme vestimentaire, nous donne l'opportunité également de présenter un corpus d'œuvres beaucoup plus important du point de vue quantitatif, tout en en proposant une organisation par aires géographies d'inspirations et innovations associées. Nous avons constaté dès 1918 (et même légèrement avant) que la couture parisienne tremble à l'évocation du japonisme, des influences chinoises, indo-persanes. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous nous attacherons à l'analyse de cette persistance de l'Extrême-Orient et du Moyen-Orient dans le système de la mode pour tenter de contredire, ou du moins d'atténuer, le poncif qui voudrait que la mode d'après-guerre marque une rupture nette et décisive avec les créations des années 1910. Nous pensons au contraire qu'il faut voir la création vestimentaire des années 1920 comme une forme de continuation de tout le processus de refonte du vestiaire occidental sur la base des cultures matérielles orientales. En effet, les vêtements et décors orientaux se multiplient, ainsi que l'utilisation de la coupe à plat qui devient vraisemblablement une technique largement démocratisée dans les ateliers de confection. Pour le dire autrement, ce qui paraissait radical en matière de confection et de technique de coupe au début du XXe siècle ne questionne plus les couturiers au cours des années 1920 ; plus encore, cela semble tout à fait admis et utilisé. De la même manière, même si la mode associée aux *Mille et Une Nuit* n'est plus aussi dominante que durant la décennie précédente,

elle poursuit sa route, produisant de très nombreux modèles, abondamment relayés par les chroniqueurs et commentateurs de la presse de mode. En d'autres termes, la silhouette *Minaret* et l'expression la plus théâtrale de l'Orient arabo-musulman survit à la guerre pour peupler les studios des couturiers ainsi que leurs collections, tout en investissant, chose inédite, les nouveaux médias, à l'instar par exemple du cinéma muet. Alors que ces modes inspirées du Japon à la Perse, en passant par la Chine et l'Inde, se développent, une autre tendance orientaliste émerge ; cette fois-ci associée à un Proche-Orient antique : il s'agit d'une réactivation tonitruante d'une vogue égyptomaniaque, stimulée entre autres choses par la découverte de la tombe de Toutankhamon en 1922. C'est pour cette raison que nous ferons une incartade dans cette tendance égyptisante pour en comprendre aussi bien ses mécanismes que la manière avec laquelle la presse quotidienne et les magazines de mode, l'industrie textile et les maisons de couture s'en saisissent pour l'adapter aux enjeux beaucoup plus globaux de cette refonte de la garde-robe occidentale. Enfin, dans un troisième temps, il sera question de regarder plus précisément la réactivation du gout pour le Proche-Orient par le biais notamment d'une *maghrébomanie* particulièrement généralisée et qui nous permettra de questionner le rapport intrinsèque qui existe entre empire colonial et création vestimentaire. En effet, cette partie de notre analyse, encadrée chronologiquement par les deux expositions coloniales françaises les plus importantes des années 1920 (celle de Marseille en 1922 et celle de Vincennes en 1931), mettra au jour une évolution du discours colonial qui semble produire des effets très concrets dans le processus créatif des couturiers. Les possessions coloniales deviennent utiles pour les industries créatives et dans ce sillage le Maghreb, colonie la plus proche de l'Hexagone, est investi d'un discours tout à fait intéressant, à mi-chemin entre science ethnographique, exposition coloniale et création vestimentaire. En définitive, ce chapitre reprend notre approche qui croise temporalité et géographie pour démontrer l'omniprésence du grand bazar de l'Orient dans la couture parisienne de l'entre-deux-guerres.

I. La symphonie du nouvel Extrême-Orient : le cadre structurant de la création vestimentaire orientaliste pendant les Années Folles

1. Le retour du vocabulaire sino-japonisant

Le goût pour l'Extrême-Orient semble se réactiver de façon importante avant même la fin de la Première Guerre Mondiale ; si tant est qu'il se soit véritablement éteint. Même s'il a pu être légèrement supplanté par d'autres tendances, associées à diverses aires géographiques et périodes de l'histoire, le japonisme et les chinoiseries n'en demeurent pas moins un puissant socle sur lequel s'organise la créativité et la refonte des techniques occidentales. En effet, l'examen des dépôts de dessins et modèles de la maison Callot Sœurs notamment, montre qu'elles ont recours à ce référentiel dès les années 1917[735] en réalisant des créations aux noms évocateurs : « Cœur de Jade » est une robe de velours vert brodé **[Chap. VI, Fig. 1]** ; elle est mise en regard dans le même dépôt d'août 1917 d'une robe chemise de phénicienne verte brodée violet qui a pour titre « Soutzouki » **[Chap. VI, Fig. 2]**. « Parisiennette » **[Chap. VI, Fig. 3]**, robe d'après-midi de velours marron et de soie grège, reprend le principe de la croisure des vêtements nippons, ceinturée par un large obi au nœud dans le dos. Grâce aux fonds de l'Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), nous savons par exemple que deux modèles de la maison Jeanne Lanvin **[Chap. VI, Fig. 4 et 5]**, aux très fortes inspirations japonisantes (au niveau notamment de l'emmanchure) ont fait l'objet d'un litige en aout 1917. Nous pourrions multiplier les exemples. Quelques mois plus tard, en février 1918, c'est la maison Paquin qui dépose « Caylus » **[Chap. VI, Fig. 6]**, un déshabillé de soie richement brodé et reprenant en tout point la forme des kimonos parisianisés. Paul Poiret fait de même en déposant plusieurs modèles de robe d'intérieur et de tailleurs s'inspirant fortement la croisure frontale des vêtements sino-japonais **[Chap. VI, Fig. 7 et 8]**. Par ailleurs, à l'été 1918, *Les Élégances parisiennes*, dans un article rendant compte des dernières modes, déclare : « On y peut admirer [dans les collections des couturiers] des sortes de gandourah, c'est-à-dire des kimonos, comme ceux dont sont habillés des personnages qui

[735] Nous savons que le japonisme est une tendance très appréciée de la maison Callot Sœurs ; nous l'avons d'ailleurs précédemment analysé. En revanche, il est difficile d'en retracer les contours dans la mesure où les archives des dépôts antérieurs à 1917 ont fait l'objet d'une destruction systématique. Aussi, malgré leur riche collection, les musées ne conservent que quelques pièces ne pouvant être considérés comme un échantillon représentatif de leur œuvre.

animent de leur vie de rêve les laques chinoises, les meubles et les paravents du Céleste Empire. Les manches pagodes, lorsqu'elles sont tendues, donnent une seule ligne d'ampleur à ces kimonos alors que le bas est resserré. »[736] Cette déclaration est intéressante dans la mesure où elle rend compte très concrètement de cette idée de synthèse orientale dans la mode. Les ressorts discursifs du grand bazar de l'Orient syncrétise deux types, pourtant très différents, de vêtements sur la seule base de la structure de leur patron. Ainsi « gandourah » (une tunique ample sans manche, principalement portée au Maghreb) se voit associée au kimono qui, quant à lui, se porte à l'autre bout du monde. Comprenons dans ce cas précis que ces deux mots ne sont pas là pour évoquer une quelconque localité tangible. Au contraire, en plus d'être des mots « exotiques » qui plaisent à la cliente avide de dépaysement (particulièrement durant ce moment troublé de l'histoire), ils font surtout office d'identification de la coupe à plat qui a présidé à leur confection. Cet article, qui fait d'ailleurs mention d'un mobilier extrême-oriental, est illustré par une gravure de mode **[Chap. VI, ill. 2]**, représentant un modèle des sœurs Callot mis en scène dans un intérieur signifié par une imposante commode laquée sur laquelle est posée un bouddha en tailleur et un soliflore japonisant, nous permettant d'y voir une forme de continuité par rapport à la période d'avant-guerre. En effet, dès mai 1914, la *Gazette du Bon Ton* publiait une planche rehaussée au pochoir à partir d'un dessin de Bernard Boutet de Monvel intitulée *La Commode en laque* **[Chap. VI, ill. 3]**. Dans une composition similaire, ce meuble laqué est traité en couleur, contrastant de fait avec la robe du soir immaculée de Worth. La maison de couture a recours à plusieurs reprises à ce type de mise en scène, comme en témoigne deux autres illustrations, toujours publiées dans le même journal : une intitulée « Le tombeau des secrets » **[Chap. VI, ill. 4]**, l'autre « Rosalinde » **[Chap. VI, ill. 5]**, les deux réalisées par Georges Barbier en 1922. Il faut voir dans le collectionnisme et la décoration extrême-orientale des intérieurs bourgeois une extension de l'orientalisme vestimentaire et une porte ouverte à la rêverie de l'ailleurs, que l'on retrouve d'ailleurs pour le monde moyen-oriental dans le poncif

[736] ANDRÉE SANTEUIL, « Les création de la mode. Les modèles de la saison », *Les Élégances Parisiennes*, n°2, été 1918, p.13.

du tapis persan[737]. Associer sa toilette à l'environnement dans lequel elle est portée est assurément une façon de pleinement endosser, ou du moins de mimer, les préceptes édictés par le japonisme en ayant toutefois à l'esprit qu'il s'agit d'une mode ; donc d'une conjoncture et d'une mascarade dans un même temps. Penser l'orientalisme dans son rapport à l'art de vivre bourgeois nous permet également de réfléchir à son ancrage dans les habitudes quotidiennes de cette classe sociale au-delà du vêtement[738]. Consommer l'oriental, mettre en scène l'*Ailleurs* chez soi, l'endosser sur son corps sont à l'évidence autant de techniques de distinction, qui ont pour effet d'afficher de façon ostentatoire sa connaissance « accrue » des cultures non-occidentales. Par extension, cette érudition, incarnée par la présence de ces objets dans leurs intérieurs, aurait le pouvoir de conférer à ces femmes une profondeur toute orientale. C'est du moins ce que prétend le magazine *Vogue* dans son édition du 15 aout 1920 :

> « Si nous voulons que le five o'clock tea évoque quelque chose d'autre qu'un bavardage inutile ou dangereux, il faut soigner le décor, la disposition des objets et des meubles […] Il est bon que les divans et les tables à thé deviennent de plus en plus bas : cela nous donne un état d'âme exotique et subtil et nous fait bénéficier sans effort d'érudition des expériences d'une culture lointaine et presque inaccessible. Je pense à tout cela en admirant une table en vieille laque chinoise »[739]

Dans cette même idée, notons que la *Gazette du Bon Ton* talonne *Vogue* dans la mesure où en juillet 1920, est publié un article « L'Âge du Laque »[740], allant exactement dans le sens du précédent article et qui décrète d'ailleurs dès ses premières lignes : « l'art chinois

---

[737] Voir une référence précédemment citée : Moya CAREY, « From principally modern to singular perfection. The consumer cult of the Persian carpet », *in Persian Art: collecting the arts of Iran for the V & A*, London, V & A Publishing, 2017, p. 175-225.

[738] Voir notamment : Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914* (dir. Jean-Luc Pinol), Thèse de doctorat, Université de Tours, 2010. et plus particulièrement le chapitre 6, intitulé « Importer, exhumer et bibeloter : les ailleurs de la culture matérielle », p.619-745.

[739] Anonyme, « Autour des tables à thé », *Vogue*, 15 août 1920, p.14-15; 54.

[740] Henri DUVERNOIS, « L'Âge du Laque », *La Gazette du Bon Ton*, n°6, juillet 1920 p. 165-168.

se porte énormément cette année »[741]. Le recours au verbe « porter » dans cette formule, évoquant un vêtement qui s'enfile, pourrait paraître surprenant dans la mesure où l'article est principalement centré sur l'ameublement d'intérieur. Pourtant, il est plus qu'à propos et semble montrer deux choses : d'abord le rapport que la technique de la laque entretient avec le vêtement et ensuite le corrélat décisif entre mode et espace (géographique et temporel).

2. L'ameublement et la décoration extrême-orientale des intérieurs haute couture

Concernant d'abord les liens entre cette technique et la création vestimentaire, Felix Marcilhac et Valérie Guillaume, dans le cadre de l'exposition *Japonisme et Mode*, ont chacun réalisés des articles portant sur le décorateur Jean Dunand et sa proximité avec le monde de la mode durant les années 1920[742], livrant par la même un exemple assez éloquent du syncrétisme entre mobilier et création vestimentaire japonisante dans la couture des années 1920. On y apprend notamment que ce dinandier se passionne pour ce savoir-faire, que le maitre laqueur japonais Seizo Sugawara lui enseigne ; qu'il tente de magnifier cette technique tout en offrant ses services, à partir de 1925, à de très nombreuses maisons de couture parisiennes, à l'instar de Worth, Jenny, Madame Agnès, etc. Si les premières œuvres qu'il leur propose sont surtout des accessoires (des boucles pouvant être utilisées sur des souliers, des chapeaux ou encore des ceintures), celui-ci diversifie sa production en s'essayant au laquage de tissus, ce qui conduit Felix Marcilhac à considérer que l'approche « du japonisme fut essentiellement technique »[743] dans l'œuvre de l'artiste à cette période. Ce point est intéressant dans la mesure où il réaffirme à quel point le Japon n'est pas uniquement qu'un pourvoyeur d'iconographies nouvelles. L'ayant compris, les artistes et les couturiers se saisissent également de savoir-faire, de techniques afin de penser un renouvellement profond de leur pratique. Par ailleurs, associer la laque au tissu exemplifie une hybridation singulière

[741] *Ibid.*

[742] Félix Marcilhac, « Jean Dunand et le Japonisme », i*n Japonisme et mode*, (cat.exp.), Paris, Paris-Musées, 1996, p. 111 – 121.; Valérie Guillaume, « Les poissons décoratifs de Jean Dunand : à propos d'une robe de Worth conservée au Palais Galliera », *in Japonisme et mode,* (cat.exp.), Paris, Paris-Musées, 1996, p. 121 – 123.

[743] *Ibid.,* p.112.

qui tente d'abolir les frontières des arts décoratifs. En utilisant des procédés techniques visibles sur des meubles et objets extrême-orientaux pour embellir un tissu qui est dans un second temps utilisé dans la mode nous donne une bonne indication du brouillage de plus en plus important entre ces deux champs de la création. D'autant que la laque semble, dans un rapport symbiotique, s'associer parfaitement au textile, rigidifiant légèrement sa surface qui reste au demeurant suffisant souple pour que l'œuvre soit portable. Marcilhac livre, à ce propos, une analyse de ce procédé associé au processus créatif de la couture : « la plupart du temps, le décor est "laqué" sur une robe déjà montée, à l'aide de pochoirs avec des pinceaux et des pipettes à eau […] Jean-Philippe Worth […] utilisait des tissus fabriqués d'après des dessins fournis par Jean Dunand et reprenant, pour la plupart en les adaptant, les compositions à motifs de poissons ou de fleurs de lotus d'un goût très japonisant, quand il ne leur préférait pas directement des graphismes géométriques repris de décors de vases ou de paravents »[744]. Notons d'ailleurs que l'on retrouve exactement le motif du poisson rouge sur une robe et une cape de la maison Worth conservée par le palais Galliera (et qui est le sujet de l'article de Valérie Guillaume), ainsi que sur certaines œuvres de Jeanne Lanvin qui ont fait l'objet d'une médiatisation dans le *Vogue* du 1er mai 1925 **[Chap. VI, Ill. 6]**. Une silhouette vêtue d'une robe tubulaire sans manche, au col agrémenté d'une lavallière pose devant un mur recouvert d'un dessin d'énormes poissons aux yeux cernés de noir faisant écho aux motifs de l'ensemble ; la légende indique : « Lanvin. Des poissons fantastiques, des tâches rondes de grandeur irrégulière sont peints en camaïeu, dans des tons de gris, sur le crêpe rose de la robe et sur la large capeline de crêpe de Chine en crin rose »[745]. Jean Dunand, cherchant à diffuser à plus grande échelle sa technique prend contact notamment avec la maison Ducharne, célèbre soyeux lyonnais et signe également un contrat avec la maison Rodier en 1927. Ce qui est intéressant à considérer, c'est la propagation dans d'autres maisons de couture parisienne de cette inspiration « laquée ». En effet, le Kyoto Costume Institute conserve plusieurs œuvres, notamment un manteau du soir de 1927 de la maison Chanel **[Chap. VI, Fig. 9]** de crêpe de soie ombré noir et vert avec des motifs de chrysanthème en

[744] *Ibid.,* p.115.

[745] M. D., « L'art décoratif moderne trouve son application dans la mode », *Vogue,* 1er mai 1925, p. 14-16; 60.

brocart doré. La notice de l'œuvre indique que la technique est semblable à bien des égards à celle de la laque *nashiji* japonaise, qui contient de la poudre d'or et d'argent. De la même manière, le musée possède deux œuvres signées Madeleine Vionnet **[Chap. VI, Fig. 10 et 11]** qui vont également dans cette direction. La notice d'une spectaculaire robe du soir de l'hiver 1923 composée d'un patchwork de morceaux de tissus argentés et dorés indique que son esthétique est semblable, aussi bien du point de vue de sa texture que de son graphisme, au *maki-e*, un type de laque au Japon. Par ailleurs, l'autre œuvre de Vionnet est un manteau du soir daté de 1925 de velours noir à l'imposant col de vison blanc, dont le dessin du tissu, réalisé par Jean Dunand, a été produit par la maison Ducharne. Dans cette perspective, il s'agit de voir que la formule de l'article de la *Gazette du Bon Ton*, « l'art chinois se porte énormément », ne semble vraisemblablement pas métaphorique. Bien plus que cela, elle témoigne dans un même temps d'un gout très prononcé de la couture pour ce système iconographique, couplé à un intérêt grandissant pour les nombreuses techniques lui étant associées.

Reprenons désormais cette même formule pour cette fois-ci explorer le second point de notre analyse. Il consiste à comprendre la manière avec laquelle le dispositif scénographique de la haute couture instrumentalise le mobilier d'Extrême-Orient afin de rendre tangible cette conception orientale syncrétique, au cœur du saint des saints de la mode parisienne : les salons des maisons. Il est clair que le goût pour les meubles laqués d'Extrême-Orient, et plus généralement tous les objets exotiques, est indissociable de celui de la couture parisienne pour les formes vestimentaires de ces mêmes aires géographiques. D'ailleurs, un autre argument, nous permettant de l'affirmer, nous est offert par une pleine page dédiée au salon des sœurs Callot publiée un peu plus tard, en juin 1924[746], dans *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe* **[Chap. VI, ill. 7]**. On y distingue une vue intérieure de la maison de couture que Pamela Golbin, dans un article pour le catalogue de l'exposition *Touches d'exotisme*, décrit comme suit : « les clientes sont reçues dans le salon chinois. Tapis de l'époque K'ang-Hi, paravent en laque de Coromandel, peinture sur soie de

[746] Anonyme, « Callot Sœurs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe,* n°6, juin 1924, n.p.

l'époque Song voisinent avec des commodes et des fauteuils Louis XV »[747]. Les collections orientalistes vestimentaires des sœurs Callot, faites de kimonos parisianisés, de vêtements aux motifs sinisants ou encore de coupes empruntées aux mondes orientaux, sont présentées à la cliente dans un décor chinois, nous permettant de voir une relation intime entre le vêtement et son dispositif scénographique. Le décor des salons semble ainsi marquer une continuité avec ce qui y est présenté. Mais bien plus qu'une simple recherche de cohérence entre vêtement et revêtement, ce type de décor, qui associe l'historicisme à l'exotisme, semble viser un autre objectif, transcendant largement le seul but de « faire exotique ». En effet, à travers cette association de meubles Louis XV à un décor de style sinisant (amalgamant de nombreuses époques différentes), il s'agit de faire voyager la cliente aristocrate dans l'espace mais également dans le temps, en évoquant pour le réactiver, le goût précoce de la cour de Versailles pour les chinoiseries. Exactement de la même manière que la persomanie *à la française* de la pièce *Le Minaret* de 1913, cette reconstitution d'un salon XVIIIe siècle semble répondre à une narration qui instrumentalise à la fois l'histoire et l'espace pour contenter une cliente nostalgique de l'Ancien Régime. D'ailleurs, le journaliste ne s'y trompe pas et déclare : « Ses tapisseries, son plafond réalisent certes un ensemble d'Extrême-Orient. Mais le voyage en Chine ici, respire l'air de Paris »[748]. L'évocation du goût pour les chinoiseries de l'Ancien Régime fait d'ailleurs office de *leitmotiv* assez intéressant, que l'on retrouve notamment dans un article signé et illustré par Georges Barbier dans *La Gazette du Bon Ton* d'octobre 1923[749], intitulé « Chinois de Paris » **[Chap. VI, ill. 8]**. Il y brosse une histoire du goût français pour la Chine en remontant à des temps immémoriaux, en se concentrant sur le règne de Louis XIV, de l'intérêt de la marquise de Pompadour, etc. et ce jusqu'à la période contemporaine qui fait l'objet d'une envolée lyrique éloquente : « Aujourd'hui encore le goût chinois s'étale autour de nous. Les écrans mêlent l'or et la nacre sur leurs parois, les lits de mandarins rutilent de pourpre sanglante ; sur les murs, des dragons brodés ouvrent leurs griffes, parmi les nuages qu'ils fendent, coursiers qui emportent les

[747] Pamela Golbin, « Les Années Folles : l'exotisme dans la mode et le textile », *in Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles*, (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 145 – 161.

[748] Anonyme, « Callot Sœurs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe,* art. cit.

[749] Georges BARBIER, « Chinois de Paris », *La Gazette du Bon Ton*, n°3, octobre 1923, p. 144-149.

âmes lasses, pareilles à des fruits trop murs et prêts à abandonner leur tige, vers des paradis de ténèbres et de silence. »[750] Un mois plus tard, en novembre 1923, *Les Modes* font paraître un article intitulé « la robe Coromandel » qui va exactement dans ce sens :

> « C'est l'Orient qui, cette année, domine absolument la mode […] La Maison Worth, dont le bon goût classique est bien connu, ne s'étonne nullement de cette invasion de l'Orient qui ne fait que renouveler le goût des Turqueries, si cher à Louis XV et à la Du Barry. On ne peut qu'admirer la profusion et la richesse des tissus qui est née de la collaboration étroite du goût français et de l'imagination orientale : une grande porte est ouverte sur les siècles passés, nous puisons à pleines mains dans les coffres secrets de l'Orient y régénérons nos talents trop latins. »[751]

Comprenons que le succès de cette entreprise réside dans l'enchevêtrement ingénieux d'une nostalgie aristocratique pour le Grand Siècle et d'un gout très contemporain pour les vêtements fluides et flottants issus des cultures matérielles du Japon et de la Chine. Ici, l'orientalisme est d'autant plus salué qu'il est assujetti à l'histoire de la puissance française, aussi bien du point de vue créatif qu'historique. L'orientalisme du décor est un prétexte à l'évocation du Grand Siècle. Ainsi, il s'agit de comprendre que la décoration orientale qui englobe la création vestimentaire, bien plus que d'être un champ à part entière, dialogue au contraire avec les collections des couturiers, tant du point de vue des techniques que de la matérialité des objets. Toujours dans *La Renaissance de l'art français*, un article consacré cette fois-ci au couple formé par André et Nicole Groult, dont les activités de couture et de décoration d'intérieur étaient abritées dans un même hôtel particulier, donne du crédit à notre postulat : « L'ameublement et la couture doivent apparaître comme le frère et la sœur […] On a fini par comprendre au théâtre que les décors et les costumes des personnages constituaient un tout, et qu'il était nécessaire de les harmoniser. Il en est un peu de même pour les vêtements et le cadre dans lequel nous les portons ».[752] En définitive, la tendance japonisante qui se réactive à l'orée des Années Folles s'accompagne du même discours

[750] *Ibid.*

[751] Colette D'AVRILY, « La robe Coromandel », *Les Modes,* novembre 1923, p.24-26.

[752] Anonyme, « Nicole Groult », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe,* n°6, juin 1924, n.p.

patriotique qui se structure durant la décennie précédente. Cela nous permet de voir vraisemblablement une continuité dans cette kimonomania de la couture parisienne qui, pour se légitimer, est contrainte de faire un détour par l'histoire de France.

Ce regain d'intérêt pour cette tendance s'accompagne également de la médiatisation de figures de la couture parisienne qui, par le passé, étaient déjà très identifiées dans cette veine. C'est le cas de la maison Vitali Babani. Quelque peu boudée par la presse de mode, ou plutôt moins mis sur le devant de la scène durant les années 1910[753], celle-ci fait l'objet d'un article fleuve dans *La Renaissance de l'art français* en septembre 1920. Chose très importante, ce texte richement illustré **[Chap. VI, ill. 9]** nous livre, à notre connaissance, la seule vue intérieure d'un des salons de la maison ; ce qui nous permet de le mettre en regard de celui de la maison Callot sœurs notamment. En effet, la différence est particulièrement visible. Si celui des sœurs couturières s'organise autour d'un rigoureux agencement de mobiliers adossés sur des murs ornés de tout un système décoratif harmonieux ménageant un vide central, les salons de la maison Babani joue plutôt sur une idée d'accumulation, de saturation dans la mise en scène d'objets divers, lesquels rendent visuellement l'idée d'une caverne d'Ali Baba. Sur ce point précis, il est important de rappeler le statut très particulier de Babani dans le paysage de la couture parisienne. S'il est vrai que son activité de couturier le rend célèbre et influent dans le secteur, rappelons qu'il est également (et surtout) négociant en marchandises orientales. De la même manière, son origine turque (donc étrangère) semble lui conférer un statut encore particulier dans cet écosystème. En d'autres termes, cette position hybride au cœur du système – une sorte d'*étranger de l'intérieur* – est vraisemblablement une façon pour lui de se singulariser, en se détachant de l'esthétique traditionnelle et rigide d'un salon de haute couture, c'est-à-dire élaboré autour d'une reconstitution d'un décorum Grand Siècle. Comprenons que lorsque la cliente pénètre chez Babani, elle s'attend de prime abord à être dépaysée, à voyager par l'intermédiaire des vêtements qu'elle s'apprête à acquérir, et dans cette perspective, le décor a une importance

[753] Nous avons constaté, en dépouillant aussi bien la presse de mode que les journaux quotidiens, que Babani n'est plus autant mis en valeur dans les années 1910 qu'au cours des années 1900. Néanmoins, il subsiste quelques mentions de la maison qui signalent des nouveautés vestimentaires ou des parfums notamment (que nous analyserons plus tard). Selon Sophie Grossiord, qui a mené une étude approfondie sur le sujet, le retour de la maison dans les journaux survient avec un très long article paru dans *La Renaissance de l'Art français* en septembre 1920.

décisive. D'autant que Vitali Babani, puis son fils Maurice Babani n'ont eu de cesse, durant leur médiatisation, d'insister très lourdement sur cette composante de leur création. C'est certainement pour cette raison que Laurence de Laprade, l'autrice de l'article, n'est pas avare de description : « Il faut vivre un instant en plein boulevard Haussmann, entre ces murs hindous […] pour comprendre ce qu'il y a de surhumain dans le bonheur de vivre en Orient. Des tapis anciens jonchent le sol, des tentures où l'Arabe se mêle au Chinois forment un fond sur lequel se détachent, avec un charme qui reste particulier, des armes bizarres, des vases sacrés, des mosaïques d'une finesse subtile […] Dans un coin un divan très bas, et, de meubles entr'ouverts, s'échappent des vêtements soyeux, de souples dalmatiques »[754]. Cette reconstitution, qui obéit exactement à la logique du syncrétisme oriental, hybride toutes les géographies au cœur de la capitale en conservant cela dit une certaine idée de parisianisme dont la cliente est friande. Par ailleurs, il est intéressant de voir les similitudes qui existent entre les injonctions des magazines de mode concernant la décoration d'intérieur et la description de l'atmosphère des salons de la maison de couture. Même si cette dernière applique à la lettre cette conception syncrétique jusqu'à en proposer une vision exagérée (à dessein), on y retrouve tout de même cette même idée de la cohérence entre la création vestimentaire et intérieur bourgeois. Finalement, la caverne d'Ali Baba, en plus d'agir comme l'écrin propice à la mise en scène d'une géographie orientale, se plie parfaitement au gout orientaliste du moment.

3. L'odeur des *Autres* : planisphère olfactif fantasmé de la haute couture

Il y a un autre élément qu'il s'agira d'explorer tant il nous semble central dans l'appréhension de cette orientalisme renouvelé des Années Folles : il s'agit évidemment du parfum. Il ne sera pas ici question de brosser un portrait exhaustif de ce secteur d'activité[755]

[754] Laurence de LAPRADE, « Le palais des soieries », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe,* n°9, septembre 1920, p.365-368.

[755] Nous vous renvoyons ici à des ouvrages traitant aussi bien de l'histoire des odeurs, de la parfumerie moderne et de son industrialisation, l'élaboration des formules ainsi que le commerce international des matières premières : Alain CORBIN, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Flammarion, 2016 ; Eugénie BRIOT, *La fabrique des parfums : naissance d'une industrie de luxe*, Paris, Vendémiaire, 2015 ; Élisabeth de FEYDEAU, *Les*

mais plutôt de s'intéresser à quelques réalisations orientalistes de la couture parisienne, afin de comprendre la manière avec laquelle elles dialoguent tout autant avec le décor qu'avec la création vestimentaire dans une idée totalisante. L'odeur orientaliste[756], au même titre que la scénographie suivant des thèmes exotiques, entre intimement en résonnance avec la création vestimentaire, en étant cette fois-ci une émanation dépassant l'entendement. Car dans ce cas précis, l'odeur semble, à n'en pas douter, conférer à l'œuvre des couturiers une dimension supplémentaire qui en plus de contenter les désirs d'évasion de la cliente, a également pour effet de poursuivre cette volonté syncrétique en créant une mappemonde sensorielle et mentale. Au sein de la couture parisienne, Paul Poiret semble faire office de pionnier en la matière, étant considéré comme le premier couturier-parfumeur qui lance *Les Parfums de Rosine* dès 1911. Isabelle Chazot considère qu'avant ce dernier « jamais encore le lien avec la couture n'avait été noué aussi solidement »[757] avec celui du monde des odeurs. Dans son obsession d'un art total, le couturier demande à son nez, Maurice Schaller, de réaliser son premier parfum (qui ne sera jamais commercialisé d'ailleurs), *Nuit persane*, en marge de sa fameuse *Mille et Deuxième Nuit*. Offert à tous les invités, Chazot explique que le flacon « dessiné en collaboration avec Georges Lepape, a la forme d'une poire de verre noir surmontée d'un turban doré, sur laquelle se découpent les formes ciselées de petites feuilles dorées »[758]. Il ne s'arrête pas en si bon chemin et propose en 1913, *Le Minaret* **[Chap. VI, ill. 10]** en marge de la pièce à succès dont le flacon, également réalisé par Lepape, ressemble à une tour coiffée d'un bouchon en forme de bulbe de quelques mosquées persanes. Par

parfums : histoire, anthologie, dictionnaire, Paris, R. Laffont, 2011 ; Élisabeth BARILLÉ et Catherine LAROZE, *Le livre du parfum*, Paris, Flammarion, 1995.

[756] Nous utilisons, à dessein, le terme « orientaliste » et non « orientale » pour qualifier les parfums, afin de marquer une différence nette entre les odeurs orientales dans la parfumerie contemporaine occidentale et ce qui relève véritablement de ce type de senteurs dans les mondes orientaux. Par cette occasion, il s'agit aussi de se soustraire à la taxonomie occidentale concernant ce type d'odeurs. Les parfums dits « orientaux » sont en réalité des interprétations fantasmées et intangibles des géographies orientales, bien que s'appuyant sur des matières premières issues de ces pays.

[757] *Paul Poiret, couturier-parfumeur,* (cat. exp.), Grasse, Musée international de la parfumerie, 2013, p.76.

[758] *Ibid*.

ailleurs, son coffret est un arc outrepassé, typique de l'architecture arabo-musulmane. Ses parfums, pensés pour interagir directement avec ses collections vestimentaires, sont également là pour pérenniser dans le temps l'ambiance de ces évènements. Nous l'avons vu, chez Poiret, l'Orient est le prétexte à l'excitation de tous les sens.

Et il semblerait que c'est dans ce même but que les autres couturiers développent cette ligne de produit. Les maisons comprennent vraisemblable à partir de la période d'après-guerre l'importance d'ajouter à la parure féminine cette touche évanescente qui participe dans un même temps de leur singularité. D'ailleurs, l'article sur Babani précédemment cité, avant de traiter de la décoration et des vêtements, s'ouvre sur des odeurs : « On entre et le rêve se précise. L'atmosphère est à peine imprégnée d'ambre et vers la visiteuse accourent de délicates effluves : parfums inconnus des pays d'Orient et d'Extrême-Orient, parfums chinois et hindous achèvent de charmer nos sens ». Prélude à la longue description des salons orientalisants de Babani, l'odeur de l'*Ailleurs* occupe une place importante et la maison le sait. À partir de 1919, Maurice Babani s'engouffre dans ce marché et ce dernier dépose au moins 21 modèles de flacons entre 1920 et 1928, 29 marques différentes entre 1919 et 1937 auprès du tribunal de commerce de la Seine, selon les recherches de Sophie Grossiord [759]. En suivant une stratégie de communication particulièrement suivie, les réclames pour les parfums de la maison abondent dans des organes très populaires de presse, aussi bien français (*L'Illustration*, *Femina* notamment) qu'étrangers **[Chap. VI, ill. 11]**. À partir de ces documents, on peut constater également une multiplication des points de ventes de ces produits. Maurice Babani diffuse ces parfums et cosmétiques qui en découlent (des poudres odorantes, des savons, des pommades, etc.) à un niveau international de telle sorte à s'identifier partout et continuer ses activités liées à la mode. Mais ce qui semble extrêmement intéressant, c'est tout l'univers qui est créé par la maison et qui interagît avec les vêtements : *Ambre de Delhi, Rose Gullistan, Saïgon, Afghani, Shogun, Jasmin de Corée, Œillet du Japon, Yasmak*. Et de poursuivre, Babani élabore des slogans pour venir enrichir ses créations. Ainsi l'*Ambre de Delhi* serait « le parfum séculaire des Maharajahs », *le Chypre Égyptien* aurait été réalisé à partir de « formules sacrées et millénaires », ou encore *Saïgon* serait « un parfum chinois très pénétrant ». Le discours infiniment orientaliste et jouant sur les fantasmes occidentaux

[759] *Mariano Fortuny : un Espagnol à Venise*, (cat. exp.), Paris, Paris-musées, Palais Galliera, 2017.

associés à ces géographies s'accompagnent également d'iconographies riches, dans lesquelles les miniatures persanes, les estampes japonaises ou encore les reproductions de bas-reliefs antiques se taillent la part du lion. Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait propre aux Années Folles, même si cette décennie est le témoin d'une explosion de ces illustrations. En effet, dès 1913, Poiret lance *Nuit de Chine* **[Chap. VI, ill. 12]** dont la publicité dans les journaux met en scène des idéogrammes avec leur traduction en français : « traduisez Nuit de Chine, parfum agréable »[760]. Soit dit en passant, notons que Poiret aura recours plus tard, en 1923 et 1924, à ce même motif de l'idéogramme, mais cette fois-ci comme système ornemental de deux robes du soir intitulée respectivement *Fou-Tchéou* et *Mandchou*[761] **[Chap. VI, Fig. 12 et 13]**. Le couturier poursuit cette stratégie, notamment avec le lancement de son *Aladin* en 1919 **[Chap. VI, ill. 13]**, dont l'écrin est illustré à la manière d'une miniature, dans laquelle Poiret se fait portraiturer selon les canons de beauté de l'iconographie indo-persane. D'autres maisons de couture, à l'instar de celle des sœurs Callot investissent la parfumerie japonisante dès l'après-guerre et lance notamment *La Fille du roi de Chine* en 1923[762] dont le flacon rectiligne et géométrique s'emboite, chose extraordinaire, dans la réplique d'un « lotus d'or », souliers extrêmement étroits des femmes chinoises qui avaient pour conséquence de leur déformer les pieds. Notons à ce propos que cette tradition particulièrement mal vue en Occident, fait l'objet d'une littérature abondante, laissant entendre que les sœurs couturières savaient pertinemment que l'utilisation de cet objet associerait d'emblée leur fragrance à un

[760] Cette publicité fait l'objet d'une parution en pleine page dans le numéro du 15 mars 1914 du *Jardin des modes nouvelles*, que nous reproduisons dans le cahier iconographique. Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas de cette réclame, c'est la surprenante absence du produit ; lequel est remplacé par une traduction accompagnée d'une très longue explication d'idéogrammes lui étant associé. Le parfum et la marque sont mentionnés uniquement au bas de la page : « Ce texte, dont la traduction est : Nuit au Pays de Chine (pays de fleurs) parfum agréable, célèbre la douceur embaumée des nuits d'Orient. Il nous a paru piquant de le mettre sous les yeux de nos lectrices au moment où le parfums "NUIT DE CHINE" créé par Rosine se trouve dans les grands magasins (Trois Quartiers, Louvre, Galeries Lafayette, Gagne-Petit, etc.) et dans les meilleurs salons de coiffure ».

[761] Ces deux modèles ont été respectivement déposés auprès du conseil des Prud'hommes du département de la Seine le 11 février 1922 et le 14 aout 1923.

[762] P. GOLBIN, « Les Années Folles : l'exotisme dans la mode et le textile », *in Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles, op. cit.*, p.153.

environnement extrême-oriental. La maison Chanel, quant à elle, cherchant à faire sécession de cette tendance du flacon orné à outrance ne renonce toutefois pas à l'évocation de l'*Ailleurs* dans ses créations[763]. Ainsi, nous pouvons citer le *Cuir de Russie* de 1924, créé par Ernest Beaux (le nez du *N°5*) et qui évoquait le régime tsariste à jamais perdu, mais qui subsistait dans l'esprit mélancolique des russes blancs qui avaient trouvé à Paris une terre d'exil. Et cet orientalisme n'est pas uniquement l'apanage des couturiers ayant le goût de l'exotisme. En effet, Guerlain propose le très célèbre *Mitsouko* en 1919, ainé de l'encore plus fameux *Shalimar,* créé en 1921 mais présenté en 1925 dans le cadre de l'Exposition des Arts décoratifs de Paris. La maison Molinard lance en 1921 l'emblématique *Habanita*, pionnier de ces fragrances que l'on range sous l'appellation d'*ambré* (ou plus tard d'*oriental*) comme par exemple *L'Horizon* d'Oriza L. Legrand, commercialisé en 1925 et dont le jus ambré couleur cognac, est une explosion de patchouli aux notes de fond alliant l'ambre gris, le tabac blond et le cuir. Comprenons qu'à l'orée des années 1920, la parfumerie orientaliste connaît un âge d'or, du fait notamment du développement sans précédent des molécules de synthèse mais également d'un processus de colonisation alors à son apogée.

Toutefois, dans cette élaboration complexe de la parfumerie des couturiers, un élément semble nous manquer : les odeurs des jus elles-mêmes, qui sont très rarement décrites dans la presse ; et surtout leur mode d'extraction dans le monde largement passé sous silence. En effet, il semblerait que l'accent soit surtout mis sur l'idée de la recréation orientale par le biais d'une captation olfactive, mis en scène entre images et textes dans les journaux[764]. Le jus et sa composition complexe, faits de plus en plus de molécules de synthèse brillamment manipulées par de talentueux nez, sont passées sous silence ; sans doute parce que leurs énumérations dérogeraient quelques peu à la féérie de l'énoncé orientaliste. Cette

[763] Voir notamment : *Gabrielle Chanel, Manifeste de mode,* (cat. exp.), Paris, Paris-musées, Palais Galliera, 2020.

[764] Voir notamment, Eugenie BRIOT, « Une invitation au voyage l'Orient et la parfumerie contemporaine », *in Parfums d'Orient,* (cat. exp.), Paris, Institut du monde arabe Skira Afalula, 2023, p. 142-147. : « Dans le cas du parfum, intrinsèquement dépourvu de matérialité, plus encore que dans celui de la mode, il paraît nécessaire, à chaque nouveau lancement, d'associer à l'odeur elle-même un imaginaire puissant, susceptible d'en suggérer les caractéristiques et de le faire exister dans un monde de communication par l'image. Dès les origines de l'industrie, au XIXe siècle, les parfumeurs ont su s'appuyer sur un imaginaire de l'Orient vivace et fort pour construire un discours autour de leurs produits ».

absence, loin d'être fortuite, ne peut que nous questionner sur la portée tant symbolique que discursive de ce type de création de la couture parisienne. Car, non contents uniquement de présenter des collections inspirées des mondes orientaux, ces créateurs de mode cherchent précisément à emprisonner ces territoires dans des flacons, captant par la même une essence lointaine pour la proposer à des clientes occidentales. Le parfum, bien plus qu'un simple accessoire olfactif qui viendrait enrichir d'une touche de mystère un vêtement, semble être au contraire un dispositif redoutable mis en place par la couture parisienne pour assouvir ses velléités de renouvellement esthétique et créatif profond. Dans cette perspective, la dimension syncrétique ne se confine plus qu'aux sphères du visible et du tangible dans la mesure où le couturier explore d'autres champs très différents. Celui-ci investit l'univers des sens, de l'*immatériel* et de l'imaginaire, afin de proposer une vision la plus complète possible de ces contrées lointaines. Ainsi, parfum et mode orientaliste ne font qu'un dans sa création et sont dirigés vers un unique but : celui de donner à voir – et à sentir – l'Orient dans toute sa splendeur, et les peuples qui lui sont associés, dans le cadre feutré des salons parisiens.

C'est pour cette raison qu'il nous semble que l'analyse de la tentative de captation de l'odeur de l'*Autre* à Paris ne peut omettre de poser la question de la domination pour au moins deux raisons : l'imbrication des discours orientalistes avec ceux de la parfumerie dans un premier temps et dans un second, l'idée du parfum comme une forme de colonialité. Clément Paradis, dans un article passionnant portant sur les rapports qui unissent orientalisme et parfumerie moderne[765], articule son propos autour d'une expression qu'il emprunte à Edward Said : « formuler l'Orient ». Et de citer le passage complet : « formuler l'Orient, lui donner forme, identité, définition, en reconnaissant pleinement sa place dans la mémoire, son importance pour la stratégie impériale et son rôle "naturel" d'annexe de l'Europe »[766]. Utiliser cette citation pour discuter des enjeux soulevés par les odeurs, en plus d'être ingénieux, nous donne l'opportunité d'abord et avant tout d'opérer un décentrement concernant notre objet d'étude. En effet, il n'est plus tellement question ici de prendre pour

[765] Clément PARADIS, *Une parfumerie désorientée, seconde partie : orientalisme & esthétique coloniale - Nez le mouvement culturel olfactif*, [en ligne], disponible sur : https://mag.bynez.com/dossiers/une-parfumerie-desorientee/une-parfumerie-desorientee-seconde-partie-orientalisme-esthetique-coloniale/,

[766] E. W. SAID, *L'orientalisme*, *op. cit*., p.161.

point de départ ni la perception occidentale du parfum exotique ni son esthétique. Dans ce cas précis, il s'agit de modifier les rapports d'échelle, de se défaire de la haute couture afin de replacer la parfumerie au cœur du mouvement orientaliste, en postulant qu'au même titre que la peinture, la littérature ou la mode, ce secteur d'activité est directement impliqué dans l'élaboration de ce discours de domination, comme le soutient Said. Chose ironique, l'expression « formuler l'Orient » renvoie d'ailleurs directement à l'univers de la parfumerie car la « formule » n'est rien d'autre que la recette d'une fragrance, faite d'accords, c'est-à-dire de mélanges de différentes matières premières qui, mises ensemble, dialoguent entre elles de façon plus ou moins harmonieuse. En suivant la logique saidienne qui consiste à considérer l'Orient, non pas comme un « fait inerte de nature » mais au contraire comme une construction humaine fixée et ancrée dans une histoire complexe, nous pourrions émettre l'hypothèse selon laquelle le parfum participe de cette construction en associant pour ce faire, discours littéraire, iconographie et perception olfactive. Car la réalisation d'une odeur orientaliste ne se confine pas seulement à l'utilisation de matières premières provenant d'un Orient élargi. Il est aussi systématiquement question de mettre en discours ces odeurs, sur la base d'un solide socle de stéréotypes. L'exemple des slogans de la maison Babani est éloquent à cet égard car il joue précisément sur l'image fantasmée d'un territoire immémorial aux odeurs mystiques, religieuses, animales, sensuelles, sexuelles. Par effet de conséquence, ce type d'œuvre olfactive rend patent l'irréductible différence entre un « eux » indéfinissable (puisqu'en perpétuel mutation) et un « nous » occidental et identifié. L'odeur exotique semble à penser comme une manière de fixer l'*Autre* afin de se définir soi-même et c'est précisément en cela que nous pouvons le rattacher à la déconstruction qu'Edward Said fait de l'orientalisme.

Le parfum, en plus d'être un puissant véhicule émotionnel qui entre en interaction avec la mémoire des individus, est aussi l'association d'un liquide et d'un contenant qui redouble d'ingéniosité pour allégoriser son contenu. Dans cette idée, le flacon et sa présentation ont une prime importance et nous ne pouvons pas nous empêcher de filer la métaphore en l'associant au conte d'*Aladin et de la Lampe Merveilleuse*. En effet, cet objet matériel n'emprisonne-t-il pas une substance capable d'exhausser les rêves les plus fous de sa propriétaire ? le jus doit à l'évidence être associé à la figure fantastique du génie, créature monstrueuse mais domestiquée et surtout, mise à la disposition de son maitre. Par ce truchement, le parfum orientaliste semble rentrer directement dans toute l'élaboration

discursive de la couture parisienne depuis le mitan du XIXe siècle. Mais il paraît s'en distinguer dans un même temps car son jus, semblable à quelques enivrants narcotiques, s'avère toujours dangereux à qui ne l'utiliserait pas correctement. Ici, on comprend que le parfum, même si domestiqué, conserve la dimension presque primitive des odeurs qui ont une vie propre. Cette primitivité, qui s'accompagne de l'idée concomitante de sauvagerie, de bestialité sexuelle, est d'ailleurs évoquées dans les réclames de Babani : ainsi, pour *Shogun* par exemple, il est recommandé de « l'employer qu'en quantité infime » tant sa concentration est importante.

Toujours chez Babani, la maison de couture se targue dans ces publicités, de parvenir à distiller à chaque fois en une seule fragrance des aires culturelles vastes et protéiformes. Ainsi, chacune de leur création est accompagnée de la mention d'une aire géographique spécifique, formant un planisphère culturel emprisonné dans des fioles art déco : parfum hindou, persan, afghan, syrien, coréen, chinois ou encore japonais. Ces odeurs sont proposées, soit individuellement ou alors sous la forme de coffret regroupant douze essences soigneusement disposées en rang d'oignon et qui nous permet de présenter un autre concept clé : la colonialité[767]. La mise en discours de ces fragrances ainsi que leur vente semblent

[767] Nous ne serions que trop conseiller la lecture de : Philippe COLIN et Lissell QUIROZ, *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, Paris, Zones, 2023. Première historiographique d'envergure en langue française sur les pensées décoloniales, cet ouvrage entend rendre compte dans un même temps de la constitution disciplinaire de ce champ, mais également de son contexte d'émergence, des héritages épistémologiques ainsi que des concepts forgés. L'un d'eux, celui de la « colonialité » élaboré par le sociologue d'origine péruvien Anibal Quijano émerge en 1992 et devient rapidement un socle infiniment intéressant pour l'étude *décolonial* des relations entre les empires et leurs (anciennes) colonies. Colin et Quiroz en livre une définition : « La colonialité n'est pas le colonialisme. En tout cas, elle ne s'y réduit pas. Alors que le colonialisme se réfère au processus d'expansion territoriale de l'Occident et à son infrastructure idéologique, la colonialité s'efforce de décrire la dimension structurellement coloniale du pouvoir moderne. Si le colonialisme comme ordre politique explicite a certes été aboli par les révolutions américaines de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe, puis par les grands mouvements de décolonisation asiatiques et africains des années 1960, les catégories qui ont permis de codifier et de réguler les relations entre colonisés et colonisateurs n'ont en revanche pas cessé d'opérer dans le monde dit "postcolonial" : elles forment encore aujourd'hui le socle invisible d'un colonialisme latent – la colonialité – qui continue d'organiser la distribution inégale des ressources et des droits à toutes les échelles de la vie sociale. » (p.139). Il est tout à fait intéressant de constater que cette même notion de « colonialité » a largement été intégrée au champ des *Fashion Studies* et notamment grâce aux travaux pionnier du *Research Collective for Decolonizing Fashion*. Sur le rapport entre colonialité et système occidental de la mode, voir

s'apparenter en tout point à cette même idée de domination et dans le présent exemple, il est aisé de voir dans l'image du coffret à parfums une métaphore de l'empire colonial. A l'intérieur de cette boite finement ornée, « le non-occidental » – qui est à cette même époque soit colonisé, soit sous mandat ou encore sous le joug de l'impérialisme européen - se retrouve synthétisé en des entités à la fois facilement commercialisables et surtout fixées. Ici, il n'est aucunement question de mettre en avant le travail du nez, ni même de penser de façon plus ou moins scientifique la réalisation de l'essence. Pourtant, distiller l'odeur des *Autres* ne peut se comprendre qu'en regardant simultanément ce qu'il se passe au-delà de l'Europe à ce même moment. Clément Paradis en brosse d'ailleurs un panorama en montrant avec acuité que le commerce et l'extraction des matières premières nécessaires à la parfumerie s'enchevêtrent le plus souvent avec les routes coloniales : « La cartographie des matières premières naturelles […] révèle l'intérêt pour les produits récupérés au long des routes coloniales qui se déploient depuis l'Europe, et dessine la carte de "l'Orient" en évoquant aussi bien l'encens acheté à Oman, au Moyen-Orient, le cèdre d'Afrique du Nord, le santal de l'Inde, l'oud de l'Asie du Sud-Est et le gingembre de Chine. »[768] De la même manière, Hélène Blais et Rahul Markovits[769], dans un article portant sur les circulations mondiales des plantes entrant dans la pharmacopée occidentale, mettent en lumière à quel point cette extraction et commercialisation de matières premières, en plus d'être un enjeu de pouvoir entre les empires, s'accompagne presque systématiquement d'un processus d'invisibilisation des populations non-occidentales, en même temps que ce que le sociologue portugais Boaventura de Sousa Santos désigne comme l'épistémicide[770] associé à ces

notamment : M. Angela JANSEN, « Fashion and the Phantasmagoria of Modernity: An Introduction to Decolonial Fashion Discourse », *Fashion Theory*, 24-6, 2020, p. 815-836.

[768] C. PARADIS, *Une parfumerie désorientée, seconde partie : orientalisme & esthétique coloniale, op. cit.*

[769] Voir notamment : Hélène BLAIS et Rahul MARKOVITS, « Introduction. Le commerce des plantes, XVIe-XXe siècle », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 663-3, 2019, p.7-23. Il s'agit de l'introduction à un numéro intitulé « Le commerce des plantes : Empires, réseaux marchands et consommation (XVIe-XXe siècle) » de *La Revue d'histoire moderne et* contemporaine qui traite de façon extensive de la question en brossant brillamment une historiographie du sujet.

[770] Boaventura de Sousa SANTOS, *Épistémologies du Sud : mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016.

matières. Ce qui est intéressant de constater, c'est certainement que cette extractivisme colonial, excité par le contexte de la révolution industrielle en Europe, est largement mis en sourdine dans les capitales des empires qui préfèrent focaliser leur discours sur des descriptions poétiques à l'orientalisme douceâtre. Dans cette perspective, l'Orient de la couture parisienne, qu'il soit *matériel* et incarné par des vêtements « traditionnels » ou *immatériel* représenté par des techniques de confection ou des odeurs, semble invariablement à mettre en lien avec l'entreprise coloniale qui en plus de l'enfanter, lui permet de se développer de façon importante. Et pour reprendre une formule de Benoît de L'Estoile cette tendance et ce goût pour l'exotisme sont principalement mus par le désir de la cliente de littéralement « sortir de soi [pour] chercher dans les cultures lointaines des satisfactions que semble refuser la civilisation industrielle qui est la nôtre »[771]. Dans le cas du parfum, l'ironie semble résider précisément dans cette contradiction entre civilisation primitive et industrielle dans la mesure où c'est le progrès technique et l'emploi des molécules de synthèse de plus en plus démocratiques qui permettent d'effleurer du doigt le rêve d'une nature mystérieuse orientale retrouvée. Dans cette même idée, nous ne saurons que trop donner raison à Minh-Ha T. Pham qui démontre que le techno-orientalisme du premier XXe siècle est une fiction qui se pare des enjeux technologiques liés à l'essor de la machine[772].

En définitif, nous avons cherché, tout au long de cette analyse, à montrer que la tendance orientaliste de la couture parisienne, même si elle connaît une légère inflexion pendant la Grande Guerre, reprend de plus bel au cours de la décennie suivante. En réaffirmant ce goût par l'intermédiaire de la mobilisation d'un vocabulaire identifié à l'Orient et bien connu, l'adjonction de meubles et objets issus des cultures matérielles extrême-orientales au sein des salons, il s'agissait de démontrer dans quelle mesure les maisons de couture n'ont de cesse de nimber leur création dans une atmosphère orientale, directement héritière de celle qui fut formulée par le passé. Cependant, et c'est très important de l'avoir à l'esprit, rappelons que l'orientalisme est un mouvement en perpétuelle mutation, dont les

[771] B. de L'ESTOILE, *Le goût des autres*, *op. cit*., p.25.

[772] M.-H. T. PHAM, « Paul Poiret's Magical Techno-Oriental Fashions (1911) », art. cit.,

modes d'expressions et les codages changent en permanence. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous nous sommes intéressés à la dimension olfactive de ce mouvement, propre aux années 1920 et qui nous laisse entrevoir dans une même dynamique, son évolution significative. Après avoir analyser l'environnement orientaliste de la couture, après en avoir identifié les enjeux et les acteurs, il s'agira à présent de voir dans quelle mesure la création vestimentaire obéit tout autant à cette idée de syncrétisme et de grand bazar de l'Orient. Cette partie de notre analyse est l'opportunité de présenter un corpus particulièrement protéiforme et riche d'œuvres qui réactivent les cultures vestimentaires de Chine et du Japon, mais aussi celles de la Perse, de l'Inde et l'Égypte antique. Chose intéressante, nous constatons que la silhouette *Minaret* popularisée par Poiret en 1912-1913 n'a pas complètement disparu et continue d'être utilisée comme socle créatif chez le couturier mais aussi dans d'autres cadres.

II. La « Géographie vestimentaire »[773] orientaliste de la création haute couture : des inspirations du Japon contemporain au Proche-Orient antique

> « On parle beaucoup de style chinois cette année, brodeurs et couturiers s'en sont inspirés. "Les broderies que je prépare seront internationales, nous dit de son côtés M. Jean Patou : la Perse, l'Inde, l'Égypte, la Chine, la Hongrie et la Roumanie se rencontreront sur nos robes, comme en un atlas illogique bigarré et vivant. Ce n'est plus en voyageant que l'on apprendra la géographie, mais en voyant la collection d'un couturier." Mais nous savons cependant que ses robes seront très portables, car M. Patou a horreur de tout ce qui touche au costume et avant de laisser passer une robe dans sa collection, il se demande toujours s'il aurait plaisir à sortir avec une femme qui la porterait. »[774]

[773] Georges-Armand MASSON, « Géographie vestimentaire », *La Gazette du Bon Ton*, n°9, novembre 1920, p.269-272.

[774] Anonyme, « Un aperçu de la mode d'hiver. La silhouette pour le jour et pour le soir », *Vogue*, juillet 1923, p.52.

« Géographie vestimentaire ». Voilà un article tout à fait à propos pour démarrer notre exploration de la création vestimentaire orientaliste dans la couture parisienne. Écrit par Georges-Armand Masson et publié dans le numéro de novembre 1920 de la *Gazette du Bon Ton*, il prend le prétexte de la garde-robe d'une élégante parisienne pour penser une exploration du monde :

> « Peut-être, chère amie, en contemplant vos robes successives, finirai-je par apprendre la géographie […] Quand vous vous habillez pour aller à la Comédie ou au Salon, l'Europe se déplace avec vous. Naguère vous portiez le Japon dans vos manches ; ce matin la Turquie parfumait vos babouches ; ce soir, parmi les broderies de votre jupe s'inscrivent les merveilles de Bratislava et de Zagreb, et la Moravie dort dans votre manchon comme un petit King Charles. C'est très instructif. Rien qu'en jetant un coup d'œil sur votre chapeau rond à gland bleu, j'apprends, mieux que par les dictionnaires […] Je vous sais gré de cet enseignement profitable. Cela me rajeunit et me reporte sur les bancs de ces classes d'autrefois. »[775]

En comparant ce personnage fictif à la figure mythologique d'Atlas, titan condamné pour l'éternité à porter la voute céleste sur ses épaules, l'auteur conclut son article par ces mots : « Vous êtes, chère amie, la plus aimable des mappemondes ». Hormis éventuellement le ton délibérément léger, ce court texte constitue un socle solide de ce que nous nous apprêtons à penser dans la mesure où il a le mérite d'être sans équivoque sur son propos. La création vestimentaire des couturiers est, selon lui, une pédagogie plus efficace que les manuels scolaires ou encore les dictionnaires. De la même manière, et pour asseoir son propos, l'article est abondamment illustré par l'Hom, mettant en scène d'imposants manteaux-enveloppes multicolores et richement ornés, au col relevé présentant des broderies issues d'un vocabulaire décoratif protéiforme. Il faut comprendre que par l'intermédiaire de la créativité des couturiers, l'élégante parisienne, bien plus que d'être une simple consommatrice de modes éphémères, devient au contraire une sorte d'ambassadrice d'un *mondialisme* créé de toute pièce à Paris. En d'autres termes, cette leçon de géographie semble véhiculer en creux cette même idée qui fait office de fil d'Ariane depuis le début de cette étude ; à savoir que la mode, personnifiée par le grand couturier parisien, se joue des

[775] G.-A. MASSON, « Géographie vestimentaire », *La Gazette du Bon Ton*, art. cit., p.270.

géographies et des temporalités afin de créer un vestiaire proprement occidental. Mais une dimension supplémentaire, propre à la décennie des années 1920 s'ajoute à cette entreprise de conquête. En effet, il s'agit de voir dans l'article, sinon une forme de patriotisme du moins un engagement proprement politique des industries créatives parisiennes qui, durant la Grande Guerre, ont particulièrement souffert des pénuries, du recul de l'engagement américain dans la couture français, etc. L'article, aussi amusant soit-il, semble réaffirmer implicitement la suprématie créative d'un Paris, capitale de la mode et phare du monde entier durant une période d'après-guerre troublée et incertaine. Les journaux et magazines spécialisés dans la mode mettent en place, à l'instar du *Art, Gout et Beauté,* de la *Gazette du Bon Ton,* de Vogue notamment, une forme de propagande qui a pour but de redorer le blason de la couture parisienne en difficulté. À l'orée des Années Folles, Paris se doit de réaffirmer sa capacité de syncrétiser toutes les cultures de mode mondiales. Cet élément est d'ailleurs très visible dans l'article fleuve sur Babani publié dans *La Renaissance de l'Art français* : on distingue de très nombreux manteaux et vêtements proposés par la maison avec à chaque fois les aires géographiques qui leur sont attachées. À ce propos, les prises de vue de ces créations sont intéressantes, tant elles témoignent d'une composition singulière. En effet, les vêtements ne sont pas présentés sur des mannequins, mais au contraire disposés à plat, pliés, drapés si bien que la lisibilité de certains en est presque altérée. Semblables à des formes colorées et brodées qui se détachent de la feuille blanche, ces créations sont toutefois scrupuleusement localisées, laissant par la même entendre l'importance que prend « le voyage », « l'appropriation » et la « translocation »[776] dans l'œuvre de Babani. Mais, malgré

[776] Nous empruntons ce terme à Bénédicte Savoy qui, de 2016 à 2021 a été la propriétaire de la chaire internationale intitulée « Histoire culturelle des patrimoines artistiques en Europe, XVIIIe-XXe siècle » du Collège de France. Dans une série de cours, portant sur les questions de transfert culturels, patrimoniaux, il est développé la notion de translocation patrimoniale qu'elle explique comme suit dans un entretien, voir Cristelle TERRONI, « La mémoire restituée des œuvres volées. Entretien avec Bénédicte Savoy », *La Vie des idées*, 2015. : « À l'origine "translocation" est un terme de chimie génétique désignant un "échange entre chromosomes provoqué par cassure et réparation", échange impliquant des mutations. Évidemment le patrimoine génétique et le patrimoine culturel ne sont pas comparables. Et pourtant la métaphore fonctionne : appliqué à la question des spoliations, "translocation" présente d'abord l'avantage de mettre la notion de lieu au centre du propos. Cette question du lieu (le lieu d'origine et le lieu d'exil d'une œuvre d'art, l'endroit où elle est et l'endroit où elle manque, l'endroit jugé sûr ou risqué pour elle, la question de son environnement jugé naturel – une église par exemple, le salon d'un collectionneur, le sable d'Égypte – ou non – un musée, un continent lointain) est cruciale pour

cette rigueur concernant les provenances, l'autrice de l'article se refuse d'utiliser certains termes consacrés, à l'instar de kimono :

> « Nous ne saurions ici prononcer le mot de kimono, car il évoque la masse de vêtement de ce genre que l'industrie à lancée de par le monde et qui est issue des premières créations de manteaux japonais signés de Babani. Ceux qu'il crée aujourd'hui n'ont plus que la forme du kimono, puisque nous leur en refusons le nom ».[777]

Cette information, cruciale à considérer, nous permet précisément de montrer dans quelle mesure la perception du travail de la maison Babani évolue entre ses débuts, à la toute fin du XIXe siècle, et les Années Folles. En effet, si celle-ci s'est particulièrement identifiée dans le paysage français grâce à ses « robes japonaises », ou encore ses « kimonos parisianisés », on se rend compte que la presse semble quelque peu s'éloigner de cette dénomination, trop « traditionnalisante » sans doute, pour ancrer ces collections dans une idée plus ou moins abstraite, en lien avec les cultures vestimentaires orientales. Ainsi, même si le manteau qui fait l'objet de ce refus est orné « d'un vieux dessin japonais du XVIIIe siècle, immense disque orné de cigognes en soie »[778], il ne saurait être emprisonné dans une taxonomie trop rigide. Refuser d'utiliser le terme « kimono » est une manière d'élargir le champ des possibles, et de rendre compte de façon effective du croisement des inspirations orientalistes. Par effet de conséquence dans ce cas précis, il s'agit d'une continuation de cette idée du syncrétisme oriental qui émerge au cours des années 1910. C'est sans aucun doute

---

comprendre et analyser, pour repérer même les émotions et les discours liés depuis toujours aux déplacements forcés d'œuvres d'art, généralement plus médiatisées et mieux étudiées, mais encore de livres et manuscrits, d'objets d'histoire naturelle, d'archives etc. Pris dans le sens premier, "translocation" invite ensuite à penser les "cassures" et les "réparations" liées aux déplacements, les traumatismes individuels ou collectifs qu'ils impliquent sur le long terme. Le terme, enfin, donne toute sa place à la question des mutations, des transformations multiples qui affectent les objets déplacés et les sociétés qui les accueillent (ou les perdent) sous l'effet du déplacement. L'articulation de ces trois éléments : le lieu, la blessure et la transformation est déterminante pour appréhender les logiques d'appropriations patrimoniales et leurs effets. »

[777] L. de LAPRADE, « Le palais des soieries », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe,* art. cit.

[778] *Ibid.*

une manière d'accompagner le processus créatif des couturiers eux-mêmes, qui affiche une hybridation parfois telle qu'il serait impossible d'identifier une zone géographique de références. Comprenons que même si l'Orient est toujours aussi présent dans la couture parisienne, il semble dilué dans la créativité des couturiers, au point parfois d'en devenir impénétrable. En revanche, même si le rapport que le couturier entretient avec la géographie se complexifie, il n'en demeure pas moins l'objet d'enjeux pluriels très importants que nous présenterons à présent.

1. Les manteaux et les robes de grand soir de la couture parisienne : Paris, capitale du monde ?

Intéressons-nous d'abord à un modèle de manteau **[Chap. VI, Fig. 14]** que Paul Poiret réalise en 1919 pour son épouse Denise, intitulé *Paris*, et qui s'intègre parfaitement dans cette refonte du japonisme accompagné d'un syncrétisme singulier. Attestant de sa date de création, nous avons une photographie réalisée par Delphi **[Chap. VI, Fig. 15]** de la même année, mettant en scène cette dernière le portant ouvert sur la robe *Faune* dans les salons de la maison de couture, avenue d'Antin. À n'en pas douter, *Paris* est un morceau de bravoure, témoignant de la prouesse technique, de l'ingéniosité des ateliers Poiret, ainsi que de la digestion totale de la leçon enseignée par les cultures vestimentaires orientales. Comme le décrit le catalogue de la vente aux enchères de 2005[779], il s'agit d'une cape entravée à traîne asymétrique, réalisée dans un velours de soie chocolat, doublé de satin de soie violet cardinal. La pièce, « coupée dans un seul morceau et à une seule couture, prenant sa forme sur le corps », s'élabore autour d'un pan de velours de 4 mètres plié en deux « avec un repli à mi-hauteur sur l'une des faces. À la pliure, l'unique couture est laissée ouverte pour le passage d'un bras, le repli permet le passage de l'autre bras »[780]. La seule couture de l'œuvre est ainsi placée à l'horizontal sur le dos de la silhouette. Concernant sa partie frontale, le couturier y ajoute un « grand rectangle de patchwork de toile de laine noire et brique entièrement brodé au fil métallique argent tressé » se terminant d'un côté par des glands de taille variable et de

[779] F. AUGUET et PIASA (dir.), *La création en liberté*, *op. cit.,* p.188.

[780] *Ibid.*

l'autre, d'une série de crochets correspondant aux sept boutons servant à fermer le modèle. Se drapant, un des pans frontaux tombe droit en se prolongeant en traîne, tandis que l'autre s'enroule autour du corps en formant un drapé à plusieurs plis anguleux qui tournoient autour des jambes de Denise Poiret avant de rejoindre la traîne également. Le couturier reprendra cette construction d'ailleurs à plusieurs reprises dans ses collections ultérieures, à en juger par une œuvre conservée au LACMA **[Chap. VI, Fig. 16]**, qui associe un damas de soie métallique et un satin de soie lamé qui forme également une traine sensiblement identique à l'esthétique présente sur le manteau *Paris.* Et à en juger par un article dans le *Vogue* du 15 novembre 1920, qui considère que « [Louise] Chéruit s'inspire de l'Orient et continue ses souples enroulés qui se prolongent en traîne »[781], il n'est vraisemblablement pas le seul à avoir investi cette iconographie à cette période.

La description technique de l'œuvre, en elle-même, nous donne déjà de très nombreuses informations sur son processus créatif. D'abord la radicalité de sa conception. Les ateliers de la maison de couture innovent en pensant un vêtement entièrement drapé et qui ne se révèle uniquement que porté. En effet, bien plus qu'un simple manteau-cape coupé à plat, *Paris* semblerait presque au contraire transcender cette technique de coupe droite, en jouant à la fois sur l'idée de la linéarité du pan de velours et sa tridimensionnalité une fois sur un corps. Comprenons que la réalisation du manteau est à rapprocher du savoir-faire associé au kimono, qui en plus d'éradiquer le corps de son processus créatif, réfléchit à la lisibilité de l'appareil décoratif du vêtement, qu'il soit porté ou non. En utilisant les préceptes et techniques de couture extrême-orientales pour réaliser un manteau du soir, il pense une création à la construction minimale et qui se résume en définitif qu'à une seule couture. Il s'agit d'un dépouillement tout à fait saisissant ; qui plus est, dans le secteur de la couture parisienne qui s'enorgueillit de concentrer en son sein tous les savoir-faire les plus complexes et les techniques associées à la confection de vêtement. Ici, Poiret opte pour un textile uni et par effet de conséquence, il ne s'intéresse pas tellement à l'ornementation de la silhouette.

[781] Anonyme, « L'épilogue des grandes collections d'hiver », *Vogue*, 15 novembre 1920, p.3-5. Et de rajouter un peu plus loin : « les soies brochées, les duvetines et un lourd ottoman sont les tissus les plus employés pour les robes d'après-midi. Certains détails de broderies et de manches sont empruntés aux longues robes des mandarins chinois. Dans les robes de soie, les tons rubis, rouille, garance sont les plus en faveur avec certains tons de beige, un vert amande et beaucoup de blanc. »

Mais le textile, en tant que tel, est déjà un spectacle à lui seul. En effet, en utilisant à la fois un velours sombre et un satin clair, celui-ci joue précisément sur une forme de contraste chromatique et de texture. En effet, le velours, composé à sa surface d'une série de boucles ou encore de poils dressés, donnent à la fois un aspect duveteux et irrégulier qui interagit avec la lumière et qui évolue avec le porté. Réaliser un drapé avec du velours, c'est à n'en pas douter jouer avec les composantes techniques de ce tissu, en produisant à la fois des zones d'ombres (dans le creux des plis) et des espaces particulièrement lumineux. De la même manière, alors que la partie externe de l'œuvre est traitée dans une teinte brune, la doublure présente une couleur vive, accentuée par la vibrance du satin de soie. Comprenons, que c'est une manière de théâtraliser ce manteau qui, une fois ouvert, révèle un élément dissimulé. A ce propos, c'est un subterfuge dont Paul Poiret a recours de façon récurrente dans son travail. Sur ce velours, la maison de couture ajoute un élément qui occupe une importante partie de la composition globale de l'œuvre. Il est difficile d'identifier son origine, mais il semblerait qu'il s'agisse d'un fragment d'un vêtement vraisemblablement maghrébin, provenant peut-être d'un caftan. Nous le postulons dans la mesure où le couturier était coutumier de ce genre de pratique, qu'il réalise un long voyage au Maroc en 1919 (il fera d'ailleurs l'objet d'une étude ultérieure approfondie) ; qu'il en ramène de très nombreux objets textiles mais aussi parce qu'il avait dans sa collection d'étude un caftan maghrébin **[Chap. VI, Fig. 17]** qui partage des similitudes avec *Paris.* Daté approximativement de 1910 (cela coïncide avec une précédente croisière en Méditerranée), il est également réalisé dans un velours marron et présente une doublure fuchsia contrastante. Sur sa partie pectorale, on distingue un important réseau de galons d'or superposés se terminant par des finitions de brandebourg. Même si la forme des deux pièces diffère, il nous semble qu'il est tout à fait possible d'y voir une potentielle inspirations, faisant ainsi du modèle *Paris*, un vêtement hybridant cultures matérielles extrême-orientales et proche-orientales aussi bien du point de vue de sa conception que de son système décoratif. Cette indication nous permet d'en arriver à notre dernier point, probablement l'un des plus importants, le titre de l'œuvre : *Paris*. Dans un article passionnant intitulé « Une robe nommée désir : contribution à la titrologie de mode dans l'entre-deux guerres », Johanna Zanon démontre qu'attribuer un titre à une robe obéit à la fois à des logiques prosaïques, commerciales et d'organisations des collections qui se composent de plusieurs centaines de modèles, mais aussi doit être vu comme un moyen

d'élaborer une certaine poétique de la mode, dans laquelle l'œuvre portée transcende son unique fonction (habiller un corps) pour ouvrir le champ à une forme de rêverie :

> « Le titre donne un cadre au modèle, il le situe et le circonscrit. Ce désir de territoire s'exprime au travers d'une multitude de lieux, sorte de "géo-poétique" de la mode […] La dimension exotique prend d'autant plus de sens que la couture de l'entre-deux-guerres puise son inspiration à de nombreuses sources étrangères, à l'instar de l'ensemble des arts décoratifs. Le nom devient vecteur de voyage, il transporte en imagination vers des paradis terrestres. »[782]

Titrer un vêtement, c'est élaborer un monde dans un monde. Lorsqu'il s'agit de vêtement orientaliste, il est évident que ce moment est important dans la mesure où il permet, en générale, de donner à voir les inspirations du couturier. Mais contre toute attente, ce manteau de grand soir n'obéit pas à cette règle. En effet, malgré son fort ancrage dans un référentiel oriental, le couturier choisit un titre, on-ne-peut-plus *parisien.* Alors, comment rendre compte de son processus créatif – lui qui en est pourtant friand – en brouillant les frontières sémantiques ? Ce manteau-cape progresse dans un flou qui ne semble plus le rattacher à aucune forme de géographie mondiale. Et c'est précisément ce point qui doit être considéré. En intitulant son œuvre *Paris,* Paul Poiret ne cherche-t-il pas précisément à montrer la centralité de la capitale française dans la création vestimentaire exotique ? Sans doute, et cette indication est également cruciale car elle a le mérite de montrer à quel point le mouvement orientaliste vestimentaire évolue par rapport à ses premières expressions. Il n'est plus tellement question dans ce cas précis de faire voyager la clientèle tout en montrant son érudition, avec un titre issu d'un nom non-occidental. Au contraire, *Paris* est réaffirmer dans son statut de « capitale du monde », une géographie fantasmée qui aurait la capacité de synthétiser toutes les cultures vestimentaires et matérielles non-occidentales pour produire du nouveau. Et ce constat est d'ailleurs partagé par de nombreux journaux de mode de l'époque. *L'Art et la Mode* du 28 février 1920 considère que « la silhouette orientale s'affirme, dans les collections entrevues, comme la grande favorite de la saison printanière »[783]. *Vogue*

[782] Johanna ZANON, « Une robe nommée désir : contribution à la titrologie de mode dans l'entre-deux guerres », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 27, 2014, p. 129-152.

[783] SWELL, « Élégances théâtrales », *L'Art et la mode,* 28 février 1920*,* p. 184-187.

fait paraître un article le 15 juin 1920 intitulé « La Parisienne aime les drapés orientaux »[784], illustré de deux modèles de la maison Lucile **[Chap. VI, ill. 14]** qui vont directement dans ce sens. Quelques mois plus tard, *Art, goût et Beauté* déclare que « l'Orient déverse chez nous la splendeur insoupçonnée de ses tissus […] la mode aux lignes droites, aux drapés souples, refusant le concours de toute ornement, la beauté des tissus s'impose »[785].

La mode, qui se simplifie par rapport à la décennie précédente, reste tout de même très ancrée dans un référentiel oriental, laissant entendre que l'orientalisme dans la couture parisienne n'est pas uniquement emprisonné dans l'esthétique très théâtrale des costumes pour *Le Minaret* de Paul Poiret. La presse en parle – nous venons de le voir – et c'est également particulièrement visible dans les collections des couturiers d'alors ; sous plusieurs modalités cependant. Si tous les couturiers, à l'instar de Jeanne Lanvin (pour ses déshabillés) **[Chap. VI, Fig. 18]**, Paul Poiret **[Chap. VI, Fig. 19]**, Babani **[Chap. VI, Fig. 20]**, Louise Chéruit[786] **[Chap. VI, Fig. 21]**, les Sœurs Callot[787] **[Chap. VI, Fig. 22]** et d'autres, continuent de proposer à leurs clientes des créations qui sont très clairement des kimonos parisianisés, dans la droite ligne de ceux qui faisait fureur au tournant du XXe siècle, ces derniers explorent également des formes nouvelles à partir de ce vocabulaire dûment intégrés. En effet, dans les propositions vestimentaires de ces années, le manteau *Paris* de Paul Poiret ne fait pas cavalier seul et on retrouve ce type de vêtement de façon abondante tout au long de la décennie chez de nombreux couturiers. La maison Paquin par exemple propose, dans le cadre de sa collection Printemps – Été 1920, un manteau de grand soir **[Chap. VI, Fig. 23]** dont le corps asymétrique (beaucoup plus long sur sa partie dorsale) est réalisé dans un satin de soie ivoire richement brodé de paillettes et de perles de verre, bordé d'une dentelle de fils métalliques et doublé d'un velours de soie rouille. Les manches trois-quarts, amples comme celles des

[784] Anonyme, « La Parisienne aime les drapés orientaux », *Vogue,* 15 janvier 1920*,* p.14.

[785] Jane GAILLOT, « Tissus en vogue », *Art, goût, beauté,* 1er octobre 1922*,* n.p.

[786] M. H., « Élégances secrètes de la Parisienne », *Vogue,* 15 janvier 1921*,* p.6-9 ; p.51.

[787] L'exemple de cet ensemble d'intérieur, que nous reproduisons en annexe, est intéressant concernant l'idée de l'hybridation des aires géographiques orientales. Dans ce cas précis, la maison de couture utilise dans un même temps la forme du pyjama indien, sur lequel est porté un déshabillé d'inspiration japonaise, lequel est orné d'un décor chinois typique de dragons entourés de nuées.

kimonos, sont fendues de telle sorte à créer une ouverture pour l'avant-bras. De la même manière, la maison Madeleine & Madeleine **[Chap. VI, Fig. 24]** réalise la même année un manteau d'opéra de velours de soie noir et bleu cobalt, richement orné d'une alternance de bandes de lamé or et de bandes présentant des broderies à décor stylisé. Le devant, retenu par deux pans boutonnés, est composé d'un grand col châle qui, sur sa partie dorsale, bouffe dans un effet de capuche ; esthétique sensiblement identique à celle d'un modèle de la maison Babani **[Chap. VI, Fig. 25]** décrit comme « cape pour le soir, broderie chinoise et velours » dont l'ouverture des manches formes, à l'instar du manteau Paquin vu plus haut, des losanges découvrant le bras à partir du coude. Récemment vendu aux enchères par la maison Augusta Auction, un autre exemple **[Chap. VI, Fig. 26]** – non griffé – de ce type de manteau atteste de sa popularité au sein des collections des couturiers. Deux autres exemples de ce type de manteau-capes sont visibles chez Chanel **[Chap. VI, Fig. 27]**, avec ce modèle daté de 1923 et taillé vraisemblablement dans un brocart multicolore aux motifs stylisés, bordé d'une fourrure et dont une série de plis positionnée au-dessous de la ligne d'épaule confère à la silhouette une ampleur importante ; l'autre exemple nous est offert par un manteau de grand soir de la maison Drecoll de 1922 **[Chap. VI, Fig. 28]**, similaire à celui de Chanel avec une alternance de fourrure et de tissus, vraisemblablement un satin de soie imprimé d'une profusion de fleurs stylisées et dont l'emmanchure large reprend celles des kimonos. Toujours dans cette catégorie des enveloppes de grand soir, et pour démontrer également la pérennité de cette tendance durant les Années Folles, évoquons ce manteau d'opéra de la maison Worth **[Chap. VI, Fig. 29]**, daté d'environ 1924, de velours vert jade dont les imposantes manches sont réalisées dans un tissu doré orné de grands coquelicots et feuillages brodés de perles et bordés d'un galon doré avec des rayures, reprennent de façon mimétique l'esthétique et la construction de l'emmanchure des *furisode*, très en vogue déjà au mitan du XIXe siècle. Cette œuvre est assez surprenante dans la mesure où ses inspirations sont tellement diluées qu'il nous est impossible de la situer dans l'espace. En effet, malgré ces manches reconnaissables, la présence du petit col plat ainsi que son ouverture croisée dont les attaches sont dissimulées certainement à l'intérieur, la rattache tout autant au tailleur très formel que les couturiers réalisent au même moment pour des toilettes d'après-midi. Les Sœurs Callot, quant à elles, s'engouffrent dans cette tendance des manches de *furisode* et proposent en 1925 le modèle *Casanova* **[Chap. VI, Fig. 30]**, aujourd'hui conservé dans les collections du musée des arts décoratifs de Paris, qui alterne entre un crêpe de Chine

noir et un satin lamé or aux motifs de branches de fougères rouge et noir. Ici, par un jeu de volume et une alternance dans l'emploi des tissus, le corps est complètement dissout dans l'œuvre, mettant d'abord en avant le vêtement qui semble parfaitement émancipé de son support.

S'il est absolument indéniable que les déshabillés, manteaux du soir, et d'opéra sont largement influencés par tout un référentiel extrême-oriental, il serait faux de penser que l'orientalisme de la couture parisienne se concentre uniquement sur ce type de vêtement. En effet, la vogue des robes perlées, emblématiques de la décennie, ne sont pas épargnés par cette tendance. Ainsi, de façon presque programmatique, *L'Art et la Mode* du 21 février 1920 annonce que « les tissus également ornés de personnages ou de motifs inspirés de l'Orient […] se retrouveront continuellement au cours des beaux jours […] Somme toute, on revient beaucoup aux tissus de fantaisie, en dehors du taffetas uni, qui vont faire la robe de printemps habillée »[788]. *Les Élégances parisiennes* vont d'ailleurs dans le même sens en déclarant que « d'autres tissus reproduisent de fins paysages japonais : pagodes, jardins, courts d'eau, cerisiers en fleurs, personnages, rien ne manque à ces paradis des mousmées. Avec les "*Maisons de Yéso*", nous sommes encore en Extrême-Orient. Les tons, ici, sont particulièrement délicieux. Ils sont d'ailleurs renouvelés de ceux des poteries anciennes de la Chine »[789]. Cette tendance transparait d'ailleurs, cette même année, dans la création de soyeux lyonnais à l'instar de la maison Barret[790] qui propose des velours de soie aux motifs japonisant brochés de cigognes. Devant le nombre très important de ce type d'œuvres, il s'agira ici, pour s'y retrouver, de procéder par thématique et surtout en ayant de cesse de tenter de mettre en regard ces interprétations de la couture parisienne avec leurs inspirations. En effet, tout au long des années 1920, la robe tubulaire et droite, qui ne marque

[788] FRIVOLINE, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode,* 21 février 1920*,* p.154.

[789] ANDRÉE SANTEUIL, « Des blouses en général et de leur différents caractères », *Les Élégances Parisiennes*, n°8, été 1920, p.74.

[790] Anonyme, « Chez Barret. Velours et métal frisé », *Les Élégances Parisiennes*, n°4, été 1920, p.5. « Barret semble cette année s'être inspiré de l'art japonais ou de l'art chinois. Vous pouvez en juger sur cette page même, en voyant les cigognes de velours que l'on a posées sur un fond de mousseline de soie, ou de voile de soie. On ne peut trouver plus jolie fantaisie pour les déshabillés. Les matelassées d'un dessin lourd et chargé sont merveilleux et l'on croirait qu'ils ont été créés pour quelque lourd vêtement de mandarin ou de daïnno. »

pas la taille, se pare d'un système décoratif qui est à rattacher de toute l'iconographie des estampes japonaises. Cette indication est intéressante dans la mesure où l'on retrouve plusieurs œuvres, actuellement conservés dans les musées de mode internationaux, qui témoignent exactement de cette tendance. Citons à titre d'exemple cette création datée entre 1922 et 1925 des sœurs Callot **[Chap. VI, Fig. 31]** : une robe droite sans manches à encolure bateau composée de deux pans brodés formant le devant et le dos, portée sur un fond de robe bordé d'une bande noire. Le dépouillement de sa construction contraste avec la richesse de son ornementation, composée d'une complexe broderie sinisante de dragons, nuages et poissons dans un décor floral. Ici la maitrise de la technique de la coupe à plat est poussée à son paroxysme, annihilant tout à fait le corps, dissimulé sous deux panneaux de tissus qui alternent dans leur décoration entre zones pleines et vides, rythmant la silhouette de façon ingénieuse. Une œuvre similaire produite la même année (1922) **[Chap. VI, Fig. 32]**, tant dans sa construction que dans sa décoration, est proposée par Paul Poiret. Intitulée *Colibri*, elle est fluide et ornée à divers endroits et de façon asymétrique de tout un réseau de fleurs stylisées, d'oiseaux de paradis ou de faisans dorés, symbole de la Chine (la prise de vue nous empêche d'identifier exactement ce motif). Ces œuvres sont également à mettre en regard d'une robe du soir de l'hiver 1922 de la maison de couture **[Chap. VI, Fig. 33]**, conservée au Kyoto Costume Institute, composé en une pièce d'un brocart de soie lamé or et argent à motif de fleurs de cerisier se terminant par une longue traîne. Elle présente une broderie de perles ; trois pompons de perles sont fixés à la taille et deux sur chacune des épaules. Dans ce cas de figure, c'est évidemment le motif de la fleur de cerisier, ou *sakura*, qui emprunte à la culture nippone son inspiration. Dans ce gout effréné pour le japonisme et les chinoiseries, les sœurs couturières redoublent d'ingéniosité et associent d'ailleurs la technique de la dentelle (qui a d'ailleurs fait leur succès) avec une iconographie extrême-orientale comme c'est notamment le cas avec cet ensemble conservé au Palais Galliera **[Chap. VI, Fig. 34]** tout de dragons, papillons et oiseaux chinois. Notons à ce propos que dans le processus créatif de la maison de couture, Japon et Chine semblent former un bloc homogène qu'elles se plaisent à hybrider, syncrétiser et renouveler sans prendre en considération leurs spécificités symboliques. Par ailleurs, en reprenant le motif des arbres aux branches sinueuses, visibles sur les estampes japonaises, et des fragments de kimonos, Callot Sœurs propose, entre 1922 et 1924, **[Chap. VI, Fig. 35]** une robe droite sans manche à l'encolure bateau dont le corps entier est recouvert d'une broderie de branches en fil cuivré. Cette

œuvre est intéressante dans la mesure où elles y incrustent deux rubans de satin fuchsia brodés de fleurs, qui sont à n'en pas douté des obis japonais retravaillés. À ce propos, l'un des deux rubans forme dans le dos, un imposant nœud plat, sensiblement identique à ceux des costumes traditionnels ; rendant de fait lisible l'inspiration. Il est intéressant de constater que l'ancienne technique observée au début du XXe siècle, qui consistait à utiliser et détourner des parties de costumes déjà réalisées pour créer des modes parisiennes, semblent se poursuivre durant les années 1920. C'est d'ailleurs le cas de plusieurs modèles de la maison Paul Poiret (grand pionnier de ce genre de détournement créatif), notamment le manteau-cape du soir *Singapour* **[Chap. VI, Fig. 36]** dont le col et les bordures de manches sont vraisemblablement composées de fragments de vêtements chinois embellis de broderies selon la technique traditionnelle *sanlan* ou des trois bleus.

Toujours dans cette même tendance de la robe tubulaire, la création du couturier Jean Patou se détache de toutes les autres. En effet, nous avons rassemblé un corpus d'une demi-douzaine de robes **[Chap. VI, Fig. 37 – 40]**, chacune intitulées « Nuit de Chine » et, qui semble faire office de catégorie à part entière. Elles sont toutes datées entre 1922 et 1925 et sont systématiquement confectionnées de la même manière : pour leur base, de la mousseline de soie, du tulle et du satin de soie, elles présentent une encolure bateau (ou alors une échancrure donnant l'impression de bretelles plongeantes), sans manche et arrivant à mi-mollet ou juste au-dessus de la cheville. Sur cette matrice qui reste quasi-inchangée à chaque fois, se déploie une broderie de perles et de sequins aux couleurs vives, agrémentée de fils d'or et d'argent qui viennent dessiner un motif qui s'étire sur toute la silhouette. Et c'est cette ornementation qui s'avère particulièrement intéressante dans la mesure où ce type d'œuvre semble croiser à la fois la création vestimentaire et les préceptes mêmes des arts graphiques extrême-orientaux. Dans cette obsession de développer une garde-robe incarnant l'air du temps et la modernité dans la confection, Jean Patou (qui était un collectionneur de vêtements et d'art orientaux) ne se contente pas uniquement de se saisir d'une iconographie nippone pour l'apposer telle quelle sur ses robes coupées à plat. Au contraire, il semblerait que la robe en elle-même devienne une estampe qui abolit à la fois, la perspective du corps tout en proposant un cadrage allongé et rectangulaire qui brouille les différents plans de la composition. Dans une dynamique similaire et au même titre que l'estampe japonaise qui joue sur l'idée du motif « hors-champ », Patou place ses broderies de telle sorte à ce qu'elles ne soient pas entièrement visibles sur un pan entier de la silhouette, qu'elles débordent sur

les flancs et le dos. Ainsi, tout en utilisant la planéité de la surface de sa création, celui-ci met en place une illusion visuelle qui contraint l'œil à voyager dans l'œuvre en prêtant attention à ses côtés latéraux et sa partie dorsale, réaffirmant sa tridimensionnalité. Comprenons que le couturier ici semble précisément hybrider les techniques de confection de la couture parisiennes, avec le processus créatif de l'estampe, créant de fait ce que nous nous plaisons à appeler « des estampes-à-porter ». Concernant l'iconographie mobilisée, on en dégage au moins deux types : les paysages abstraits qui présentent à tour de rôle des nuages, des arbres sinueux ou des motifs floraux stylisés, et dans un second temps de véritables scènes de genre montrant des personnages avec des ombrelles chinoises dans des lieux signifiés par des architectures de temples, des oiseaux dans des arbres, etc. Le tour de force de Patou avec ce type de création est certainement d'avoir réussi à capter et synthétiser dans un premier temps, la mode et l'intérêt du public pour l'Extrême-Orient et les robes perlées, et dans un second temps, la potentialité de renouvellement formel et iconographique offert par ces objets sino-japonais, car les Années Folles s'intéressent aux vêtements chinois et au vu des très nombreux vêtements qui nous sont parvenus, on constate que les échanges commerciaux entre ces deux parties du monde se sont intensifiés durant la période républicaine de la Chine. À la manière des créations de Patou, on retrouve aussi bien pour le marché américain qu'européen, de nombreux manteaux et robes **[Chap. VI, Fig. 41 – 43]** qui sont composés principalement de tissus traditionnels chinois, recoupés et retravaillés de manière à épouser la silhouette occidentale. Ce type de vêtements, hybrides par excellence, syncrétise (presque exactement de la même façon que les produits d'importations japonais du tournant serré du XXe siècle), des broderies traditionnels – qui sont parfois exagérées pour plaire au gout européen – avec des formes de vêtements occidentaux. Vraisemblablement largement diffusés par l'intermédiaire des réseaux de grands magasins et de maisons spécialisées dans les importations exotiques, Verity Wilson[791] soutient que ces objets connaissent un succès en Occident précisément parce qu'ils offraient un solide socle sur lequel élaborer une relation plus ou moins fantasmée avec cet Extrême-Orient inconnu de beaucoup et qui était le vecteur d'une série de fantasmes. En d'autres termes, posséder une

[791] Verity Wilson, « Studio and Soiree: Chinese Textiles in Europe and America, 1850 to the Present », *in*, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Ruth B. Phillips et Christopher B. Steiner (dir.), Berkeley, University of California Press, 1999, p.235-240.

robe ou un manteau brodé de figures et de paysages sinisants, donnait l'impression à sa propriétaire d'effleurer du doigt une civilisation étrangère tout en contentant son besoin d'exotisme et d'évasion.

2. Pers(e)istance du Moyen-Orient : Shéhérazade retrouvée

Si depuis le début de cette étude, nous nous sommes surtout concentrés sur le retour en force de l'Extrême-Orient dans la couture parisienne, il serait périlleux de voir dans cette localité fantasmée la seule source d'inspiration de cette reconfiguration de la géographie vestimentaire. Dans cette logique du Grand Bazar de l'Orient, le Moyen-Orient (incarnée par une civilisation indo-persane difficile à définir) continue d'abreuver les couturiers en leur fournissant des modèles de références qui leur servent abondamment dans le développement de leur garde-robe orientaliste. Ainsi, au cours des Années Folles, les cultures matérielles persanes, les miniatures, les imaginaires associés à ces territoires sont toujours autant présents dans le processus créatif des couturiers parisiens ; en se renouvelant, c'est-à-dire en se détachant du carcan sans doute trop étriqué (et daté) de la *Shéhérazade* des Ballets russes. En effet, et c'est très important de le noter, la persomanie des années 1920 évolue par rapport à celle de la décennie précédente. Durant la Belle Époque, surtout associée à une restructuration de la silhouette et des modes occidentales, cette tendance semble, au contraire, muter pour investir une dimension décorative que l'on ne lui connaissait pas à ce point précédemment. Tout au long de cette analyse, il s'agira de s'intéresser à la persistance de ce Moyen-Orient qui poursuit sa route dans la création des couturiers, dans les colonnes des journaux mais aussi sur scène et à l'écran, afin de montrer principalement toutes les continuités et ruptures de cette histoire.

Évoquer les influences indo-persanes dans la mode parisienne, c'est dans un même temps invoquer la figure de Paul Poiret, qui en est vraisemblablement le chef de file dès les années 1910. Cette mode, qui se fixe autour de la ligne *Sorbet* et quelques mois plus tard qui s'augmente d'un orientalisme très théâtral avec la silhouette *Minaret,* domine les tendances exotiques de la couture juste avant la Guerre. Nous l'avons vu précédemment, de nombreuses maisons de couture françaises et américaines se saisissent de cette ligne, en la diffusant internationalement. La déclaration de guerre marque à l'évidence un ralentissement important de cette veine mais pas son arrêt de mort. En effet, il semblerait que *Minaret*

continue de produire de l'enthousiasme au sein du Music-Hall parisien, à en juger par plusieurs productions. Peu de temps avant le début du conflit mondial, le 7 février 1914, est publié dans *La Vie Parisienne,* un dessin d'Edouard Touraine intitulé « la Fête persane du club des vingt » **[Chap. VI, ill. 15]**, dans lequel il est mis en scène des costumes sensiblement identiques à ceux du *Minaret* de Poiret. La légende de l'œuvre indique à ce propos : « samedi dernier, la salle de danse du Magic-City était transformée en palais des Mille-et-une-Nuits : le club des "Vingt" y donnait une fête persane. Les plus jolies houris des théâtres parisiens, des sultanes du grand monde et des odalisques du petit, rivalisaient d'audacieuse coquetterie ». Plus tard, Mado Minty, danseuse des Folies-Bergères, propose une « danse persane »[792] en mars 1916 **[Chap. VI, ill. 16]**, spectacle dans lequel elle reprend mimétiquement la mode *minaresque*, faite d'une tunique abat-jour portée sur un pantalon de harem et avec des babouches. Par ailleurs, en mars 1918, la revue « Chut » du théâtre Fémina[793] **[Chap. VI, ill. 17]** présente plusieurs costumes dans le goût de ceux des années 1910 : Regina Badet, ainsi qu'une danseuse nommée Dydiane y portent des culottes bouffantes ; la danseuse Siska exécute une performance intitulée « le décolleté du ventre », tandis que d'autres revêtent des tuniques abat-jours. Aussi, le *Fantasio* du 1er février 1919 reproduit **[Chap. VI, ill. 18]**, dans le cadre de la promotion d'une production intitulée *Le Cochon qui sommeille*, un cliché de la célèbre Spinelly en costume orientaliste, sensiblement identique à celui de Jean Worms (interprétant le rôle de Nourredine) dans la pièce de théâtre de 1913[794]. En juin 1921 encore, dans le cadre du bal du Théâtre des Champs-Élysées[795], la maison de couture Molyneux **[Chap. VI, Fig. 44]** fait sienne l'esthétique du modèle *Minaret* en réalisant une toilette orientaliste faite d'un long gilet sans manche se terminant de chaque côté par des demis abat-jours et portée sur une tunique et un ample pantalon de harem.

---

[792] ED. HALOUZE, « La gracieuse Mado Minty dans ses danses persanes », *Fantasio,* n°219, 1 mars 1916, p.714.

[793] Anonyme, « De jolies femmes … et de jolis costumes. La revue "Chut" au Théâtre Femina », *Fantasio,* n°268, 15 mars 1918, p.420-421.

[794] Anonyme, « Les belles images », *Fantasio,* n°289, 1er février 1919, p.348-349.

[795] Anonyme, « Au bal du théâtre des Champs-Élysées », *Comœdia illustré,* n°9, 20 juin 1921, p.466-467.

Paul Poiret, lui-même, ne semble pas complètement renoncé à cette ligne vestimentaire. En effet, celui-ci répond favorablement au célèbre producteur et impresario britannique Charles Cochran, qui lui demande de réaliser en 1919 les costumes de scène d'une opérette orientaliste intitulée *Afgar ou les loisirs du harem* **[Chap. VI, Fig. 45]**, qu'il s'apprêtait à montrer à Londres. Le budget y est illimité. Notons que cette production avait déjà fait ses preuves dans un contexte français. Réalisée en 1908 d'abord pour le théâtre Michel[796], elle avait alors pour sous-titre *Les Loisirs andalous.* Présentée à Paris par le théâtre des Capucines, puis le Théâtre Antoine, et montrée dans de nombreuses villes françaises, cette opérette dont le livret a été réalisé par Michel Carré et André Barde et la musique par Charles Cuvillier, est un succès populaire à en juger par l'abondante réception critique sur une période s'étirant de 1908 à 1920. Poiret apporte sa pierre à l'édifice en proposant une esthétique orientaliste grandiose faite, comme à son habitude, de culottes bouffantes, de turbans et d'une multitude de motifs particulièrement riches, évoquant « l'Orient » dans leur esthétique. Il y adjoint, chose nouvelle, des costumes dont les imposantes crinolines, et paniers hybrident cette évocation orientale avec le costume français du XVIIIe siècle. *Afgar* est montré à Londres pour la première fois le 17 septembre 1919 au London Pavillon, provocant un tel succès populaire que l'opérette reste à l'affiche trois années de suite ; elle est même présentée à New York à partir de 1920 où elle triomphe également[797]. Plus tard, en 1923, alors que le couturier est mandaté par Marcel L'Herbier pour réaliser les costumes de son film *L'Inhumaine*[798], il réutilise *Sorbet* pour signifier un décor oriental **[Chap. VI, Fig. 46]**. Le film qui rassemble des artistes, architectes, musiciens aussi importants que Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens ou encore Darius Milhaud entre autres, tourné en partie dans le théâtre des Champs Élysée d'Auguste Perret, relate l'histoire de Georgette Leblanc

[796] Jacques BOUSQUET, « Afgar », *Comœdia illustré*, 15 décembre 1908, p.264.

[797] Voir notamment le court texte introduction publié sur le site internet de *Diktats* [en ligne], disponible sur : https://www.diktats.com/.

[798] Pour plus d'informations sur les liens de Paul Poiret avec le cinéma, voir : Céline G. Arzatian, *Mode et cinéma en France de 1896 à 1930. Comment habille-t-on les actrices et acteurs ?* (dir. Laurent Véray), Thèse de doctorat, Sorbonne Nouvelle, 2023. ; une thèse qui brosse d'ailleurs un inventaire des films dont les costumes ont été réalisés par des maisons de couture parisienne sur notre période d'analyse. Celle consacre une partie de partie de son développement à *L'inhumaine* (p.543-606), considéré comme « un film charnière ».

(interprétée par Claire Lescot), une croqueuse d'hommes sans scrupule, convoitée par de nombreux prétendants qu'elle n'a de cesse de repousser. Dans son harem masculin, le maharadjah de Nopur, personnage inquiétant au teint artificiellement bistré vêtu d'un frac, de nombreux bijoux et dont la tête est couverte d'un important turban, lui promet de la faire reine en Inde si elle daigne le choisir. Dans une scène, à la lumière diffuse et mystérieusement violette, se distinguent deux groupes de personnages qui semblent tout droit sortis de la *Mille et Deuxième Nuit* de 1911. Le maharadjah, entouré des quatre suivantes vêtues de *Sorbet*, est lui-même habillé dans une tunique richement brodée et porte un turban identique à celui de Poiret durant sa fête costumée. Ce détail du film, qui est pris dans toute une atmosphère de modernisme propre aux années 1920, laisse tout de même entendre que le couturier continue de miser sur l'imaginaire de l'Orient de la décennie précédente. Dans ce cas de figure, *Sorbet* ou *Minaret* n'est plus un objet de mode mais plutôt la métonymie d'une géographie fantasmée et qui évoque, sans aucun doute, dans l'esprit du spectateur un référentiel orientalisant d'emblée lisible.

Dans ce contexte propice, la traduction des *Mille et Une Nuits* du Docteur Mardrus continue aussi d'exercer sur le public et les milieux artistiques internationaux un intérêt intact. Raphaëlle Léostic, dans une étude portant sur les éditions illustrées *Des Nuits*[799], montre que ce secteur se saisit vraisemblablement du motif des contes arabes pour produire une série importante de publications. Après recensement de toutes ces entreprises, elle montre que ce n'est pas moins d'une cinquante de publications qui sont produites entre 1910 et 1931[800] dans l'ensemble de l'Europe (en Allemagne, en France, en Hollande, au Danemark), en Russie et sur le continent américain. Par ailleurs, elle révèle que le premier ouvrage illustré des traductions de Mardrus a été publié, entre 1908 et 1912, à l'aide de toute une série de miniatures indo-persanes et turques, par les éditions Fasquelle (qui prennent, à ce propos, le relai de *La Revue Blanche* à partir de 1904, après la cessation de leur activité). Au cours des

[799] Raphaëlle Léostic, *Les éditions illustrées de luxe des Mille et une Nuits dans les années 1920* (dir. Michel Melot), Mémoire de recherche, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2010.

[800] *Ibid.* Voir le tableau récapitulatif reproduit dans les annexes de son étude aux p.82-83.

années 1920 en France, c'est surtout le corpus illustré par Léon Carré et publié chez Piazza[801] qui fait date de par la richesse orientaliste des œuvres. Les Ballets russes, quant à eux, semblent continuer de miser sur leur *Shéhérazade* au cours des Années Folles à en juger par les programmes officiels des saisons russes parisiennes, reproduits dans la presse et notamment dans le *Comoedia Illustré*[802]. Nous l'aurons compris, Shéhérazade et l'infinité d'histoires qu'elle raconte pour garder sa vie sauve continue de produire sur le public une fascination aussi pérenne qu'enthousiaste. Au théâtre et à l'opéra, les années 1920 et 1921 semblent, à n'en pas douter, faire office de moment de culmination. En effet, au Théâtre des Champs-Élysées, est présentée pour la première fois une pièce en trois actes et neuf tableaux de Maurice Verne intitulée simplement *Les Mille et Une Nuits*, qui est très bien reçue. L'Opéra de Paris, en l'espace de deux mois, propose dans sa programmation deux représentations orientalistes fortement inspirées dans leurs arguments, décors et costumes des *Nuits arabes*. D'abord, *Antar*, drame lyrique en quatre actes est joué pour la première fois le 11 mars 1921[803] tandis que, *Maïmouna*, décrit comme un « conte oriental de M. A. Gérard sur une musique de M. G. Grovlez »[804] fait sa première le 20 mai 1921. Ce qui est intéressant de constater dans ce cas précis, c'est la persistance du motif de la miniature persane, qui préside à la réalisation des costumes de scène de Maxime Dethomas, comme en témoigne les illustrations présentes dans l'article du *Comoedia Illustré*. Par ailleurs, non contente de se produire uniquement sur scène, Shéhérazade – et les *Mille et Une Nuits* dans son sillage – investit aussi les grands écrans dans le cadre de production à succès, presque des *blockbusters* avant l'heure, au budget pharaonique. Dans cette perspective, l'année 1919 en France semble marquer un tournant avec la création de *La Sultane de l'Amour*, sous-titrée « un conte inédit des Mille et Une Nuits » qui fait l'objet d'une réception critique aussi abondante

[801] Léon CARRÉ et Mohammed RACIM, *Le livre des mille nuits et une nuit*, trad. fr. Joseph Charles MARDRUS, Paris, H. Piazza, 1926.

[802] « Programme officiel des Ballets russes : Théâtre des Champs-Élysées », *Comœdia illustré,* décembre 1920, p.223-224.

[803] J. LIEUBAL, « A l'Opéra "Antar" », *Comœdia illustré*, 20 mars 1921, p.275-277.

[804] J. LIEUBAL, « Maïmouna », *Comœdia illustré*, 20 mai 1921, p.385-386.

qu'enthousiaste dans les organes de presses spécialisés dans le cinéma[805], mais aussi dans des journaux beaucoup plus populaires. En effet, un bandeau promotionnel que l'on retrouve notamment dans *Le Figaro*, *Le Gaulois, Comoedia, L'Excelsior* ou encore *L'Œuvre* indique « Prochainement le plus beau film français. La *Sultane de l'Amour*, composition cinégraphique de Louis Nalpas d'après le conte de Frantz Toussaint »[806]. Dans son édition du 15 novembre 1919, *Fantasio* lui consacre une pleine page richement illustrée de scènes du film **[Chap. VI, ill. 19]** avec un texte qui ne laisse peu de doute sur la réception de l'œuvre : « Voilà enfin un grand film qui est français. Marquons cette nouveauté et ce progrès. La *Sultane de l'Amour* a su réaliser, en outre, dans des décors naturels incomparables et grâce à d'impeccables artistes […] un spectacle d'une séduction infinie, où s'évoque l'Orient de rêve, des légendes et ses jardins enchantés »[807]. Cet engouement pour les productions cinématographiques orientalistes se diffuse dans le monde entier et quelques années plus tard, en 1924, *Le Voleur de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*), réalisé par Raoul Walsh à partir d'un scénario du célèbre Douglas Fairbanks qui tient également le rôle principal, fait l'office d'une bombe. Avec un budget dépassant le million de dollars, il est l'un des films hollywoodiens les plus chers de la décennie, mettant l'accent sur les décors et les costumes grandioses mais aussi sur des effets spéciaux comme la très célèbre scène du tapis survolant la cité de Bagdad. Devant son succès, il est largement distribué dans des cinémas européens où il reçoit également un fervent accueil. Évidemment, les Années Folles sont traversées par de très nombreux autres films orientalistes à succès que nous ne traiterons pas ici[808] mais nous pouvons tout de même en

[805] Ici une sélection, aucune exhaustive de plusieurs articles parus dans des organes spécialisés dans le cinéma : Anonyme, « Des bruits. La Sultane de l'Amour », *Hebdo-film*, 1er mars 1919, p.21. ; L. D., « Notes sur deux films français », *Le Film : hebdomadaire illustré*, 15 avril 1919, p.34-36. ; V. G. D., « Les films du mois », *Le Cinéopse : organe mensuel de l'industrie cinématographique*, 1er novembre 1919, p.79-80.

[806] Ce bandeau publicitaire a vraisemblablement commencé à apparaître dans la presse quotidienne généraliste à partir de juin-juillet 1919 et ce jusqu'au moins le mois de novembre de la même année.

[807] Anonyme, « Un conte des mille et une nuits au cinéma », *Fantasio*, n°308, 15 novembre 1919, p.236.

[808] Voir notamment : Sharmani Patricia GABRIEL et Bernard WILSON (dir.), *Orientalism and reverse orientalism in literature and film : beyond East and West*, Abingdon, Oxon New York, NY,

citer quelques-uns : *Le Cheik* de George Melford (1921), *L'Esclave Reine* de Michael Curtiz (1924), *Salammbô* de Pierre Marodon (1925) ou encore *Les Aventures du prince Ahmed* de Lotte Reiniger (1926). Comprenons qu'à travers cette succincte énumération, il est d'abord et avant tout question de mettre en lumière l'idée que la mode orientaliste s'institue et investit véritablement les nouveaux médias pour produire un renouvellement esthétique, sur la base d'un solide socle référentiel (l'almée, l'odalisque, la sultane, le roi despote, l'arabe voleur, etc.) qui, quant à lui, reste inchangé en très grande partie.

Dans tout ce contexte qui est particulièrement propice à l'éclosion de modes nouvelles, qu'en est-il de la création vestimentaire ? À en juger par les nombreux dépôts de dessins et modèles, les œuvres conservées dans des collections muséales ainsi que les articles dans la presse spécialisée, il semblerait que le gout pour un Moyen-Orient indo-persan connaît un rebond intéressant qui n'est pas si différent de celui de la décennie précédente. En effet et même si, à l'évidence, les formes vestimentaires des années 1920 ne sont plus celles des années 1910, nous constatons finalement que le recours à cette influence orientale passe systématiquement, et de façon inchangée, par l'utilisation d'un système décoratif très identifié et en même temps un vocabulaire de formes qui a déjà été réceptionné par le passé. Commençons notre étude en évoquant donc la dimension ornementale de cette couture parisienne orientaliste. La première chose à considérer : l'utilisation très importante de la broderie d'inspiration indo-persane pour les robes du soir. À ce propos, au mitan de la décennie, une journaliste *Des Modes* ironise :

> « C'est du reste à l'art des couturiers qu'est due l'initiative de cette ornementation à outrance qui a fait naitre de véritables rayons de bijouterie dans les grandes maisons de couture […] le goût d'essence très fortes [les parfums] et concentrées nous est venu d'Orient en même temps que celui des bijoux et des broderies et le décor des Mille et Une Nuits est devenu pour nous une très banale réalité ; nos élégantes moderne ne se rendent peut-être pas compte qu'elles sont devenues, parmi les lourds coussins de velours, de banales odalisques fumant la cigarette au lieu du narghilé en attendant l'admiration de leur sultan et maitre ; et leur situation de femmes libres et

Routledge, Taylor & Francis group, 2021 ; Matthew BERNSTEIN et Gaylyn STUDLAR (dir.), *Visions of the East : orientalism in film*, New Brunswick (N.J.), Rutgers university press, 1997.

> affranchies est plus proche qu'elles ne l'imaginent de celles des "Désenchantées" de harem. »[809]

L'ironie réside ici dans le lien tout à fait décisif que met en place la commentatrice entre le mythe de l'orientale emprisonnée dans son harem (à tour de rôle complètement nue ou alors vêtus de vêtements aux étoffes très brodées) avec celui de la Nouvelle Femme, de cette fameuse garçonne émancipée. Selon elle, la libération de la figure féminine occidentale semble passer par tout un référentiel oriental, et surtout un système décoratif persan, qui prend sa source dans le réservoir des *Nuits*. Par ailleurs, cette première ironie est doublée d'une autre : celle de la diffusion à grande échelle de ce type de mode aussi bien au sein des maisons de couture à Paris que dans le goût de la cliente. Cela nous permet d'effleurer du doigt à quel point l'orientalisme vestimentaire à tendance moyen-oriental, en se reconfigurant et à la faveur du passage du temps, s'ancre de façon solide dans les mœurs et les habitudes stylistiques des acteurs de la mode française. Hier rangé dans la catégorie des créations d'avant-garde subversives et impossible à généraliser, cet orientalisme devient au cours des années 1920 « une très banale réalité » pour reprendre la formule de l'article.

Dans cette perspective, nous pouvons constater une prolifération, sur toute une série de robes et de manteaux du soir, du fameux motif de la palmette cachemire, autrement appelée fleur de *boteh*. Souvent inclue dans la réalisation de lourdes broderies en relief, on la retrouve au sein des collections de nombreux couturiers, qui d'ailleurs l'utilisent souvent de la même manière. Nous en avons pour preuve une série importante de vêtements de la maison Babani, Poiret, Patou, Madame Agnès, Lanvin. Dans toutes ses œuvres, le motif persan se concentre surtout sur la partie inférieure de la silhouette, qui est embellit par une bande richement brodée comme le modèle *Crétoise* de 1921 de la maison Babani **[Chap. VI, Fig. 47]**, ou le modèle *L'Oiseau bleu* déposé le 9 mars 1920 par Jeanne Lanvin **[Chap. VI, Fig. 48]**. Ajoutons à ceux-là, l'ensemble *Fatimah* **[Chap. VI, Fig. 49]** ainsi que la robe *Sultane* **[Chap. VI, Fig. 50]** de Jean Patou datées de 1924 qui reprennent exactement ce type de décoration, et qui est décrite de la façon suivante dans son dossier de dépôt : « Robe en lainage capucine. Le bas est couvert de broderies persanes en or, incrustée en créneaux – même broderie au

[809] Georgette ANDRÉE, « La mode et les modes », *Les Modes*, février 1925, p.10.

col se terminant par gland d'or »[810]. La mention de « broderies persanes » laisse peu de doute sur l'origine de l'inspiration du couturier. Ajoutons que ces deux œuvres ne sont pas de simples anecdotes créatives dans le travail du couturier, qui fait l'objet, en septembre 1921, d'un article du *Vogue* français qui décrétait déjà : « Jean Patou s'inspire de la Russie et de l'Inde »[811]. Citons également la maison Mouna Katorza **[Chap. VI, Fig. 51 et 52]** qui fait l'objet de plusieurs publications dans *Les Modes* au milieu de la décennie et qui se fait une spécialité des créations aux motifs et aux tissus persans. Par ailleurs, nous ne serions pas tout à fait exhaustifs si nous omettions de discuter de la création de Paul Poiret, qui continue très abondamment d'utiliser ce type d'inspirations, en les couplant d'ailleurs avec toute une série de titres orientalistes évocateurs. La fleur de *boteh* chez lui est un motif plus que récurrent que l'on retrouve absolument partout, traité à la fois en touche parcimonieuse sur un vêtement comme c'est le cas notamment pour les modèles *Pondichéry* **[Chap. VI, Fig. 53]**, *Bombay* **[Chap. VI, Fig. 54]** de 1923, pour la robe d'après-midi *Coran* **[Chap. VI, Fig. 55]** de 1924, ou alors faisant l'objet d'une contamination décorative totale de la silhouette. En effet, c'est le cas pour le modèle *Pierre Loti* **[Chap. VI, Fig. 56]**, ou encore *Maharadjah* **[Chap. VI, Fig. 57]** de 1921. Mais les inspirations indo-persanes ne se matérialisent pas uniquement dans ce motif de la palmette. En effet, Paul Poiret réalise notamment une robe d'après-midi *Derviche* **[Chap. VI, Fig. 58]**, reproduite à la une de *l'Illustration des modes* en mai 1921 **[Chap. VI, Fig. 59]** et qui présente une robe-tunique dont le plastron est richement brodé d'un motif d'oiseau-chimère en miroir, probablement tiré d'une miniature persane. Le titre de l'œuvre fait également écho à cette sur-jupe boutonnée à la taille haute, qui s'ajoute à la tenue, et qui est taillée dans un tissu écru épais rappelant à n'en pas douter le costume de cette confrérie mystique soufie qui danse pour syncrétiser les mondes célestes et terrestres. D'autres broderies, à la l'instar de semi de fleurs du modèle *Persane* **[Chap. VI, Fig. 60]** de la même année vont également dans le sens d'une diversification des motifs moyen-orientaux dans la création du couturier. Par ailleurs, pour son édition de juin 1925, *Les Modes*

[810] Cette œuvre à fait l'objet du dépôt n° 7766 le 27 août 1924, conservé actuellement aux Archives de Paris sous la côte D12U10 279.

[811] Anonyme, « Jean Patou s'inspire de la Russie et de l'Inde », *Vogue*, 15 septembre 1921, p.18.

reproduisent une robe d'après-midi de la maison Beer **[Chap. VI, Fig. 61]** qui présente une broderie étonnante, sensiblement mimétique aux miniatures figurant le prophète Mahomet.

Dans cette persomanie renouvelée, la couture parisienne se saisit également des formes de la garde-robe moyen-orientale, sans pour autant nécessairement rendre compte de façon lisible de leur inspiration. Ainsi, ce que *Vogue* en octobre 1921 qualifie de « manches persanes »[812] pour désigner une création de la maison Molyneux **[Chap. VI, Fig. 62]**, c'est-à-dire une emmanchure large fendue sur le coude et se terminant en deux pans ouverts et pendant sur l'avant-bras, seraient plutôt à rapprocher des cultures matérielles turques et notamment des entaris **[Chap. VI, Fig. 63]**, caftans dont les deux pans frontaux et dorsaux, ainsi que les manches, flottent du fait d'une ouverture sous les entournures. Ce goût de la couture parisienne pour ce type de manteau, qui est d'ailleurs relevé par la presse de mode, se retrouve au sein de collections de maisons aussi différentes que Mouna Katorza **[Chap. VI, Fig. 64]**, Jenny **[Chap. VI, Fig. 65]**, Poiret **[Chap. VI, Fig. 66]**, Lanvin **[Chap. VI, Fig. 67]**, Callot Sœurs, Babani **[Chap. VI, Fig. 68]**, etc. Notons que la maison Katorza, en novembre 1925, s'inscrit dans cette tendance tout en la retravaillant avec le modèle *Tunis* **[Chap. VI, Fig. 69]**, tout à fait saisissant. En effet, il s'agit d'un caftan de velours dont le système décoratif est moyen-oriental, les manches ne sont pas fendues et sont semblables à celle des *furisode*. Dans toute cette hybridation formelle, la couturière choisit un titre évoquant une ville maghrébine, démontrant les nombreux itinéraires dans l'intégralité des mondes orientaux synthétisés en une seule silhouette. S'ajoute à ce type de « manteaux persans », des réinterprétations du *choga* indien chez Lucile de Paris notamment en octobre 1924[813] **[Chap. VI, Fig. 70]** – Poiret ne renonce pas non plus à son fameux modèle *Ispahan* qu'il retravaille et propose sous la forme de plusieurs esthétiques. Au cours de la décennie, on trouve des reproductions mimétiques de veste de cavaliers persans de l'époque Safavide chez Mariano Fortuny **[Chap. VI, Fig. 71 et 72]**, ou encore des abas indiennes chez Katorza **[Chap. VI, Fig. 73]**, ou Patou en robe d'après-midi **[Chap. VI Fig. 74]**, chez Lanvin **[Chap. VI Fig. 75]** dans le positionnement de la broderie pectorale de certaines créations ou encore chez Paul Poiret

[812] Anonyme, « Robes drapées, aux souples enroulements », *Vogue*, 1er octobre 1922, p.25.

[813] Pleine page intitulé « Toilettes de la maison Lucile de Paris » extraite de l'article « La Mode et les Modes », n°245, octobre 1924, p.13.

pour son modèle *Téhéran* de 1922 **[Chap. VI Fig. 76]**. Intéressons-nous à ce dernier modèle cité : *Téhéran* n'est plus une simple *aba* et l'on constate en l'appréhendant que nous sommes loin de ces premières expérimentations persomaniaques de l'années 1907. Dans ce cas de figure, Poiret, plutôt que d'utiliser telle quelle une tunique traditionnelle, préfère se saisir de *l'idée* de *l'aba* indienne tout en la transcendant. Même si l'inspiration est tout à fait lisible, on constate que les ateliers de couture prennent le parti de substituer au traditionnel satin de soie un velours de soie uni et sombre. De la même manière, la longueur est modifiée et la création de la maison s'arrête au-dessus de la cheville. En revanche, du fait de la richesse de la broderie, nous doutons fortement qu'elle soit le fait ni des ateliers de la maison de couture, ni celui d'un quelconque brodeur parisien. Et c'est pour cette raison que nous postulons que ce modèle *Téhéran* est en réalité un patchwork entre une aba authentique, dont le panneau brodé démantelé a été transféré sur une base réalisée par la maison de couture. Cette dernière information montre à quel point les cultures matérielles indo-persanes sont tellement intégrés dans la couture parisienne, qu'elles deviennent un terrain de jeu à un renouvellement des inspirations et des esthétiques vestimentaires. Dans toute cette complexe période d'hybridation et de (ré)utilisation de toutes les géographies orientales, les couturiers développent un vestiaire d'une hybridité telle qu'il est presque impossible d'en saisir les inspirations premières. D'autant que les objets orientaux mobilisés dans leur processus créatif ne sont pas exclusivement le fait de cultures encore existantes. La mode, à partir du printemps 1923, fait face à un vent nouveau qui prend sa source dans une tombe récemment découverte dans la célèbre Vallée des Rois, en face de la mythique cité de Louqsor.

3. *Toutankhamode* : chronique archéologique, vestimentaire et renouveau de l'Égyptomanie

La fin de l'année 1922, plus particulièrement à partir du 4 novembre, est marquée par un véritable tournant dans cet orientalisme vestimentaire généralisé. En effet, l'égyptologue Howard Carter, dont les fouilles archéologiques sont financées par le riche mécène Lord Carnarvon, met au jour le tombeau inviolé depuis plusieurs millénaires d'un roi disparu de la XVIIIe dynastie : Toutankhamon. Cette découverte a internationalement l'effet d'une bombe, excitée par une forme de médiatisation singulière (que nous explorerons) mais également par

la mise en place d'une malédiction qui prophétise, à qui veut bien l'entendre, que celui qui aurait l'outrecuidance de toucher la tombe du pharaon, périrait dans d'atroces souffrances. Une chose est amusante : ce n'est personne d'autre que le docteur Joseph-Charles Mardrus qui popularise cette théorie pour la première fois, à la une du *Journal* le 18 février 1923[814] comme le révèle Gaëlle Chapin[815]. Notons aussi que cette excavation survient l'année du centenaire du déchiffrement du système hiéroglyphique par Jean-François Champollion. En d'autres termes, 1922 est un moment charnière de l'égyptologie contemporaine, tout en étant une rupture cruciale pour les arts décoratifs et la création vestimentaire. À l'évidence, le trésor de Toutankhamon regroupait, pour reprendre la formule de Marc Gabolde, grand spécialiste de la question, « tous les ingrédients d'une excellente histoire »[816].

Cet événement majeur de l'histoire de l'archéologie mais surtout, pour notre cas, de l'égyptomanie vestimentaire, a été largement balisé par de nombreuses recherches[817]. C'est pour cette raison qu'il ne s'agira pas ici de refaire cette analyse. Ce qui nous intéressera plutôt dans cette section, c'est la façon avec laquelle cette égyptomanie renouvelée – que les anglosaxons qualifient « d'Egyptian Revival » – s'insère dans cette tendance beaucoup plus globale de l'orientalisme des années folles. En effet et même si l'égyptomanie, comme le japonisme, est le plus souvent considérée, du fait de son corpus identifié et spécifique,

[814] J. C. MARDRUS, « Le pharaon Toutankhamon se vengera », *Le Journal*, 18 février 1923, p.1-2.

[815] Gaëlle CHAPIN, « Toutankhamon : une découverte au Centre de la Presse », *Le Centre de la Presse*, 29 novembre 2022.

[816] Marc GABOLDE, *Toutankhamon*, Paris, le Grand livre du mois, 2015, p.7.

[817] Voir notamment les ouvrages consultés, ici il s'agit d'une sélection historiographique non-exhaustive : *Art déco : égyptomanie*, Paris, Norma éditions, 2022 ; *Égyptomania : la collection Jean-Marcel Humbert,* (cat. exp.), Lyon, Libel, 2022 ; Miguel John VERSLUYS et RIJKSMUSEUM VAN OUDHEDEN (dir.), *Beyond Egyptomania : objects, style and agency*, Berlin, De Gruyter, 2020 ; Jean-Marcel HUMBERT, *Paris égyptien*, Bruxelles, AAM éditions, 2015 ; Sara B. MARCKETTI, Jong Geun LEE, Katherine GREDER et Rachel CHARLTON-HALWEG, « America Welcomes the King: The Influence of King Tut on American Women and Fashion », *International Textile and Apparel Association Annual Conference Proceedings*, 71-1, 2014 ; Jean-Marcel HUMBERT, « Egyptomania », *in A Companion to Ancient Egyptian Art*, John Wiley & Sons, Ltd, 2014, p. 463-482 ; James Stevens CURL, *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, London, Routledge, 2005 ; Katherine Anne HUNT, « "Beauty that endures": Egyptian revival in the 1920s », M.A., 2003.

comme un champ d'étude à part entière, nous postulons qu'elle devrait être plutôt vue comme une subdivision du mouvement orientaliste. En le disant de cette manière, c'est d'abord et avant tout un moyen de l'intégrer dans toute une réflexion sur la notion d'*ailleurs*, d'exotisme qui traverse abondamment à ce même moment toute la création des couturiers parisiens. Intégrer l'égyptomanie à l'orientalisme de mode nous permet aussi de comprendre les enchevêtrements complexes qui se mettent en place entre plusieurs aires géographiques et temporelles d'inspirations durant les Années Folles. Toutankhamon et son trésor sont presque instantanément intégrés au réservoir de formes orientales au sein de maisons très établies de la couture parisienne et cette information va dans le sens de cette idée du Grand Bazar qui syncrétise tout sur son passage, pourvu que ce soit oriental. C'est pourquoi, nous tâcherons de montrer comment les couturiers, mais aussi les fabricants de tissus, se saisissent de ce motif afin d'enrichir leur offre vestimentaire qui a déjà intégré, dans le passé, l'Égypte antique.

En effet, il est important de rappeler que ce mouvement artistique n'apparaît évidemment pas avec la découverte de la tombe du pharaon, comme la très bien montré Karin J. Bohleke, dans un article passionnant intitulé « Pre-Tutankhamun Egyptian Revivalism in Dress »[818]. En croisant, le contexte socio-économique avec l'histoire de la géopolitique et de l'archéologie en Égypte, elle parvient de façon très convaincante à démontrer l'importance de ce mouvement vestimentaire en Europe dès le second XVIIIe siècle. Tout au long du XIXe siècle, l'égyptomanie se structure, se développe et élabore toute une série de production artistique dans tous les domaines de l'art et des arts décoratifs en Europe et sur le continent américain[819]. Par ailleurs et après dépouillement de la presse de mode du tournant des

[818] Karin J. BOHLEKE, « Mummies are Called upon to Contribute to Fashion: Pre-Tutankhamun Egyptian Revivalism in Dress », *Dress*, 2014.

[819] A ce propos, nous avions donné une conférence intitulée « Les costumes "archéologiques" d'Aïda par Auguste Mariette. Entre approches artistiques et considérations scientifiques » en janvier 2022, à l'Institut français du Caire qui portait précisément sur l'élaboration des costumes de scène de l'Opéra *Aïda* de Guiseppe Verdi, montré pour la première fois à l'Opéra khédivale en décembre 1871, par le grand égyptologue français, directeur du musée de Boulaq, Auguste Mariette. Il s'agissait de comprendre dans quelle mesure cette entreprise artistico-scientifique était un tournant dans l'appréhension de l'historicisme et de l'orientalisme sur scène ; un tournant également dans l'implication du scientifique dans l'égyptomanie. Il était question en dernier lieu

années 1920, il est très clair que la mode égyptisante est une part non-négligeable de la créativité des couturiers. Et c'est pourquoi, nous postulons que la découverte de la tombe de Toutankhamon, plutôt que de produire une mode nouvelle à proprement parlé, est plutôt un élément d'accélération d'une tendance déjà particulièrement ancrée. En définitive, cette excavation semble arriver à point nommé à un moment où la *Cléopâtre* des Ballets russes triomphe au Coliseum de Londres en 1918[820] **[Chap. VI, ill. 20]**, et dont les costumes ont été entièrement réalisés par Sonia Delaunay. Citons également le triomphe des deux autres *Cléopâtre* : l'une étant montrée pour la première fois le 22 octobre 1919 au Théâtre-Lyrique sous les acclamations du public à en juger par la critique plus que dithyrambique du *Comoedia Illustré*[821]; l'autre s'intitule *Antoine et Cléopâtre*, interprétée par la grande Ida Rubinstein (qui avait d'ailleurs déjà tenu le rôle en 1909 pour les Ballets russes avant la réinterprétation de Sonia Delaunay) montré en juin 1920 à l'Opéra et dont les costumes font l'objet d'une médiatisation très importante **[Chap. VI, ill. 21]**. *Comoedia Illustré* y consacre sa une du 15 juin 1920 **[Chap. VI, ill. 22]** avec pour légende d'un cliché montrant l'actrice : « Mme Ida Rubinstein, l'admirable artiste qui vient de créer magnifiquement le rôle de Cléopâtre dans "Antoine et Cléopâtre" à l'Opéra ». L'année suivante, le thème annuel du Bal des Quat'Z'arts n'est rien d'autre que « L'Égypte antique »[822]. Côté cinéma, Jean-Luc Bovot explique « [qu'] entre 1920 et 1940, le cinéma mondial a produit cent vingt-sept films sur l'Égypte ancienne »[823], démontrant par la même l'intérêt plus qu'important de cette géographie dans la créativité de l'époque. Le très célèbre *Cléopâtre : La Reine des Césars* de Gordon Edwards, avec Theda Bara sort en 1917 et provoque un succès mondial, du fait des très nombreux

---

de réfléchir aux liens étroits qui existaient entre le goût pour l'Orient et l'Égypte dans la mode vestimentaire à cette époque et les créations opératiques et théâtrales égyptomaniaques.

[820] Voir notamment : Juliet BELLOW, « Fashioning Cléopâtre: Sonia Delaunay's New Woman », *Art Journal*, 68-2, 2009, p. 6-25 ; Felicia RAPPE, « "L'œil danse" : décors et costumes de Robert et Sonia Delaunay pour Cléopâtre », *Histoire de l'art*, n°58, Peintures, 2006, p. 105-114.

[821] Anonyme, « Au Théâtre-Lyrique. Cléopâtre », *Comœdia illustré*, 5 décembre 1919, p.66-67.

[822] Voir : Isabelle CONTE, « L'Égyptomanie dans les fêtes », *in Art déco : égyptomanie*, Paris, Norma éditions, 2022, p. 181-191.

[823] Voir : Jean-Luc BOVOT, « Le cinéma égyptisant à l'époque de l'Art Déco », *in Art déco : égyptomanie*, Paris, Norma éditions, 2022, p. 167-179.

costumes, décors, d'un budget pour le moins pharaonique pour l'époque d'un demi-million de dollar. Mais citons également d'autres films, à l'instar de *L'Atlantide* de Jacques Feyder (1920), dont le traitement décoratif du palais d'Antinéa reprend tout un vocabulaire de formes orientalistes et égyptisantes ; *La Femme du Pharaon* d'Ernst Lubitsch (1922), *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille (1923), *L'Esclave Reine* de Michael Curtiz (1924) ou encore le très célèbre *La Momie* de Karl Freund (1932). En octobre 1921, à l'angle du boulevard Magenta et du boulevard de la Chapelle, le Louxor palais du cinéma ouvre ses portes et arbore, en plein cœur de Paris, une façade néo-égyptienne toute de cobras, scarabées et fleurs de lotus. Du côté de la publicité aussi, et ce depuis plusieurs années, l'Égypte fantasmée par le regard contemporain et occidental s'affiche dans les pages des journaux et des magazines.

Et même dans la mode, il se trouve qu'avant la découverte de la tombe du pharaon, l'Égypte faisait déjà l'objet de nombreux articles et commentaires. Le *Comoedia Illustré* du 15 mars 1920 reproduit deux dessins de modèles de la maison Madeleine et Madeleine **[Chap. VI, ill. 23]**, montrant deux créations nouvelles prises dans un décor de colonnes pharaoniques, de sphinx et d'un vocabulaire décoratif proprement égyptomaniaque. Sensiblement dans cette même esthétique, *Les Modes* consacre la une du numéro de septembre 1921 à un modèle de la maison Jean Patou intitulé *Cléopâtre* et décrite comme suit : « Grande robe du soir – robe en "Sardanapale" vieux bleu, brodée de diamants rouges et jaunes, de soie verte et métal argent et rouge »[824] **[Chap. VI, Fig. 77]**. L'Égypte antique, pour les couturiers, est l'occasion d'être particulièrement décoratif, en plus d'évoquer un territoire de merveilles, de mythes, propice à exciter les velléités d'évasion de la clientèle. Il semblerait d'ailleurs que la maison Madeleine et Madeleine ait été particulièrement associée à cette tendance dans la mesure où quelques mois après la publication du *Comoedia*, le 15 janvier 1921, c'est au tour de *Vogue* de déclarer que « Madeleine & Madeleine étudient les modes des pharaons à Karnak et à Louqsor et embellissent les robes du soir d'un reflet de la splendeur égyptienne »[825] **[Chap. VI, ill. 24]**. Trois dessins de modèles égyptomaniaques illustrent ces

[824] Anonyme, « Cléopâtre », *Les Modes*, septembre 1921, p.1.

[825] Anonyme, « Madeleine & Madeleine étudient les modes des pharaons à Karnak et à Louqsor et embellissent les robes du soir d'un reflet de la splendeur égyptienne », *Vogue*, 15 janvier 1921, p.13.

quelques lignes. Chose particulièrement intéressante, quelques pages plus loin, *Vogue* consacre un article entier à la mode égyptienne, premier volet d'une série d'articles qui explorent les évolutions des modes antiques **[Chap. VI, ill. 25]**. Il est extrêmement intéressant dans la mesure où il cherche sans cesse à faire des ponts entre la tendance égyptisante des couturiers parisiens dans un premier temps, et les très nombreux objets muséalisés à Paris et en Europe[826] ; cette formule est d'ailleurs reprise en mai 1923 par *Art Gout Beauté* qui, dans une mise en page égyptisante mettent en regard art antique et toilettes contemporaines. *Les Élégances parisiennes* vont dans le même sens, en mettant sans cesse en lien les collections du musée du Louvre avec les modes nouvelles :

> « Cet hiver, c'est, semble-t-il, à la manière de Cléopâtre qu'il plait généralement aux femmes de s'accommoder. La "sveltesse Tanagréenne" est dépassée, c'est la minceur de roseau des figures égyptiennes, la souplesse serpentine qui représentent la silhouette idéale […] elles [les élégantes parisiennes] paraissent tout aussi délicieusement élégantes que cette petit princesse Touï, dont vous avez toutes admiré au Musée du Louvre (section des antiquités égyptiennes), la souveraine distinction et la délicieuse gracilité […] Les robes que j'ai vues, prélude imminent à la collection, offrent toutes plus ou moins le caractère de la robe-gaine égyptienne, soit qu'elles tombent droit sur ces formes d'adolescentes, serrées aux hanches, strictes, négligeant de dessiner l'amincissement de la taille qu'elles laissent seulement deviner, soit qu'elles s'enroulent autour de la silhouette. »[827]

À ce propos, la silhouette très étirée et galbée, grâce à un corset invisible, fait également l'objet d'un long article de la *Gazette du Bon Ton*, daté de juillet 1922 et intitulé « La Robe-

[826] Anonyme, « A l'école de la mode égyptienne », *Vogue*, 15 janvier 1921, p.16-17. Et d'expliquer que : « la mode égyptienne portée par les femmes d'aujourd'hui est assez compliquée et composée d'éléments disparates et variés qui tous cependant sont d'une vérité historique incontestable. Car si nous n'avons pas de journaux de mode de cette époque, si nous ne possédons aucun interview des grands couturiers d'alors, nous sommes, par contre, tellement riches de bas-reliefs, de gravures de dessins où les plus infimes détails du costume sont rapportés avec une exacte minutie, que nous pouvons dire, à un fil près, comment s'habillait une femme de tel état social, pour telle circonstance de la vie. Qui plus est : les innombrables momies des grands musées européens nous ont donné les costumes eux-mêmes ; et une raffinée pourrait à un bal porter la robe qui, il y a deux mille ans, faisait valoir les charmes de quelque amie de Thaïs. »

[827] ANDRÉE SANTEUIL, « Dernières créations de la mode », *Les Élégances Parisiennes*, n°6, 1921, p.1-3.

pagne »[828] **[Chap. VI, ill. 26]**. Y est discuté l'arrivée en force dans les collections des couturiers, et que l'on constate d'ailleurs dans les œuvres qui nous sont parvenues à l'instar de la robe du soir *Égyptienne* de Paul Poiret **[Chap. VI Fig. 78]** créée la même année, de toute une série d'œuvres **[Chap. VI, ill. 27]** qui présentent sur les basses hanches, un drapé plissé positionné selon plusieurs esthétiques et qui rappelle évidemment la forme du costume égyptien visible sur les bas-reliefs des monuments antiques. Dans ce cas de figure, il est intéressant de constater la manière avec laquelle la mode de la décennie semble, encore plus qu'auparavant, absolument obsédée par les collections muséales, confirmant notre intuition de départ. Ainsi, il est tout à fait évident que cette tendance a déjà produit de très nombreuses réalisations avant l'année 1923. Mais comme le montre très bien Laurence Mouillefarine[829], « à l'annonce de leur stupéfiante découverte [celle d'Howard Carter et de Lord Carnarvon], en novembre 1922, la vogue égyptisante bien sûr s'amplifie ». Dans ce contexte particulièrement propice à l'expression d'un orientalisme vestimentaire exacerbé, les découvreurs de ce trésor inestimable, de plus de 5000 objets, orchestrent une stratégie de communications tout à fait innovante qui a pour effet de conséquence de provoquer un intérêt mondial.

Pour le public et pour les acteurs de la mode, avant d'être une découverte archéologique majeure de l'époque contemporaine, la mise au jour de la tombe du pharaon est, d'abord et avant tout, une chronique journalistique au suspense insoutenable orchestré par Howard Carter et Lord Carnarvon eux-mêmes. Il semble absolument crucial de le comprendre dans la mesure où avant de voir le trésor, ses contemporains en ont entendu énormément parlés, participant de fait de l'élaboration d'une bulle spéculative, propice au déchainement de toutes les passions. L'élément inédit qui va provoquer un écho mondial, c'est précisément ce mode de diffusion que le découvreur et son mécène mettent en place dès le début. Et, Gaëlle Chapin de poursuivre : « La découverte du tombeau de Toutankhamon est sans nul doute le premier évènement culturel à faire l'objet d'une couverture presse mondiale […] Les photos officielles sont inaccessibles à de nombreux journaux en raison de leur prix de vente et la plupart des images éditées sont, de fait, des clichés privés pris à

[828] DE VAUDREUIL, « Les robes-pagnes », *La Gazette du Bon Ton*, n°6, juillet 1922, p. 169-172.

[829] Laurence MOUILLEFARINE, « Égyptomanie et coquetterie », *in Art déco : égyptomanie*, Paris, Norma éditions, 2022, p. 181-191.

distance »[830]. En effet, partisan de la rétention d'information, ils signent un contrat d'exclusivité avec le journal londonien, *Le Times*, qui est ainsi le seul autorisé à entrer sur le site et à communiquer dans un premier temps sur la découverte, provoquant l'ire de toute la profession à un niveau international. Le premier article traitant de la tombe est publié dans les colonnes du journal le 30 novembre 1922, sobrement titré « An Egyptian treasure – Great find at Thebes ». Dès le lendemain, la presse quotidienne française, à l'instar du *Temps* ou du *Petit Journal,* reprend la dépêche. Les jours suivants, Les articles se multiplient partout en France. Les journaux tentent ainsi, en vain, d'en savoir plus et tout cela ne fait que renforcer toute l'atmosphère mystérieuse et quasi-surnaturelle qui gravite autour de ce trésor, propre à un discours très orientaliste. D'ailleurs, Jean Capart, éminent égyptologue belge invité par Carter à assister à l'ouverture officiel du tombeau, ne peut s'empêcher de faire un lien entre ce trésor et le poncif de la caverne d'Ali Baba : « depuis quelques semaines, les journaux quotidiens qui, de mémoire d'homme, ne s'étaient autant occupés d'égyptologie, émerveillent leurs lecteurs par des récits de découvertes si romanesques, que plus d'un esprit critique n'a pu s'empêcher d'exprimer une certaine crainte au sujet de la réalité de ce trésor des *Mille et une Nuits* »[831]. Comprenons que dans cet exemple précis, réalité et fiction s'entremêlent et les médias capitalisent sur un discours emprunté aux *Nuits*, particulièrement à la mode à l'époque comme nous l'avons démontré, pour augmenter le nombre de leurs lecteurs. Ils ne sont pas les seuls à le faire et on constate une reprise immédiate de cette tendance par les fabricants de tissus, les maisons de couture et les industriels en règle générale. À ce propos, un article amusant de février 1923, paru dans *La Publicité* tourne en dérision la nouvelle vague égyptomaniaque annoncée :

> « Un spirituel écrivain, M. Henry de Forge […] n'a pas manqué de noter […] les répercussions que pourrait avoir commercialement la fameuse découverte de la tombe du pharaon Tut Ank Amon [*sic*]. Dans tous les pays du monde, écrit-il, on peut s'attendre à ce que le Pharaon devienne une affaire, et quelle affaire ! […] Révolution dans les artifices de la coquetterie. On nous racontera qu'on a retrouvé intacts, des fards, des onguents, des épilatoires et leur secret

[830] Gaëlle CHAPIN, « Toutankhamon : une découverte au Centre de la Presse », *op. cit.*

[831] Jean CAPART, *Toutankhamon*, Bruxelles, Vromant, 1923, p.10.

> justement inscrit sur des papyrus. Attendez-vous à des nuées de produits de beauté nouveaux avec des étiquettes égyptiennes. »[832]

Ce fameux Henry de Forge ne croyait pas si bien dire et presque instantanément à cette découverte, les soyeux lyonnais se saisissent de ce motif et le propose sur le marché. En mai 1923, *Les Modes* déclare que « les grands Égyptologues qui ont découvert le sarcophage de Toutan Khamon [*sic*] […] ne se sont pas doutés du retentissement de ces fouilles dans le domaine si puéril de la mode. Cependant, les Lyonnais d'abord, et les brodeurs ensuite, se sont jetés sur ces thèmes nouveaux et nous sommes tout à l'Égypte, des pieds à la tête »[833]. Dans ce même sillage, *La Soierie de Lyon* note dans son édition de juillet 1923 : « Mais qu'y a-t-il de véritablement nouveau sous le soleil ? Les récentes fouilles de Louqsor, qui ont fait tant de bruit dans le monde, ramenèrent peut-être au jour actuel, après plus de trois mille ans passés, avec les parures de Tout-Ank-Amon [*sic*] et de son entourage pharaonesque, des documents textiles pouvant confondre d'étonnement nos experts »[834]. En guise d'illustration de cet article, on retrouve des échantillons de très nombreux tissus qui empruntent à l'Égypte leur référentiel formel : « le damas des pharaons »[835] est un mélange de soie naturelle et artificielle disponible en trois couleurs, « Louqsor » est un brocart de soie et de métal présentant un motif de lotus, au même titre qu'un satin double face, façonné de métal qui reprend également ce vocabulaire. Ajoutons à cette liste, des échantillons aujourd'hui conservés au Musée des tissus de Lyon : un velours façonné crème sur fond argent édité le 3 mai 1923 par la maison Guigou Père et Fils **[Chap. VI, Fig. 79]** et présentant une répétition de plusieurs frises égyptisantes composés de scribes assis et de soldats de profil ; deux tissus d'ameublement intitulé « Rajah » **[Chap. VI, Fig. 80]** édités par la maison Coudurier Fructus Descher pour leur collection de l'hiver 1922-1923 et dont le décor en bande est directement inspiré des hiéroglyphes et bas-reliefs égyptiens comme le précise sa notice ; plus tard, entre

---

[832] Anonyme, « Le Pharaon et la publicité », *La Publicité : journal technique des annonceurs*, 1er février 1923 p.281.

[833] SYBIL DE LANCEY, « La Mode et les modes », *Les Modes*, mai 1923, p.18.

[834] Henri ALGOUD, « Soieries lourdes teintes en pièces », *La Soierie de Lyon : organe du Syndicat des fabricants de soieries de Lyon*, 1er juillet 1923, p.456.

[835] *Ibid.*

1925 et 1930, un incroyable dessin de fabrique de la maison Bianchini-Férier **[Chap. VI, Fig. 81]** présentant un décor inspiré de l'Égypte ancienne, agrémenté de hiéroglyphes, personnages, animaux, divinités, scènes d'offrande. À cela se rajoute la très célèbre « panne Sésostris » **[Chap. VI, ill. 28]** créée en 1923 par la maison lyonnaise Ducharne qui fait l'objet d'une campagne publicitaire très intéressante, étant donné qu'elle est directement associée à une figure de pharaon. *Vogue* loue son aspect « particulièrement souple et brillant », tandis que la *Gazette du Bon Ton* déclare qu'elle est « voluptueuse au toucher et à l'œil ».

Dans cette même dynamique les couturiers font de même et, dès leur collection pour l'été 1923, apparaît toute une série de modèles égyptomaniaques, en hommage à Toutankhamon. Notons à ce propos qu'il semblerait que cette tendance égyptomaniaque ne soit pas le seul fait des couturiers parisiens, eut égard à l'abondance de vêtements et d'accessoires que nous avons pu mettre au jour dans les catalogues de ventes aux enchères des maisons Augusta Auction ou Kerry Taylor notamment[836] **[Chap. VI, Fig. 82 et 83]**. Concernant la haute couture, le *Vogue* du 1er avril 1923 déclare que « l'ancienne Égypte transparait sous ces créations modernes »[837] **[Chap. VI, ill. 29]**. Dans cet article plus qu'intéressant, le magazine de mode répète la formule devenue presque canonique de la mise en regard de trois statuettes égyptiennes muséalisées avec trois créations de la couture parisienne ; respectivement des maisons Jenny, Doucet et Drecoll : « C'est sans doute en pensant aux découvertes de Louqsor que Jenny a composé une robe d'allure aussi égyptienne, en fin lamé d'argent tout brodé », tandis que chez Doucet il s'agit d'une « autre interprétation des modes de l'ancienne Égypte […] avec cette robe alourdie de jais, faite de longs panneaux un peu élargis du bas ». Cette création peut être aisément comparée à une autre robe non griffée et vendue aux enchères par la maison Coutau-Begarie en juin 2020 **[Chap. VI Fig. 84]**. En effet, il s'agit d'une robe du soir sans manches de crêpe de soie noir entièrement brodée de perles tubulaires de verre noir et présentant un décor de cartouches, de hiéroglyphes, de pharaons et de vautours en plein vol. A partir de 1923, on retrouve ce type de vocabulaire

[836] À titre d'exemple, voir les ventes correspondantes : Vente aux enchères publiques, *Spring Sartorial Spectacular*, Augusta Auctions, 24 avril 2024. ; Vente aux enchères publiques, *Succession d'une famille d'artistes*, Paris, Arts Talents Enchères, 9 décembre 2016. ; Vente aux enchères publiques, *Vintage & Luxury Fashion, Antique Costume & Textiles*, Kerry Taylor Auctions, 22 mars 2022.

[837] Anonyme, « L'ancienne Égypte transparait sous ces créations modernes », *Vogue*, 1er janvier 1923, p.26.

décoratif sur de très nombreuses œuvres produites notamment par la maison Paquin (avec son modèle *Momie* de l'été 1923) **[Chap. VI Fig. 85]**, ou de nombreuses autres dont l'absence de griffe nous empêche une quelconque identification **[Chap. VI Fig. 86 – 87]**. Par ailleurs, les sœurs Callot réalisent les costumes de scène en 1924 d'une pièce de théâtre intitulée *Le Secret du Sphinx* **[Chap. VI, ill. 30]** pour laquelle le dessinateur Erté réalise tous les croquis. Dans cette même dynamique, les autres couturiers, à l'instar évidemment de Paul Poiret, s'engouffrent dans la tendance et ce dernier présente notamment en aout 1924, un manteau de grand soir intitulé *Pharaon* **[Chap. VI Fig. 88]**, œuvre agrémentée d'un imposant cache-col et de manchette de fourrure blanche ; le corps du modèle est recouvert (sur ses parties frontales et dorsales) d'une riche broderie en relief mettant en scène des roseaux, des lotus et un gros scarabée entouré d'un cartouche.

Pour conclure cette analyse, nous discuterons d'un manteau de grand soir réalisé par Poiret en 1923 et dont un exemplaire est aujourd'hui conservé dans les collections du Palais Galliera. Il s'agit de *Sésostris* **[Chap. VI Fig. 89]**, manteau d'apparat réalisé dans un velours de soie rouge, encadré devant et derrière d'un satin de soie noir lamé or se terminant en une traine carré bordée d'une fourrure noire ; fourrure également présente en bordure des amples manches ainsi que du col. Le manteau se ferme sur sa partie frontale à l'aide d'une attache de cuir doré et de passementerie de fils de coton et matière artificielle. Il est doublé d'un crêpe corail et de mousseline noire. À première vue, il n'a d'égyptisant que son titre car il semblerait que le satin utilisé soit plutôt frappé d'un motif aux inspirations chinoises (de nuées, de dragons et de végétaux stylisés). De la même manière, la forme d'œuvre est difficilement rattachable à un quelconque type de vêtement oriental. Mais alors, de quoi *Sésostris* est-il le nom ? il apparaît, en y regardant de plus près, que Paul Poiret poursuit, à la manière de son manteau *Paris*, le même processus de synthétisation qui est le sien et celui de l'ensemble des maisons de couture. En effet, le titre de l'œuvre, étant en décalage avec les inspirations qui président à sa confection, il s'agit de chercher ailleurs et nous postulons que ce manteau de grand soir sert encore une fois à renforcer une forme d'hégémonie de la couture française, voire une lutte d'influence entre France et Angleterre. Nous formulons cette hypothèse en nous appuyant sur un article publié dans *Les Modes* de mars 1923 et qui, révèle une intéressante rivalité entre ce qui est appelée l'Afrique française d'un côté (le Maghreb) et l'Afrique anglaise de l'autre (l'Égypte) :

> « Le voici [le touriste occidental] qui favorise l'Afrique française aux dépens de l'Afrique anglaise. Celle-ci a vainement essayé de lutter en organisant une publicité monstre autour de la découverte des trésors du Pharaon *Toth-Ank-Amon* [*sic*], dans la vallée de Thèbes […] Or, deux ou trois douzaines de Pharaons, tous pareils à *Toth-Ank-Amon* [*sic*], y compris le grand Sésostris, sont depuis beau temps déterrés et exposées sous sarcophage vitré au Musée du Caire. »[838]

Ici est mis en parallèle une réalité géopolitique assez particulière et propre au contexte égyptien. S'il est vrai que le pays, à cette époque, est sous protectorat de l'empire britannique (jusqu'en 1922, moment d'une partielle « indépendance » dirait-on), les fouilles archéologiques et la gestion du patrimoine excavé sont dirigés exclusivement par les français, en la figure du Service des Antiquités égyptiennes[839]. Les luttes d'influences entre les deux empires sont alors concentrées aussi bien sur la gestion de ce patrimoine que sur l'autorisation des fouilles, accordée principalement par les français. Dans l'article des *Modes,* cette rivalité est visible dans la mesure où le journaliste marque une différence nette entre la critique à peine dissimulée de la campagne de communication de Carter (qui visait à médiatiser mondialement sa découverte), et les collections extrêmement riches du Musée du Caire, alors placé sous l'autorité des scientifiques français. Préférer la référence à Sésostris plutôt qu'à Toutankhamon apparaîtrait en 1923 presque comme un acte patriotique que la couture parisienne se devait de mettre en scène. On comprend ainsi que bien plus qu'un manteau égyptomaniaque, *Sésostris* semble devenir un symbole du génie français, aussi bien dans la création vestimentaire que dans la branche savante de l'orientalisme. Comprenons que la mode parisienne semble avancer main dans la main avec le système muséal, dans une logique impérialiste et surtout d'affirmation de la supériorité française sur les autres nations. En creux, il s'agit d'appréhender la découverte de la tombe du pharaon, non pas uniquement

[838] Maurice DE WALEFFE, « Le Grand Tourisme », *Les Modes*, 1er mars 1923, p.2.

[839] Voir notamment : Félix Relats MONTSERRAT, « De la fouille au musée : les partages des antiquités égyptiennes au début du XXe siècle à travers l'exemple de Médamoud », *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain*, 3, 2020 ; Éric GADY, « L'archéologie de l'Égypte antique pendant la période coloniale de l'occupation britannique à la découverte du tombeau de Toutankhamon », *Les nouvelles de l'archéologie*, 126, 2011, p. 47-50.

comme une révélation esthétique mais bien dans sa valeur infiniment politique et par extension coloniale.

III. La « maghrébomanie » de la création vestimentaire parisienne, une propagande coloniale ?

1. De l'intérêt du Maghreb chez les couturiers

Dans l'analyse de cette obsession de la couture parisienne à la synthèse de toutes les géographies des mondes orientaux, un territoire manque à l'appel : le Maghreb contemporain. Nous avons pris le parti de le séparer de l'étude des autres manies orientalistes des couturiers dans la mesure où il semble que la logique d'inspirations et surtout les enjeux qui sous-tendent ce type d'inspirations sont assez différents des autres. En effet, dans le regard des français, le Maghreb n'est pas seulement à cette époque la partie la plus occidentale de l'Orient. Ce territoire est aussi et surtout la zone de colonisation la plus proche de l'Hexagone. Rappelons à toute fin utile que la conquête de l'Algérie, département français à part entière, démarre en 1830, le protectorat de la Tunisie est mis en place en 1881, tandis que le Maroc est annexé à partir de 1912. L'empire français domine toute la région et du fait de leur proximité directe, elles entretiennent des connexions nombreuses ; touristiques notamment. Le Maghreb devient très tôt un lieu de villégiature et d'évasion de plus en plus facilement accessible à la population française aisée, du fait notamment du développement des moyens de transports mais aussi des infrastructures d'accueil sur place[840]. La presse quotidienne mais également les magazines de mode se font abondamment le relai de ce type

[840] Voir notamment : Feriel BEN MAHMOUD et Nicolas DANIEL, *Le voyage en Orient : de "l'âge d'or" à l'avènement du tourisme, 1850-1930*, Paris, Éd. Place des Victoires, 2008. et aussi, Jacques FRÉMEAUX, « La France "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », *in Purs décors ? : arts de l'islam, regards du XIXe siècle, collections des Arts décoratifs,* Remi Labrusse (dir.), (cat. exp.), Paris, les Arts décoratifs, Musée du Louvre éd, 2007, p. 24 – 31. : « Les Européens qui se rendent en Orient sont désormais moins des voyageurs, se déplaçant dans des conditions souvent aventureuses, que des touristes qui bénéficient du confort de moyens de transport rapides et confortables, et de l'aménagement d'hôtels modernes, voire de circuits organisés par des agences de voyages »

de voyage, en prodiguant des conseils à leurs lectrices, dans un ton proprement colonial. Nous en avons pour preuve plusieurs articles parus notamment dans *Les Modes* en mars 1923, et notamment un intitulé « Le Grand Tourisme » dans lequel le journaliste répond de façon pédagogique à de nombreuses questions entendues : « Comment faut-il se costumer pour aller faire du tourisme en Algérie et au Maroc ? m'ont demandé beaucoup de Parisiennes qui confondent vaguement ces pays avec un Sahara brûlé de soleil, où il leur faudra caravaner à dos de chameau, coiffées d'un casque de liège et voilées comme des Touareg »[841]. Dans cette même dynamique, *La Gazette du Bon Ton* publie régulièrement à partir de 1920 des récits de voyages de touristes en Afrique du Nord[842]. Sous la forme de séries qui s'étalent sur plusieurs numéros, ces textes sont particulièrement intéressants du point de vue des illustrations et des images véhiculées, des descriptions enthousiastes de la côte maghrébine ; qui ressemblent tout de même plus à de la propagande et à de l'incitation, à peine dissimulée, au voyage que véritablement un récit fictionnel traitant de modes vestimentaires maghrébines. D'ailleurs, *Vogue* dans un article publié en décembre 1922 est tout à fait explicite : « Tous les renseignements nécessaires pour un voyage en Algérie, nos lectrices les trouveront au bureau d'informations de "Vogue". Nous leur faciliterons l'étude d'un plan de voyage à travers les diverses contrées de l'Afrique du Nord »[843]. S'il est vraiment que l'intérêt de la mode pour le Maghreb est déjà patent chez les couturiers, dès le second XIXe siècle et sans discontinuer[844],

[841] Maurice DE WALEFFE, « Le Grand Tourisme », *Les Modes*, 1er mars 1923, p.2.

[842] Voir notamment la sélection d'articles parus dans *La Gazette du Bon Ton* : EL VEY, « Première lettre à une élégante marocaine », *La Gazette du Bon Ton*, 3, avril 1920, p. 73-76. ; TRIVULCE, « Les robes tatouées », *La Gazette du Bon Ton*, 9, novembre 1921, p. 293-295. ; J.N. FAURE-BIGUET, « Islam », *La Gazette du Bon Ton*, 2, 1924-1925, p. 201-204. ; J.N. FAURE-BIGUET, « Terre d'Afrique ! », *La Gazette du Bon Ton*, 5, 1924-1925 p. 221-224.

[843] Anonyme, « Des stations d'hiver », *Vogue*, 1er décembre 1922 p.58-60.

[844] En effet, nous constatons que, dès le mitan du XIXe siècle, émerge une mode de la cape sur le modèle du burnous dans le système français de la mode. Le Costume Institue du Metropolitan Museum of Art de New York conserve plusieurs exemples de ces précoces hybridations, réalisées entre autres par la maison Liberty & Co. Ajoutons à ce type de vêtements, les manteaux d'automobile de la maison Poiret dont l'inspiration première est vraisemblablement la djellaba maghrébine. Par ailleurs, les catalogues de grands magasins rendent compte de différents produits proposés, à l'instar de tissus algériens et tunisiens.

il semble tout de même que les années 1920 marquent un apogée de cette dynamique créative. En plus de ce complexe tuilage des inspirations s'étirant du Japon au Proche-Orient, les maisons intègrent également ces colonies de façon singulière.

L'une des personnalités emblématiques agissantes de cette tendance est, à n'en pas douter, Paul Poiret. En effet, ce dernier, au sortir de la Grande Guerre, entreprend un voyage au Maroc qu'il documente d'ailleurs dans ses Mémoires, lui consacrant un chapitre entier[845]. Dans une tonalité s'inscrivant dans tout l'héritage du récit de voyage, celui-ci brosse un portrait assez attendu de cette escapade dans la mesure où il est fait mention de tous les poncifs possibles et imaginables concernant ces latitudes : le conteur arabe, l'oiseau bulbul, le minaret et sa mosquée, Allah, le Ramadan, les femmes voilées, les souks, les palais orientaux et les monarques fastueux (il y fait la connaissance notamment du pacha de Marrakech), les couleurs vives de la Méditerranée, la gastronomie et évidemment le désert. Ajoutons à cette liste, la présence des Aïssaoua, confrérie mystique très implantée dans les mondes orientaux et qui, dans le cadre des sections coloniales des Expositions universelles, avaient rencontrés un franc succès populaire du fait de leurs danses qui les conduisaient à des états de transe. Dans ce cas de figure, la mise en scène de ces pratiques culturelles complètement décontextualisées, nourrissait la volonté d'évasion et de consommation d'exotisme. Cette représentation canonique de l'Orient n'omet pas non plus de rappeler l'archaïsme de ces populations, sans cesse comparées à des personnages de la Bible. Comprenons que pour Poiret, l'Orient est perçu, au même titre que dans les récits de Loti, Gautier, Flaubert ou encore Nerval, comme le berceau de la civilisation occidentale ; cette forme hybride de passé de l'Occident dans les temps présents. Il justifie d'ailleurs son voyage en avançant sa nécessité de se resourcer après la période de Guerre. En parfait touriste, le couturier sillonne le pays pendant plusieurs mois et ce voyage se teinte également d'une coloration politique lorsque ce dernier est reçu à Rabat par le Marechal Hubert Lyautey, alors résident général de France au Maroc et futur commissaire général de l'Exposition coloniale de 1931[846]. Côté création, en parfait couturier-voyageur, Poiret propose à sa cliente, dans le

[845] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.,* p.213-224.

[846] *Ibid.,* p.219 : « A mon premier voyage au Maroc, j'eus l'honneur d'être reçu par le Maréchal Lyautey, dans son ancienne résidence de Rabat ; la nouvelle, qu'il avait entreprise et qu'il n'a presque pas habitée n'était pas encore terminée. »

cadre de sa collection de l'hiver 1919-1920, toute une série de modèles directement inspirés de son voyage marocain. A ce propos, le *France-Maroc* du 15 décembre 1919 en fait état. Cet article est une mine d'or qui, en plus de reproduire trois modèles **[Chap. VI, ill. 31]**, rend compte à la fois du voyage du couturier, mais également de sa pratique de collectionnisme :

> « De son passage à Rabat, à Meknès, à Marrakech, il a rapporté un souvenir illuminé de soleil. Il a cherché de belles choses et il est revenu chargé de merveilles : des poteries anciennes, des tapis inestimables, des voiles, des écharpes, des ceintures, des robes brodées, des manteaux indigènes ; puis, inspiré, laborieux, volontaire, il a créé avec ces étranges matières, fruits d'une lointaine civilisation, les plus adorables chiffons pour la joie de ses somptueuses clientes. »[847]

Plusieurs choses sont importantes à considérer : (1) Notons la reprise du discours canonique du rapport de force qui est orchestré entre ce qui est considéré comme une civilisation lointaine et étrange, et la capacité du grand couturier parisien de transcender le statut de ces objets pour en faire de la mode. Ici, nous retrouvons exactement les mêmes principes de hiérarchisation civilisationnelle qui s'expriment par l'intermédiaire du vêtement et de sa capacité à être réinventé par la puissance occidentale[848]. (2) L'article note de façon explicite la manière avec laquelle le couturier poursuit la constitution de son paysage d'inspirations en enrichissant sans cesse sa bibliothèques de travail et sa collection d'étude d'objets « authentiques ». À ce propos, il nous est parvenu, chose suffisamment rare pour être notée, une *aba* d'Afrique du nord datée des années 1920 **[Chap. VI Fig. 90]** sur laquelle le couturier est intervenu, qui témoigne de ce processus de collecte. De la même manière, une vente aux enchères bruxelloise[849] (qui a eu lieu en décembre 2016) a attiré notre attention. Si la provenance des œuvres n'est pas systématiquement indiquée (le vendeur a préféré rester

[847] Marcelle DE JOANNIS, « La page de Madame », *France-Maroc : revue mensuelle illustrée*, 15 décembre 1919 p.355-356.

[848] Nous renvoyons ici à : Suzanne BAIZERMAN, Joanne B. EICHER et Catherine CERNY, « Eurocentrism in the Study of Ethnic Dress », *Dress*, 20-1, 1993, p. 19-32.

[849] Vente aux enchères publiques, *Succession d'une famille d'artistes*, Bruxelles, Arts Talents Enchères, 9 décembre 2016.

anonyme[850]), il est fait mention à plusieurs reprises des anciennes collections textiles de Paul Poiret, mais aussi de celles de Joseph-Charles Mardrus et de Lucie Delarue-Mardrus, deux figures très proches du couturier. Le lot 371 est composé d'une série importante d'échantillons de broderies levantines et proche-orientales, vraisemblablement composée autour de 1920, et ayant appartenu au couturier. De la même manière, plusieurs autres lots de robes comportent la mention « offertes par Paul Poiret » aux vendeurs, laissant entendre la grande proximité du couturier avec le propriétaire de cette collection. Enfin, le lot 387 est composé d'un florilège de vêtements maghrébins (gandoura, djellabah, babouche, sarouel) ayant également été rassemblés vers 1920. C'est pour toutes ces raisons que nous formulons l'hypothèse selon laquelle ces pièces vestimentaires ont probablement appartenu à Paul Poiret. Et même si ce n'était pas le cas, il reste tout de même que le couturier a vu, durant son voyage, exactement ces mêmes types de vêtements, qu'il a évidemment collectionné. (3) Dans sa volonté de rendre compte à la fois de sa capacité de capter l'essence de l'Orient tout en poursuivant son projet de renouvellement de la silhouette occidentale, celui-ci acquiert non pas uniquement des vêtements, mais bien un échantillon de l'ensemble des cultures matérielles du pays ; qu'il se plait d'ailleurs à reformuler dans son travail créatif. Nous en avons pour preuve le modèle *Vatican* **[Chap. VI Fig. 91]**, reproduit dans l'article et qui fait aussi l'objet d'un dépôt auprès du conseil des Prud'hommes du département de la scène le 23 juin 1919. Il est décrit de la façon suivante : « toute en tissus d'or, léger, elle [il s'agit d'une mante] est appliquée sur une souple panne vert arabe. Une admirable et rigide ceinture marocaine à fond blanc brodé d'or et de rose pâle, avec des touches violentes de vert cru et de violet, forme le col et s'enroule autour des bras pour façons de manches. »[851] Il existe également un autre modèle de cette collection **[Chap. VI Fig. 92]**, sensiblement identique à cette description, et qui inclut cette fois-ci, un décor marocain (probablement une ceinture de caftan) au niveau de l'imposant col ainsi qu'à l'extrémité de l'emmanchure. Il est

[850] Cela dit, et du fait de l'importance du nombre d'œuvres de Jacques Chesnais, très proche parent par alliance du Docteur Mardrus, de plusieurs portraits de Lucie Delarue-Mardrus mais également de plusieurs mentions de Paul Poiret, il ne serait pas tout à fait insensé de penser que cette collection, qui présente aussi de très nombreux objets d'arts décoratifs non-occidentaux, aie appartenu à un proche du couturier, ou du moins à une figure appartenant à ses cercles de sociabilité.

[851] M. D. JOANNIS, « La page de Madame », *France-Maroc : revue mensuelle illustrée*, art. cit.

également intéressant de constater que le couturier réutilise cette formule pour une robe du soir à bretelle dont le plastron présente une broderie similaire **[Chap. VI Fig. 93]**. Par ailleurs, sa partie dorsale est ceinturée à l'aide d'un tissu double face : de lamé or d'un côté et de l'autre d'un textile présentant des motifs ressemblant trait pour trait à ceux des tapis traditionnels marocains. C'est pour cette raison que nous formulons l'hypothèse que les ateliers Poiret ont vraisemblablement fait preuve de « bricolage » en intégrant à la collection des éléments composites rapporté par Poiret lui-même ; ce qui, au demeurant, est loin d'être une nouveauté dans le travail du couturier. Ajoutons qu'il semble poursuivre ce geste créatif en 1925 avec sa robe du soir *Marrakech* **[Chap. VI Fig. 94]** qui, comme la très bien montré Florence Muller, semble être un assemblage d'un échantillon de broderie traditionnelle tunisienne, « le tal » cousu sur la partie inférieure d'une base de robe, cette fois ci créée par ses ateliers[852].

Dans une autre perspective, moins spectaculaire que les précédents modèles présentés pour le grand soir mais beaucoup plus partagée par d'autres maisons de couture, Paul Poiret s'inspire directement du vestiaire quotidien de la population magrébine. Il existe un cliché de Denise Poiret daté de 1919-1920 qui la montre dans une œuvre vendue aux enchères en 2008 **[Chap. VI, Fig. 95]** : il s'agit d'une robe d'intérieur droite et à l'encolure carrée de lin écru imprimée d'un réseau de rayures tabac qui ressemble à s'y méprendre aux djellabas traditionnelles d'Afrique du Nord. Il est également intéressant de constater qu'au même moment, autour du début des années 1920, Mariano Fortuny (connu pour son intérêt

[852] Voir notamment : FLORENCE MULLER, « Poiret, rencontre Orient-Occident », art. cit., p.136-137. : « Le modèle Marrakech, malgré son nom, semble directement issu de la Tunisie. Sa broderie évoque très précisément l'emploi du "tal" tunisien (broderie de lames d'argent ou d'or) et son dessin une tunique de mariage. Le musée du Bardo d'Alger conserve une tunique de mariage de la ville de Sfax au motif quasiment identique : décor linéaire sur le plastron, la bande médiane et le bas, décor floral en bandes obliques sur le reste du tissu. La coupe, le montage des emmanchures et de l'épaule, les garnitures et la couleur de la robe diffèrent des tuniques sfaxiennes plutôt roses ou bleues. Une bande de chinchilla, détail de mode, a été ajouté dans le bas de la robe. S'agit-il d'une reproduction de broderie tunisienne, la technique de la broderie en lames de métal étant familière en France ? Ou le modèle de Poiret est-il formé d'un "collage" de plusieurs éléments de broderies tunisienne ? L'aspect "bricolé" du bas de la broderie (composé de deux bandes brodées l'une froncée sur le devant, l'autre plate dans le dos), et le raccord imparfait de la couture du côté gauche de la robe laissent supposer qu'il s'agit d'un montage de différentes pièces. Paul Poiret aurait-il pu rapporter de voyage des exemples de ces tuniques tunisiennes ? On observe ailleurs des pratiques identiques. »

tout particulier pour le Maghreb) propose à sa clientèle des modèles d'abayas **[Chap. VI, Fig. 96]** mais aussi de djellabas **[Chap. VI Fig. 97 et 98]** présentant ce même motif de rayures contrastantes. Rappelons que ce couturier a, dans sa collection d'études, plusieurs spécimens de djellabas ainsi que d'abayas qui témoignent d'une construction identique, en plus d'un vocabulaire décoratif similaire. Il est assez clair que durant les premières années de la décennie 1920, un goût « maghrébomaniaque » pour, à la fois, la simplicité des coupes droites des vêtements traditionnels et pour les broderies marocaines, émerge de façon importante. A ce propos, *L'Art et la Mode* du 8 mai 1920 consacre une double page à ce qui est appelées « les robes orientales »[853] **[Chap. VI, ill. 32.]**, dont les encolures, les emmanchures et plus généralement les formes ressemblent à s'y méprendre aux différents types de djellabas et de caftans magrébins. L'article, dans une tonalité orientaliste, élabore un discours très intéressant sur la couleur, puisqu'encore une fois canonique de ce mouvement en peinture notamment. Il est dit que « les robes orientales dont nous avons la toquade actuellement, empruntent leurs coloris aux plus lumineux effets du soleil, de l'aube et de la lumière […] il y en a couleur de flamme, de braise et de lumière pâle et décolorée » ; cette formule est, à très peu de choses près, utilisée par Poiret pour décrire son expérience chromatique au Maroc. Quelques mois plus tard, en juillet 1922, *Vogue* consacre un article à « Mlle Dufau et Mme Dufuchot »[854], deux couturières qui réalisent des vêtements pour leurs clientes françaises, dans des ateliers de confection établis au Maroc. L'article explique : « depuis deux ans déjà, toute femme élégante ne veut plus pour l'été que ces fourreaux droits, ces chemises à peine serrés à la taille par la ceinture "kitane"[855]. Aussi légères que la plus légère des robes faites à Paris, elles ont de plus l'avantage d'être taillées dans ces tissus que les indigènes ont choisis parce qu'ils savent que ceux-là seuls donnent un peu de fraîcheur. Ce sont les Arabes qui nous ont appris à porter du blanc, rien que du blanc […] aussi porterons-nous de confiance, pendant l'été, tout ce qu'en l'art vestimentaire Marocains et

[853] Anonyme, « Les robes orientales », *L'Art et la mode*, 8 mai 1920, p.354-355.

[854] M. H., « Les rubans se prêtent aux plus jolies fantaisies », *Vogue*, 1er juillet 1922, p. 15-17.

[855] Le kitane est une technique marocaine de passementeries de fil de soie, ou de fils d'or et d'argent utilisées principalement comme finitions. Il s'agit également d'un mot très associé aux techniques de confections des caftans marocains et il semblerait donc que ces deux figures de la mode parisienne faisaient travailler à leur compte des artisans détenteurs de ce savoir-faire.

Algériens nous montreront »[856]. Cet exemple a le mérite de montrer les connexions d'ordre vestimentaire entre les deux rives de la Méditerranée, visibles également dans la création de nombreux tissus par des fabricants lyonnais et picards à cette même période. En effet, pour sa collection de l'été 1921, la maison Barret lance « le crêpe Marrakech » qui est comme l'indique un article *Des Élégances parisiennes* « un tissu d'inspiration marocaine, à la fois souple et d'apparence plutôt épaisse. »[857] ; la maison Chatillon Mouly Roussel rencontre un franc succès avec son « crêpe Mogador », tandis que Labbey présente un crêpe nommé « Côte marocaine ». Dans cette tendance, un fabricant est important : Rodier (il fera l'objet d'une analyse beaucoup plus approfondie par la suite). Mais, citons pour l'instant un tissu, « les rayures de Rabat » lancé en 1920 ou encore « La "marokelaine" apparue en 1922 [qui] s'apparente au drap indigène du Maroc […] Le tissu dénommé "djellaba d'El Hajeb" [qui] est un lainage tissé à la façon marocaine, sans plus de précision technique, et sur lequel est reproduite, en deux teintes, une broderie indigène. »[858] Comprenons que dans ce goût du Maghreb, ce n'est pas uniquement que la forme des vêtements qui intéresse les fabricants de textile et les créateurs de mode. Très concrètement, les techniques de broderies, ainsi que l'aspect des tissus, sont des enjeux importants que l'on retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises, chez Paul Poiret, sous la forme de manteau cache-poussière **[Chap. VI, Fig. 99 et 100]**, ou encore pour des ensembles de jour, à l'instar des modèles *Djellaba* **[Chap. VI, Fig. 101]** ou *Spahis* **[Chap. VI Fig. 102]**, qui reprennent les formes du burnous maghrébin. Par ailleurs, Mariano Fortuny, Babani ou encore les sœurs Callot proposent également ce même type de vêtement et *La Gazette du Bon Ton* publie en novembre 1921 « les robes tatouées »[859] **[Chap. VI, ill. 33]**, article important qui, en plus de montrer l'intérêt de cette géographie dans la mode, présente de singulière hybridation entre les créations parisiennes et les tatouages berbères des femmes maghrébines.

Pour conclure cette partie, intéressons-nous au modèle *Tanger* **[Chap. VI Fig. 103]** de 1919, aujourd'hui conservé par la Fondation Azzedine Alaïa (et acquis à l'occasion de la vente

[856] M. H., « Les rubans se prêtent aux plus jolies fantaisies », *Vogue*, art. cit.

[857] Anonyme, « Crêpe Marrakech et cachemirette chez Barret », *Les Élégances parisiennes*, n°6, 1921.

[858] P. GOLBIN, « Les Années Folles : l'exotisme dans la mode et le textile », art. cit.

[859] TRIVULCE, « Les robes tatouées », *La Gazette du Bon Ton*, 9, novembre 1921, p. 293-295.

de 2005) et qui a fait également l'objet d'une illustration de Georges Lepape, intitulée *Tanger ou les charmes de l'exil* **[Chap. VI Fig. 104]** publiée dans le numéro de février 1920 de *La Gazette du Bon Ton.* Il s'agit d'un ensemble composé d'une robe et d'un manteau-cape, les deux réalisés dans une bure brune. Présentant une encolure bateau, des manches trois-quarts ainsi qu'une broderie multicolore rehaussée de pompons de même ton, l'œuvre se porte sur un fond de robe blanc, visible au niveau des poignets et du cou. L'esthétique de la cape emprunte de façon mimétique la forme de la djellaba marocaine et du burnous traditionnel, avec une imposante capuche et un réseau de plis à l'encolure pour permettre une ampleur plus importante. Comprenons que cet ensemble, bien plus que de capter l'impression du vestiaire maghrébin, le synthétise plutôt dans le cadre de la couture parisienne. En effet, l'idée de mode française est primordiale dans la mesure où c'est la créativité de Paul Poiret qui fait de cet « attirail traditionnel », un modèle inséré dans une collection haute couture, et dans un même temps, qui aurait la prétention de (re)définir les cultures vestimentaires d'une ville marocaine entière. Par ailleurs, et c'est très visible dans la gravure de Lepape, l'idée de la conquête se fait sentir ; ne serait-ce qu'en appréhendant la position de la femme représentée : les jambes écartées et ancrées dans le sol, les mains posées sur les hanches, de profil contemplant l'horizon, elle porte sur la tête une grande capeline à la jugulaire lâche qui ressemble à si méprendre à un casque colonial stylisé. Il est aisé de voir dans cette image, une forme d'allégorie de la couture parisienne colonisant, par l'idée de la reformulation vestimentaire, un territoire sous domination française. Les savoir-faire parisiens utiliseraient donc les ressources disponibles dans ces pays afin d'enrichir son système formel mais aussi sa zone d'influence. En d'autres termes, ce modèle de Poiret, reproduit dans un magazine de mode particulièrement prestigieux, semble exprimer toute la puissance créative de l'esprit français. De la même manière, le titre de l'œuvre *Les Charmes de l'exil* résonne avec la sur-présence de la figure féminine et l'absence du décor qui se résume à une ligne d'horizon rougeâtre et un socle sur lequel elle est debout qui semble incarner à lui seul le désert. Ici la mode parisienne semble élire domicile dans ce Maroc fraichement colonisé. Nous comprenons ainsi que l'utilisation des techniques de broderies et des formes de vêtements ne doivent pas être seulement appréhender d'un point de vue esthétique mais au contraire et du fait du contexte géopolitique, comme une forme de marqueur de supériorité de la mode française sur celle de ses colonies. Ainsi, toute cette attention portée aux cultures maghrébines ne se cantonne pas uniquement à la mode. Plus encore, c'est très probablement

en raison de ce contexte géopolitique propice que les industries créatives se saisissent de ce motif. En effet, après l'établissement du protectorat du Maroc, on constate que le maréchal Lyautey élabore une politique coloniale, autour d'une sauvegarde et d'une mise en discours méthodique de ce qui est alors appelé « les arts indigènes ». Cette entreprise est en très grande partie menée par Prosper Ricard, chef du Service des Arts indigènes au Maroc[860] et débouche sur la mise en valeur de cet artisanat dans le cadre de foires ou d'institutions muséales ; à l'instar notamment de la très célèbre exposition d'art marocain qui est organisée entre mai et août 1917 au pavillon de Marsan à Paris[861]. Toute cette volonté de sauvegarder et de mettre en avant le patrimoine marocain est concomitant de l'arrivée de la puissance française au Maroc mais aussi de la mise en place de tout un discours politique qui considère la France comme la plus grande puissance musulmane de l'époque. Ce discours se met en place vraisemblablement, comme le note Jacques Frémeaux, avec l'éclatement de la Grande Guerre et surtout lorsque l'Empire Ottoman rallie la puissance allemande en demandant à tous les pays musulmans de faire de même. Même si ces derniers restent loyaux envers la France, le pouvoir colonial élabore par exemple, une politique en faveur de ses armées d'Afrique, en offrant autant que faire se peut, des rations sans porc aux poilus dans les tranchées, en respectant les temps de prières mais également « pour achever de séduire cette opinion musulmane, les autorités françaises s'efforcent d'organiser le pèlerinage à la Mecque […] Le gouvernement français décide d'afficher sa sollicitude pour les musulmans de l'Empire d'une manière plus éclatante en créant pour eux un édifice religieux dans la capitale. Le 26 octobre 1916, une association est déclarée à Paris sous le régime de la loi de 1901 dans le but "d'offrir un centre intellectuel et moral, en toute indépendance, dans la capitale de la France à ses enfants musulmans pour l'édification d'un institut musulman et d'une mosquée" […] La première pierre de la mosquée de Paris sera posée seulement en 1922, et l'édifice ne sera

[860] Voir : Muriel GIRARD, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie*, 19, 2006.

[861] Mohamed RACHIDI, « L'exposition de l'Artisanat Marocain en 1917 au Palais Marsan a Paris : une propagande en faveur de la doctrine coloniale de Lyautey », *RACHIDI Mohamed*, , 2022. ; Marlène LESPES, « De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956) » These de doctorat, Toulouse 2, 2017.

inauguré qu'en 1926 »[862]. Finalement, on comprend que l'intérêt des couturiers pour le Maghreb n'est pas uniquement de l'ordre de la pure appréciation esthétique des formes de leur vestiaire mais bien au contraire, semble trouver ses origines dans la droite ligne d'une élaboration complexe, par le Maréchal Lyautey notamment (fer de lance de la mission civilisatrice et partisan de ce qu'on appelle « la plus grande France »[863]), d'une politique d'incorporation des savoirs et artisanats indigènes pour faire rayonner l'empire français à un niveau international. Adopter un style indigène, au du moins s'en inspirer pour la couture parisienne serait alors à considérer comme un acte patriotique en faveur de la France. A ce propos, Paul Poiret ne confiait-il pas, dans ses mémoires, avoir été impressionné par le maréchal Lyautey lorsque ce dernier aurait déclaré fermement « j'ai les indigènes dans la main »[864] ?

2. Des artistes-ethnographes au service de l'histoire du costume arabo-oriental : le cas de Max Tilke et de Gaëtan Gatian de Clérambault

Au cours des années 1920, la couture parisienne n'est pas la seule à s'intéresser au Maghreb ou aux cultures matérielles d'un Orient élargi. En effet, on voit poindre jusque dans les sciences ethnographiques et au sein de l'histoire de l'art, un champ d'étude qui entend regarder et analyser à nouveau frais les composantes du vestiaire arabo-oriental. Dans cette partie, il sera surtout question de nous concentrer sur deux figures importantes de ce champ mais aussi de l'articulation de leurs travaux avec le secteur de la création vestimentaire parisienne : Max Tilke, artiste-ethnographe allemand, auteur de l'ouvrage *Le Costume en Orient*[865] paru en 1922 à Berlin et publié en français et en anglais l'année suivante (témoignant d'une réception critique européenne de ses travaux) ; Gaëtan Gatian de

[862] J. FRÉMEAUX, « La France "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », art. cit, p.30.

[863] Nous le mentionnons ici mais cela fera l'objet d'une étude plus approfondie par la suite. Voir notamment : Dominique LEJEUNE, « Chapitre 4. La « plus grande France » et la conjoncture extérieure de 1905 », *Cursus*, 6, 2011, p. 95-122. ; Léon ARCHIMBAUD, *La plus grande France*, Paris, Hachette, 1928.

[864] P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.*

[865] Max TILKE, *Le Costume en Orient*, Paris, G. Hue, 1923.

Clérambault, psychiatre et psychanalyste français qui s'attèle, dès la période de guerre, à une analyse méthodique et une tentative de théorisation d'une histoire du drapé des arabes et des costumes drapés indigènes plus généralement. Notons d'ores et déjà, avant de l'explorer, que ces deux études ont un impact certain sur les artistes et les couturiers de leur temps.

Une raison est souvent avancée, par ces mêmes figures, au sujet de la nécessité de mener ce type de travaux : l'urgence de capter les savoir-faire et techniques des mondes orientaux, condamnés à la disparition à cause du modèle impérialiste et coloniale de l'Occident. En préambule d'une conférence qu'il donne en 1921, Clérambault déclare :

> « Il n'y a pas seulement intérêt à recueillir dès aujourd'hui les formules actuellement vivantes de la Draperie : il y a urgence. Elle disparait avec une grande rapidité, et cela suivant plusieurs modes […] au voisinage des villes algériennes et tunisiennes, les travailleurs abandonnent le Haïk pour le veston et le manteau […] Les influences qui graduellement éliminent le costume drapé sont un besoin de commodité qui amène à le simplifier, et la coquetterie qui non pas seulement altère ses lignes, mais s'attaque à un de ses principes : la Tradition. Dans les grandes villes comme Alger et Tunis celles des formes modernes de la vie qui semblent combattre directement le costume drapé sont les voitures, les tramways et les grands bazars. »[866]

Et de rajouter que son étude est « une archéologie avant la mort des choses »[867]. Dans cette perspective, le psychiatre, qui s'attaque frontalement à l'européanisation des modes de vie et des villes orientales, s'intègre dans toute une tradition européenne de l'époque qui juge de façon très critique l'impérialisme occidental. En effet, *Les Archives de la Planète*[868]*,* projet porté entre 1909 et 1931 par Albert Kahn, banquier et philanthrope français, ne visait-il pas, grâce à des procédés techniques nouvellement inventés (le cinématographe et l'autochrome) à fixer le mouvement et la couleur d'un monde en voie de disparition ? Largement secondé

[866] Voir « Papier Clérambault » fonds conservé au Museum d'histoire naturelle, cote « 2 AP 3 I A1 ». Descriptif : ouvrage relié de la conférence donnée au Congrès d'Histoire de l'Art à Paris en 1921, Introduction à l'Étude des costumes drapés Indigènes. Les éléments surlignés dans la citation le sont aussi dans le texte de la conférence, écrit par Clérambault.

[867] *Ibid.*

[868] *Les Archives de la planète*, Paris Boulogne-Billancourt, Lienart Musée départemental Albert-Kahn, 2019.

par beaucoup d'opérateurs, géographes, scientifiques, photographes, voyageurs et voyageuses, Albert Kahn finance de très nombreuses expéditions ethnographiques dans le monde entier pour capter ce qui reste d'une époque préindustrielle que seule la photographie et le médium filmique, selon lui, auraient la capacité de saisir pour l'éternité. Dans cette entreprise colossale, qui n'a d'autre but que de tendre à l'exhaustivité, le costume et le vêtement des mondes (pas uniquement des géographies orientales dans la mesure où le costume régional y est très représenté[869]) sont cruciaux dans leur capacité de rendre compte des spécificités culturelles des peuples tout en stimulant dans l'imaginaire collectif, un sentiment d'appartenance à la communauté nationale. En effet, comme l'indique Valérie Perlès : « dans la filiation du projet humaniste du banquier [Albert Kahn], le costume constitue un marqueur culturel concret permettant d'appréhender l'organisation sociale, recoupant ainsi les préoccupations de l'ethnologie […] Le caractère immédiatement visible du costume, au plus proche de l'intimité des individus, contribue à l'efficacité du discours sur le sentiment d'appartenance »[870]. Il s'agit aussi de comprendre que l'étude historique du costume oriental n'émerge pas pendant les Années Folles ; il serait périlleux également de résumer ce champ aux travaux de Clérambault et Tilke. A ce propos, ces deux figures brossent chacune une historiographie de leur sujet et cite abondamment les travaux de Frédéric Hottenroth[871], d'Auguste Racinet[872], d'Hermann Weiss[873], de Lucien Bertholon et d'Ernest Chantre[874],

[869] Voir notamment à titre exemple des ouvrages parus récemment mettant en lumière les collections photographiques du musée Albert Kahn : Fernand CUVILLE et Anne-Marie COCULA, *Les couleurs de la Gironde en 1920 : collection Albert Kahn*, Vitrac, les Éditions du Ruisseau, 2024 ; Fernand CUVILLE, Auguste LÉON et Romain BONDONNEAU, *Les couleurs du Pays basque et du Béarn en 1920-24 : collection Albert Kahn*, Vitrac, les Éditions du Ruisseau, 2023.

[870] Valérie PERLÈS, « Les types en costume. De l'ethnologie à la politique », *in Les Archives de la planète*, Paris Boulogne-Billancourt, Lienart Musée départemental Albert-Kahn, 2019, p. 182-197.

[871] Friedrich HOTTENROTH, *Le Costume, les armes, ustensiles, outils des peuples anciens et modernes, dessinés et décrits par Frédéric Hottenroth*, Paris, A. Guérinet, 1885.

[872] Albert RACINET, *Le Costume historique*, Paris, Firmin Didot, 1876-1888.

[873] Hermann WEISS, *Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräths*, Stuttgart, Ebner et Seubert, 1872.

[874] Lucien BERTHOLON et Ernest CHANTRE, *Recherches anthropologiques dans la Berbérie orientale : tripolitaine, Tunisie, Algérie*, Lyon, A. Rey, 1912.

d'Émile Aublé, de Charles Lallemand et de très nombreux autres. Mais dans cet égrenage méthodique, ils s'accordent tous les deux sur une lacune importante qui serait le dénominateur commun de toutes ces études. Max Tilke l'explique longuement dans les premières lignes de la préface à son ouvrage *Le Costume en Orient* :

> « Toutefois, en parcourant ces divers ouvrages, on s'aperçoit qu'il y manque quelque chose d'essentiel, notamment, le costume lui-même. Combien peu, en effet, nous apprennent-ils au sujet de la forme du vêtement, au sujet de sa coupe, au sujet de l'arrangement de ses diverses parties. Encore, les rares coupes jointes aux ouvrages techniques se bornent-elles au costume européen. Le costume oriental reste presque entièrement de côté. »[875]

Déplorer l'absence du costume oriental dans ce genre d'étude ethnographique et historique, c'est d'abord et avant tout un moyen pour cet artiste-ethnographe d'engager un tournant matériel absolument majeur dans l'histoire de la discipline, et en rupture également avec la précédente esthétique de représentation de ce type d'objet. En effet, il s'insurge contre les planches historiées des encyclopédies du costume, dans lesquelles la représentation des figures empêche précisément d'appréhender avec précision leur vêtement. C'est en grand partie pour cette raison, et nous l'analyserons en détail dans un second temps, qu'il prend le parti de littéralement éradiquer de tout son ouvrage le corps, les figures humaines, afin de se concentrer uniquement sur le vêtement le plus souvent posé à plat, sous différents angles. En somme, Max Tilke se donne pour objectif de faire une histoire matérielle du costume en Orient à partir, à la fois d'objets des collections du musée ethnographique de Berlin mais aussi de très nombreux costumes vus et/ou collectés à l'occasion de voyages qu'il entreprend entre le Maroc et le Caucase. Mais il ne se contente pas uniquement de rendre compte graphiquement de ses trouvailles. Il s'emploie également à une tentative de réalisation d'une histoire des évolutions de ce costume oriental à travers les âges, en prenant pour point de départ la Méditerranée antique. Tout cela est transcrit dans un ouvrage, *Studien Zu Der Entwicklungs Geschichte Orientalischen Kostüms*[876], qui

[875] Max TILKE, *Le Costume en Orient*, op. cit., p.1.

[876] Max TILKE, *Studien zu der Entwicklungsgeschichte des orientalischen Kostüms*, Berlin, Wasmuth, 1923.

s'organise précisément autour de cette idée d'évolution vestimentaire ; d'ailleurs très visible dans les titres de ses chapitres : « Du simple couvre-épaule et son évolution en chemise », « Le vêtement avec une couture à l'épaule », « L'enveloppement projeté en diagonale vers le haut, et ses variations ». Nous l'aurons compris, cette histoire, d'abord et avant tout focalisée sur les objets, a ceci d'intéressant qu'elle postule que le vêtement oriental n'est pas une entité fixée et inchangé. Au contraire, il affirme dès le début de son texte que l'objet-vêtement évolue au contact des peuples en mouvement, à la faveur du climat, des évolutions culturelles, des changements civilisationnels. Celui-ci rajoute même : « On s'apercevra rapidement que des vêtements semblables se rencontrent répandus sur de larges zones géographiques, mais aussi que les dissemblances les plus extraordinaire peuvent, en même temps, apparaître dans un même pays […] tout ce qui se montre comme étant analogue, ne doit pas nécessairement avoir été imaginé en un seul endroit d'où, dans la suite, la dispersion se serait faite. »[877] Comprenons ici qu'il s'agit de réaffirmer le caractère complexe de l'évolution des formes vestimentaires, résultat de toute une série de facteurs multidirectionnels. En d'autres termes, Tilke semble approcher son objet en postulant qu'il n'est ni immuable, ni le témoin d'une quelconque forme d'infériorité civilisationnel de l'Orient même s'il avoue volontiers que son intérêt pour le costume oriental lui vient de ses premières rencontres avec les indigènes dans le cadre d'exposition ethnographique de Carl Hagenbeck à Berlin ou encore dans les sections coloniales de l'Exposition universelle de 1900[878]. Ici, ce qui est très intéressant de constater, c'est précisément le paradoxe de son approche ethnographique qui est dans un même temps mue par tout un contexte dans lequel « l'indigène » se donne à voir tout en étant objectifié dans de glorieuses manifestations impériales, et dans un second temps, sa volonté sans cesse de rendre compte d'une complexité du vêtir de ces peuples en refusant l'essentialisation. Ainsi, même si son travail s'inscrit toujours dans une vision pour le moins très occidentale du costume et des peuples orientaux[879] ; et même si cet objet n'est pas intégré au concept de mode – entendons ici

[877] Max TILKE, *Le Costume en Orient*, op. cit., p.2.

[878] Max Tilke est présent à Paris en 1900, travaille comme illustrateur et visite notamment l'Expo, ainsi que la section coloniale installée sur l'esplanade du Trocadéro.

[879] Sa vision du vêtement est évolutionniste et en ce sens pourrait être rapprocher de celle de Gottfried Semper notamment ; à la différence près, que ce dernier n'a pas autant pris en compte dans sa

comme défini et structuré au cours du second XIXe siècle à Paris dans une acception à la fois industrielle, capitaliste et coloniale – Max Tilke admet volontiers que le vêtement oriental change, évolue, se transforme parfois totalement. Il postule par ailleurs que les modes d'aujourd'hui en sont directement les héritières :

> « Si mes recherches sont consacrées, tout d'abord, au costume oriental, la raison en est que, justement, le costume oriental présente des éléments très remarquables pour l'étude de développement des formes du vêtement. Il nous permet de voir particulièrement bien comment des étoffes couvrant simplement le corps ont, dans la suite, été utilisées en vue de combinaisons compliquées et comment les vêtements primitifs, n'ayant qu'une simple encolure, ont par les coutures et les pièces ajoutées, données naissance aux habillements modernes »[880]

Il est intéressant de rappeler que Max Tilke, en 1922 c'est-à-dire la date de la publication de ses travaux, n'en est pas à son coup d'essai dans la mesure où il avait déjà entrepris un travail similaire en 1911. Dans le cadre de la bibliothèque Lipperheide de Berlin, spécialisée dans le costume, ce dernier avait organisé une exposition mettant en scène de nombreuses planches qui présentaient des patrons de vêtements orientaux. Devant le succès de cet événement, une grande partie des œuvres exposées avaient fait l'objet d'une acquisition par l'institution. Il inscrit lui-même ces travaux dans le sillage de cette exposition qui s'employait à montrer le costume oriental dans sa matérialité la plus essentielle. Chose intéressante à soulever dans ce cas précis : les études des cultures matérielles orientales sont le fait d'artistes qui adossent à une vision très esthétique de leur sujet, une tentative de théorisation. Ainsi, dans un projet symbiotique, les arts du dessin sont mis au profit des sciences ethnographiques, ce qui permet par effet de conséquence un élargissement du public visé. En effet, l'image dans l'œuvre de Tilke joue une place infiniment importante : 128 planches en couleurs sont publiées en annexes du corps de son texte avec un souci porté sur

méthode l'objet-vêtement dans sa matérialité. Max Tilke, dans son étude de l'histoire du costume orientale suit l'idée d'un perfectionnement de la forme vestimentaire à mesure que le temps passe. Son étude démarre sur des identifications de formes dites « primitives », qui au fur et à mesure se complexifient afin de produire des expressions formelles plus élaborées.

[880] Max TILKE, *Le Costume en Orient*, op. cit., p. 15-16.

les moindres détails des objets représentés. Un protocole de figuration est mis en place : le dessin le plus souvent coloré du vêtement, positionné à plat et représenté de face et de dos, en révèle ses nombreuses coutures, son patron et le positionnement de son appareil décoratif **[Chap. VI, Ill. 34 – 36]**. Aussi, les parties frontales de certains manteaux et vestes sont légèrement pliées de telle sorte à laisser apparaître la doublure de l'œuvre, qui le plus souvent présente des textiles contrastants. Chaque planche est accompagnée d'un court descriptif avec, autant que faire se peut, la mention de la région d'origine précise ainsi que le mot dans la langue d'origine. La technique de l'artiste se mélange totalement à son travail ethnographique, le magnifie même en le distinguant par la même de toutes les études qui ont été menées avant la sienne. En définitive, *Le Costume en Orient* entend présenter littéralement sous toutes ses coutures le vêtement oriental. C'est pourquoi, on imagine aisément à quel point cet ouvrage pouvait s'avérer extrêmement utile dans le champ de la création vestimentaire, surtout si la maison de couture en question était versée dans l'influence orientaliste. C'est précisément ce point qu'il s'agira d'appréhender à présent car on se rend compte que cette recherche ethnographique est également réceptionnée par des couturiers parisiens. Nous en avons pour preuve notamment l'inventaire de la bibliothèque de Jean Patou dressé par Johanna Zanon[881]. Par ailleurs celle-ci, sans s'étendre sur le mode d'acquisition de cet ouvrage, rend compte de plusieurs similitudes entre les planches de Tilke et certains modèles du couturier, et ce dès 1923-1924. Comprenons donc que cette étude est intégrée presque immédiatement après sa traduction française dans le champ de la haute couture. Et nous pourrions aller plus loin en faisant l'hypothèse, faute d'archives et de preuves tangibles, que Patou n'était qu'un parmi plusieurs à avoir acquis ce livre. En effet, en pensant à la bibliothèque de travail très conséquente de Jeanne Lanvin, composée de nombreux ouvrages sur le costume et le textile, il ne serait pas surprenant de penser qu'elle en avait un exemplaire. Même chose pour Paul Poiret, ou même pour Madeleine Vionnet qui nourrissait un intérêt de longue date pour les cultures matérielles extrême-orientales et surtout pour la technique de la coupe à plat. C'est pour toute ces raisons que nous pensons que l'ouvrage de Max Tilke à largement inspiré la couture parisienne, en lui offrant sur un plateau d'argent les clés des techniques et esthétiques des cultures matérielles orientales. La

[881] Johanna ZANON, « La face cachée de la Lune : les ateliers de couture de la maison Jean Patou dans l'entre-deux-guerres », *Apparence(s)*, 7, 2017.

partie sur le Maghreb (un pays qu'il a sillonné de part en part) est particulièrement riche, au même titre que celle traitant des vêtements du Moyen-Orient. Et il serait assez facile de voir de grande similitude entre ces œuvres graphiques et tout notre corpus d'études, que nous avons déployé jusqu'à présent.

Dans les « Papier Clérambault », fonds d'archives conservés au Museum d'histoire naturelle de Paris, une coupure de presse, sur laquelle on peut voir que le psychiatre a encadré au crayon rouge la mention de la publication de l'ouvrage de Tilke, montre que cette étude ne lui était pas inconnue. Clérambault avait *Le Costume en Orient* dans sa bibliothèque de travail et cette information est très intéressante pour la suite de notre développement. Psychiatre français de renom, maître de Jacques Lacan, il est affecté à partir de 1905 à l'Infirmerie spéciale des aliénés de la préfecture de police de Paris en tant que médecin-adjoint. Il y gravira progressivement les échelons, devenant à partir de 1920 et jusqu'à son suicide en 1934, médecin-chef. Outre ses travaux pionniers sur les principes générateurs de la psychose, sur l'hystérie et les délires, ce dernier a ceci d'intéressant qu'il se passionne très rapidement pour les étoffes, les tissus, les vêtements et ce qu'ils disent *a priori* du psychisme féminin. En effet, dans son service afflue une catégorie très étonnante de patients : des femmes kleptomanes de coupons textiles de Grands magasins parisiens. De son observation clinique, il publie en 1908 (une réédition en 1910) un ouvrage, pour le moins suranné de nos jours, intitulé *Passion érotique des étoffes chez la femme*[882] : une étude s'inscrivant dans le champ psychiatrique du premier XXe siècle qui entend démontrer que ce genre de pratiques serait le symptôme d'états dépressifs et hystériques et d'une forme, au choix, de perversion sexuelle ou de frigidité. Absolument tous les poncifs relatifs à cette période sont mobilisés, s'inscrivant en très grande partie dans l'héritage du docteur Jean-Martin Charcot. Il ne s'agira pas ici de les critiquer mais plutôt de se concentrer sur cette obsession du docteur pour la matière textile – qui frôle, soit dit en passant, une frénésie à la limite de l'hystérie qui le conduit à réaliser une œuvre photographique de plusieurs centaines de clichés **[Chap. VI, ill. 37 – 40]** – certains parlent de milliers de photos faites[883]. À l'occasion d'un voyage en Tunisie

[882] Gaëtan Gatian de CLÉRAMBAULT et Yves EDEL, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, les Empêcheurs de penser en rond, 2002.

[883] Sur le sujet, voir notamment : *Drapé : Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer*, Eric Pagliano et Sylvie Ramond (dir.), (cat. exp.), Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, LienArt, 2019. ; Stéphane GUMPPER et Thierry HAUSTGEN, « Gaëtan Gatian de Clérambault (1872–1934) – I. Sa vie

en 1910 (et qu'il réitère en mars 1913), celui-ci est confronté au vêtement traditionnel drapé du Maghreb pour la première fois. Et c'est une forme de révélation. Il y démarre une étude minutieuse et systématique de cette catégorie de vêtement, qu'il poursuit d'ailleurs pendant la Grande Guerre et après (entre 1918 et 1919), lorsque réformé pour cause d'une grave blessure, il décide de s'installer à Fès au Maroc pour se dédier pleinement à cette entreprise. Ancien étudiant des Beaux-Arts, Gatian de Clérambault élabore également une œuvre photographique pharaonesque, à l'appui de son étude, afin de fixer et de théoriser une histoire esthétique du drapé des peuples arabes. Comme l'indique Carole Dewambrechies-La Sagna, « ce séjour lui permet de parfaire ses études sur le drapé. Il convainc des femmes marocaines de se rendre chez lui et de poser pour ses photographies. Il s'agit en fait de saisir la suite des mouvements nécessaires à l'obtention de tel pli, par différence avec un autre. Clérambault parle de la "mécanique des plis" comme de la suite des mouvements nécessaires à ce que l'étoffe se plie de la sorte »[884]. Dans une démarche similaire à celle de Max Tilke, il est intéressant de voir que Clérambault déplore le peu de cas qui est fait de la matérialité de ce type de vêtement et pour tenter de pallier ce problème entend mettre en place une méthode qui se veut « moins érudite, et plus pratique »[885]. Par ailleurs, il préconise une scission entre histoire du costume et histoire du drapé, prétextant que les objets sont différents. C'est également pour cette raison qu'il espère l'établissement d'un enseignement et de recherches autour de la draperie, comme sujet à part entière. Pour ce faire, il s'adosse très tôt au champ de l'histoire de l'art, en faisant une communication intitulée « Introduction à l'étude des costumes drapés indigènes » durant le Congrès d'Histoire de l'Art de 1921, qui se tient à la Sorbonne. Il y développe son objet d'étude, en articulant son propos autour de la notion de « point d'appui », qui selon lui est crucial dans la mesure où il « commande le *mouvement générateur* qui détermine le déploiement de l'étoffe. »[886]. Sur cette lancée, il se

et son œuvre », *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, 170-3, 2012, p. 224-230 ; Carole Dewambrechies-La Sagna, « Clérambault, une anatomie des passions », *La Cause freudienne*, 74-1, 2010, p. 222-242. ; Doina PETRESCU, « Clérambault, la théorie folle des voiles », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 49, 2003, p. 111-130.

[884] C. D.-L. SAGNA, « Clérambault, une anatomie des passions », art. cit.

[885] *Ibid.*

[886] *Ibid.*

rapproche de l'école des Beaux-Arts de Paris, où il assure une série de cours entre 1924 et 1925 dans le plus grand amphithéâtre, à chaque fois comble. Son travail intéresse le public et les artistes dans la mesure où il renouvelle largement les connaissances dans ce champ, en opérant un décentrement, selon lui nécessaire, de l'étude du drapé grec et romain. Comprenons que Gaëtan Gatian de Clérambault utilise, pourrait-on dire, les canaux traditionnels de diffusion de ce type de travaux. Cependant, il semblerait qu'il innove dans cette communication dans la mesure où il expose également une partie des photographies qu'il a réalisé dans le cadre du pavillon du Maroc de l'Exposition coloniale de Marseille, en 1922. Cette information est de prime importance, surtout lorsque l'on sait que Jacques Rodier, le très célèbre fabricant de tissus de la couture parisienne, visite cette Expo, le pavillon marocain notamment, et en tire même une collection pour la saison suivante.

3. « Comment naissent les belles étoffes ou de l'utilité des colonies dans la mode »[887] : la création haute couture et les Expositions coloniales de 1922 et 1931

En février 1923, soit environ quatre mois après la fin de l'exposition coloniale de Marseille, qui s'était tenue dans la cité phocéenne entre avril et novembre, *Vogue* consacre un article **[Chap. VI, ill. 41]** plus qu'intéressant à la maison Rodier, fabricant de tissus. Y est relatée la visite de l'industriel textile dans l'Expo :

> « C'est en visitant l'exposition coloniale de Marseille, au moment même où s'ébauchaient dans son imagination les plans d'une collection nouvelle, que M. Rodier fut frappé de **toutes les ressources offertes par l'art de nos colonies**. C'est en trouvant là, réunies, les conceptions de toutes ces races différentes en matière de tissage et de décoration que lui vint l'idée de **s'en inspirer pour renouveler la mode.** Artiste, certes, mais aussi industriels avisé, M. Rodier passa bien vite du plan à l'exécution : ayant obtenu du ministre compétent l'autorisation nécessaire, il put étudier tout à loisir, avant de les interpréter à sa manière personnelle, toutes les merveilles entassées là. Si bien que chaque pays : Maroc, Algérie, Tunisie, Indo-Chine [*sic*], Madagascar, etc., apportera cet

[887] M. H., « Comment naissent les belles étoffes ou de l'utilité des colonies », *Vogue*, 1923, février 1923 p.38-39 et p.58.

été à la toilette des Parisiennes, sa part de collaboration, un peu de son expérience et de son sens de la beauté ».[888]

Selon l'article, Rodier s'inspire littéralement de tous les objets présentés durant cette manifestation dans le but de renouveler la mode parisienne. Dans ce cas de figure, notre hypothèse de départ, qui consistait à voir le monde non-occidental comme un réservoir formel capable de porter la création vestimentaire parisienne vers d'autres horizons, semble se confirmer. Plus encore, les liens entre empire colonial, création artistique, couture et industrie sont expressément formulés. En d'autres termes, nous comprenons que l'Expo à une place de choix dans le processus créatif de la maison Rodier, étant vraisemblablement la première pierre posée dans l'élaboration des nouveaux modèles de la saison. Mais avant d'en discuter plus longuement, concentrons-nous sur cette figure incontournable du goût orientaliste dans la création vestimentaire. Jacques Rodier (1867-1946) est un industriel habile, spécialiste de la réclame et qui enrobe sa création dans une atmosphère exotique qui plait énormément aux couturiers parisiens mais aussi à la presse de mode qui relaie de façon très abondante ses nouvelles réalisations[889]. Ce dernier est notamment célèbre depuis au moins 1916, grâce au Kasha, que Véronique Belloir décrit comme le « descendant du cachemire indien […] tissé avec le duvet de la chèvre du même nom […] Les précieux fils de kasha thibétain seraient plus souples, plus chauds, et même plus doux au toucher que tout autre et valent au kilo à peu près autant que la soie »[890]. Le fabricant textile utilise une communication fondée sur l'évasion, sur le voyage vers le lointain afin d'ajouter du mystère et de l'exotisme à ses produits. Il explique à qui veut bien l'entendre que c'est un voyage, dans les confins des montagnes thibétaines, qui lui permet de créer ce textile qui ne tarde pas à être adoptés par toute la couture parisienne. Devant son succès, il le décline en développant, par la même occasion, un langage poétique qui lui est propre, faits de nombreux

[888] *Ibid.*, p.38.

[889] Nous reproduisons en annexes un échantillon des créations de la couture parisienne utilisant les tissus de Rodier. Par ailleurs, il est fait mention de la maison presque dans tous les numéros des magazines de mode, dépouillés sur l'ensemble de la décennie : aussi bien *Vogue, Femina, La Gazette du Bon Ton, Les Élégances parisiennes, Les Modes, etc.*

[890] Véronique BELLOIR, « Ils ont pour seules frontières leurs lisières. Le vocabulaire poétique des tissus », in *Le bouquin de la mode*, Paris, Robert Laffont, 2019, p. 453-500.

néologismes assez surprenants : ainsi il propose rapidement à sa clientèle le Djersador d'Hispahal, le Kashavella, le Moulikasha, le Kashaombrah, le Versakasha, le Ziblikasha, le Djersakashafylecla et d'autres encore. Et Véronique Belloir de citer un billet d'humeur, pour le moins humoristique, de Colette concernant ce vocabulaire étrange : « le roi des tisseurs ne se borne pas à inventer des tissus, il invente aussi leurs noms. Néologismes hardis, sons aussi riches que l'arabesque, aussi doux que la laine thibétaine, vous caressez l'oreille d'une harmonie qui participe de la sauvage mélopée et de la fumisterie. Ce n'est pas pour vous que je parle, kasha, kasha au nom de chat : sur ton sein ravissant que ta pudeur cacha, Belle, croise et recroise une écharpe en kasha ! »[891]. La création de tissus chez Rodier est l'occasion d'élaborer exactement ce que le couturier parisien cherche durant les Années Folles : des œuvres capables d'assouvir le besoin d'exotisme et d'Orient, et qui permettraient d'élaborer des ponts esthétiques entre les formes des vêtements parisiens et leurs composantes textiles. Mais le fabricant ne se contente pas de travailler uniquement les titres de ses créations. Il cherche sans cesse à proposer de nouveaux motifs ainsi que des armures différentes. Et pour ce faire, il rassemble une collection d'étude très importante qui, chose exceptionnelle, a été donnée dans sa complétude au Musée de l'Homme en 1962[892]. Aujourd'hui conservé dans les collections du Musée du Quai Branly, c'est plus de 600 objets qui nous permettent précisément d'appréhender le cheminement créatif de Rodier, tout en le rapprochant de ceux des couturiers parisiens d'alors. Comprenons qu'il ne crée pas à partir de rien et que son processus créatif est le fait d'une resémantisation perpétuelle de toutes les cultures matérielles orientales qu'il acquiert. En ce sens, il est un homme de son temps qui accumulent une kyrielle d'objets du Japon, de la Chine, de la Perse, de l'Inde, du Maghreb, etc. Après ce processus de réification de l'objet, qui passe par une purge symbolique et culturelle lorsqu'il est muséalisé, il s'en sert à l'envi pour enrichir le catalogue formel de la haute couture parisienne. On comprend ainsi à quel point l'Exposition coloniale de Marseille en 1922 s'est avérée utile pour lui. Il n'a pas eu besoin de partir en voyage pour collecter des objets étant

[891] *Ibid.,* p. 480.

[892] Le Musée de l'Homme acquiert la collection Paul Rodier (1867-1946), réunissant plus de 600 tissus, vêtements et échantillons, que celui-ci rassemble à la faveur de ses voyages en Orient. Le musée a inventorié cette collection sous les côtes suivantes : 71.1962.78., ainsi qu'un numéro allant de 1 à 632 pour désigner chaque objet.

donné que toutes les colonies sont venues à lui dans une ville française. C'est d'ailleurs précisément ce que l'article du *Vogue* explique :

> « On retrouve, dans les étoffes de laine, toutes les formes de tissage et de décoration employées au Maroc, et si les noms en sont réellement impossibles à prononcer, les tissus arabes, par contre sont bien tout ce qu'on peut imaginer de plus tentant : leurs dessins, d'une chaude coloration, sont le plus souvent disposés en travers et l'on songe, en les regardant, à de ravissants ensembles pour les sports »[893]

La mode parisienne s'inspire de la colonie, de ses cultures mais aussi de ses techniques et c'est dans cette perspective que l'on peut considérer l'apport de l'exposition des clichés de Gaëtan Gatian de Clérambault dans le travail de Rodier. En effet, même si c'est le drapé qui intéresse le psychiatre, il n'en demeure pas moins que ses photographies rendent compte de façon patente de toute une iconographie textile maghrébine qui a probablement aussi bien intéressé le couturier parisien que son homologue le fabricant de tissu qui, en les observant, en a très probablement tiré des idées de coupes et de décorations. En effet, le haïk marocain, un costume drapé féminin répandu au Maghreb qui consiste en un important métrage de tissu uni (qui peut présenter également des motifs rayés contrastants ou encore des broderies géométriques) est omniprésent dans le travail de Clérambault. L'intérêt de Rodier se porte ainsi sur l'intégralité du costume, qu'il se plait à synthétiser par l'intermédiaire de son processus créatif. Ce n'est pas tant le vêtement en tant que tel qui l'intéresse, encore moins l'indigène qui le porte, mais plutôt tout ce que ce vêtement amalgame d'*ailleurs*, d'exotisme, de nouveauté et donc de changement pour ses clients. À ce propos, toujours dans le même article, le journaliste signale un point qui s'inscrit complètement dans la droite ligne d'une hiérarchisation civilisationnelle qui s'élabore par l'intermédiaire de la mode :

> « Nous avons réuni, au commencement de cet article, à titre documentaire, les costumes de quelques-uns des pays où la maison Rodier a puisé son inspiration. Tels qu'ils sont représentés, évidemment, ils semblent peu faits

[893] M. H., « Comment naissent les belles étoffes ou de l'utilité des colonies », *Vogue*, art. cit., p.58.

> pour tenter les Parisiennes ; mais il ne faut pas oublier que l'adresse de nos couturiers sait réaliser des merveilles avec le plus banal point de départ. »[894]

En effet, l'en-tête de l'article est composé d'une série de dessins sommaires, représentant chacun les sources d'inspirations du fabricant de tissu. Dans une composition qui ressemble à un dépliant, on distingue que l'annamite côtoie l'algérien, l'indochinois, lesquels sont encadrés par la bretonne et la normande. Il est intéressant de constater ici que *folklorisme* et *orientalisme* sont mis en regard ; ce qui se résumerait à mettre sur un pied d'égalité à la fois le costume régional français et celui des populations colonisées, qui serait en opposition totale avec la création haute couture, tout en faisant partie des cultures vestimentaire de l'empire français. Aussi, l'idée du dépliant, à la manière des cartes, est importante car elle donne immédiatement l'impression d'une superposition, d'une accumulation qui, une fois déployée, offre une vision globale des géographies créatives de Rodier. Mais la chose à retenir est sans aucun doute cette mise en tension et surtout cette forme de subalternisation de *l'autre* dans la construction visuelle de l'article. Le costume de chacun des peuples est simplement esquissé, au même titre que les visages des personnages représentés ; ce qui contraste beaucoup avec le reste des dessins qui fourmillent, quant à eux, de détails décoratifs. Il s'agit de comprendre que l'indigène est relayé au rang d'inspiration ; que son vêtement n'est intéressant que parce qu'un acteur du secteur de la mode a daigné poser ses yeux dessus. Cela est particulièrement visible dans le passage cité de l'article, qui rappelle aux lectrices que bien que « banal » et « peu fait pour tenter les parisiennes », la culture vestimentaire orientale, relayée au rang de « document », constitue un socle sur lequel s'exprime tout le génie de la couture française. Finalement, *Vogue* réaffirme à la fois la puissance de Paris mais aussi sa capacité à se servir de tout ce qui est dominé par l'Empire pour magnifier le secteur des industries créatives. Et ce n'est pas le seul organe de presse qui véhicule cette conception de la mode. En effet, en janvier 1919, *Les Modes*[895] consacre sa couverture **[Chap. VI, ill. 42]** à une œuvre de Georges Barbier qui met en scène deux personnages féminins vêtus dans le goût de Poiret. Chacune enroulée dans une imposante

[894] *Ibid.*

[895] « La fourrure. Variations sur la mode, par G. Barbier », *Les Modes*, janvier 1919 p. 1. (page de couverture)

fourrure, portant sur la tête un turban à aigrette, elles progressent dans une sorte de jardin sinisant. L'une d'elle, en regardant le spectateur, se saisit d'un fruit dans une corbeille tenue à la force de ses bras, par une servante noire vêtue d'un sarouel et d'une blouse à jabot. Ici la hiérarchisation, du fait du rapport d'échelle, est poussée à son paroxysme. La servante, ou devrions-nous dire l'esclave, offre littéralement une corne d'abondance de denrées exotiques à la mode parisienne (incarné par le style Poiret), dans laquelle celle-ci se sert. La métaphore est suffisamment évidente pour être d'emblée perceptible par la lectrice du journal. Il s'agit de voir dans cette gravure de mode bien plus qu'une simple présentation stylisée des dernières créations de la couture parisienne car il est mis en scène tout ce qui se joue dans la colonie en matière de hiérarchisation raciale. Par ailleurs, un article de *Vogue* d'octobre 1923 intitulé « Rosine rêve de nouveaux tissus »[896] **[Chap. VI, ill. 43]** s'articule exactement autour de la même idée. Dans une composition d'une richesse graphique importante, mettant en scène plusieurs saynètes dans différents cadres spatio-temporels, nous suivons Rosine, incarnation de la mode parisienne, qui monte à bord d'un bateau dont le capitaine n'est autre que Simbad le marin. Dans ce voyage à travers les océans et les mers, le récit s'articule autour de plusieurs escales qui correspondent à l'inspiration des fabricants de tissus français. Tandis que Marescot puise son inspiration en Égypte dans la figure mythique de la reine Cléopâtre, Rodier s'arrête « chez les nègres » et les arabes d'Afrique, Bianchini Ferrier s'intéresse à la Sérénissime et le fabricant Meyer « pénètre jusque dans les temples hindous ». En pleine page dans l'un des magazines de mode les plus célèbres de l'époque, le « monde africain » est figuré de façon stéréotypée : à l'arrière-plan, les bateaux ressemblent aux caravelles des *conquistador* du XVe siècle ; des bananiers rythment verticalement la composition, évoquant par la même, une des denrées les plus importantes du continent qui fait l'objet d'une exploitation intensive de la puissance coloniale ; la présence de cases aux toits de paille rappelle la primitivité de ces populations. Les personnages noirs souriant béatement, représentés avec des traits grossiers et de façon caricaturale, présentent à deux femmes blanches, vêtues dans le parfait attirail du colon, des tissus nouveaux. La soumission est mise en scène visuellement par la figuration d'une femme, en position de prosternation (à quatre

[896] Anonyme, « Rosine rêve de nouveaux tissus », *Vogue*, octobre 1923, p. 36-41.

pattes) devant une femme colon, grimée en corsaire, qui, elle, est assise fièrement les jambes écartées sur une caisse de marchandises.

Vogue, à travers ce genre de parution, cherche précisément à mettre en exergue cette idée de l'utilité des colonies précisément à un moment charnière de l'histoire des industries créatives occidentale. En effet, cette idée du voyage de la couture parisienne vers les colonies et le reste du monde, n'est pas uniquement une métaphore d'une conquête symbolique des cultures vestimentaires extra-occidentales. Comme l'a très bien mis en lumière Cally Blackman, de façon simultanée à cette propagande, l'éditeur Maurice Devriès fonde en 1921 « le Salon du goût français »[897] ; une entreprise principalement commerciale qui aura trois éditions jusqu'en 1923. Abrité dans le palais des glaces des Champs-Élysées, il a pour but, comme son nom l'indique, d'être une célébration du savoir-faire de la France, dans laquelle à l'évidence la couture parisienne a une place de choix. Mais il s'agissait également, par l'intermédiaire de cette grande foire, de « relancer les échanges commerciaux et [de] consolider le rôle de la France en tant qu'arbitre international du goût »[898] au sortir de la Grande Guerre ; moment d'affaiblissement du secteur de la mode dû notamment à la baisse drastique de ses exportations vers les Etats-Unis. Pour se repositionner sur l'échiquier mondial, Devriès décide de faire voyager son salon sur le continent américain mais également dans l'Empire français afin, précisément, d'impressionner le monde entier et mener par la même occasion une propagande coloniale et diplomatique. Après une réception très enthousiaste outre-Atlantique, plusieurs centaines de clichés réalisés en couleurs des objets (grâce à la technique de l'autochrome) et présentés dans le salon, embarque à l'automne 1921 sur des navires en partance pour le Maghreb, les Indes, le Japon et même l'Australie. Ce que le programme appelle « une croisade », est comme le note Blackman « un stratagème commercial de plus pour transporter métaphoriquement Paris jusqu'à ceux qui ne pouvaient pas visiter en personne la capitale de la culture : ceux qui "détenaient la mode" allaient montrer à ceux que ne "possédaient pas la mode" comment s'habiller à l'européenne et

[897] *Les couleurs de la mode, Autochromes du Salon du goût français, 1921-1923*, (cat. exp.), Paris, Paris-musées, 2023.

[898] *Ibid.*, p.11.

devenir civilisés »[899]. Comprenons que la couture, en plus d'être dans une volonté perpétuelle de reformuler les formes de ses créations, cherche également à étendre son influence dans le monde entier, à l'aide d'une solide entreprise impérialiste. En d'autres termes, en plus d'être orientaliste, la couture parisienne aspire à une forme d'hégémonie qui la rapproche d'emblée de l'entreprise coloniale de l'époque. À ce propos, la mode vestimentaire occupe une place de choix à Paris durant l'Exposition coloniale internationale de 1931, organisée au Bois de Vincennes et qui est à considérer à la fois comme l'acmé et le chant du cygne de l'entreprise coloniale française. Il ne s'agira pas ici de rendre compte en détail de l'organisation de cet événement, ni même de discuter de la présence indigène[900] dans les très nombreux pavillons construits pour l'occasion, mais il sera plutôt question de voir comment la création des couturiers parisiens s'articule avec ce spectacle de l'Empire. Et pour ce faire, analysons en profondeur ce que Michelle Tolini Finamore range sous le concept de « coloniale moderne », spécificité des Années Folles et qui exprime particulièrement à la faveur de ce type de mise en scène. Cette dernière définit cette notion comme suit :

> « Ce nouveau style n'était pas seulement une fusion harmonieuse de l'esthétique étrangère et de la mode occidentale, mais il s'écartait des incarnations de l'imaginaire exotique du dix-neuvième siècle. Ce nouveau style n'était pas simplement une appropriation démodée de l'exotisme, mais une hégémonie culturelle plus globale qui inspirait un esprit d'unité plutôt que "d'altérité". À ce moment précis, l'entre-deux-guerres, l'approche de la France

[899] *Ibid.*, p.12.

[900] Voir les très nombreuses études sur le sujet : Anaïs MAUUARIN, « À l'épreuve des images : photographie et ethnologie en France, 1930-1950 », Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2022 ; *DÉCADRAGE COLONIAL : SURRÉALISME, ANTICOLONIALISME, PHOTOGRAPHIE MODERNE,* (CAT. EXP.), PARIS, ÉDITIONS TEXTUEL, 2022. ; Françoise VERGÈS et SEUMBOY VRAINOM :€, *De la violence coloniale dans l'espace public : visite du triangle de la Porte Dorée à Paris*, Paris Marseille, Shed publishing, 2021 ; Catherine HODEIR et Michel PIERRE, *L'Exposition coloniale de 1931*, Paris, Archipoche, 2021 ; *1931, LES ÉTRANGERS AU TEMPS DE L'EXPOSITION COLONIALE,* (CAT. EXP.), PARIS, GALLIMARD, CITÉ NATIONALE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION, 2008. ; *Désirs d'ailleurs : les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, (cat. exp.), Marseille, Éd. Alors hors du temps, 2006.

vis-à-vis de ses colonies est passée de "l'assimilation des colonies à la nation française à l'association des colonies à la France". »[901]

Deux questions ici sont centrales : pourquoi la mode s'inspire-t-elle autant des colonies à cette période ? Pourquoi la presse de mode relaye-t-elle à ce point ce type d'inspirations et de créations ? Nous pourrions répondre en étoffant notre intuition de départ : la mode parisienne s'adosse à l'Empire colonial pour réaffirmer la puissance française et pour faire sienne la devise de « La Plus grande France » qui entendait créer dans l'esprit du peuple une prise de conscience sur l'étendue de son empire et sur la puissance de la Nation dans le monde, tout en tentant de créer des vocations coloniales chez les métropolitains. La couture parisienne alors adopterait la posture coloniale dans une volonté d'asseoir à nouveaux son hégémonie sur tous les autres systèmes créatifs internationaux, à un moment de fragilisation de son système. Si la mode utilise la discursivité coloniale, en s'appropriant sa philosophie et sa rhétorique, c'est aussi pour réaffirmer son monopole créatif à un moment où l'Empire français n'a jamais été autant critiqué. La propagande coloniale, qui visait à montrer l'importance de la France a un niveau mondial, est précisément mise en place pour légitimer dans l'opinion hexagonale le bien-fondé de ce colosse aux pieds d'argile. En d'autres termes, il était question d'instrumentaliser les possessions françaises (les territoires mais aussi et surtout les ressources et les indigènes) afin de rendre visible dans des objets manufacturés dans quelle mesure la France, forte de ses colonies, parvenait à atteindre un niveau d'avancement civilisationnel sans précédent.

Finamore montre brillamment à quel point le mouvement orientaliste n'a de cesse de se reconfigurer pour s'adapter aux conjonctures de son époque. S'il est vrai que ses premières expressions dans les collections des couturiers étaient surtout confinées à l'amusement, à la sphère privée et donc à l'intime, on constate que ce n'est plus le cas durant les Années Folles.

---

[901] Michelle Tolini FINAMORE, « Fashioning the Colonial at the Paris Expositions, 1925 and 1931 », *Fashion Theory*, 7-3-4, 2003, p. 345-346. Traduit de l'anglais par nos soins, la version originale : « as a harmonious fusion of foreign aesthetics and Western fashion that diverged from nineteenth-century incarnations of the exotic imaginary. This new style was not merely an old-fashioned appropriation of the exotic, but a more encompassing cultural hegemony that inspired a spirit of unity, rather than "otherness." At this particular moment, the interwar period, France's approach to its colonies had shifted from "the assimilation of the colonies into the French nation to the association of the colonies to France" »

Plus encore, l'approche que nous avions qualifié de *traditionnaliste*, et qui se fondait principalement sur une intégration littérale des cultures matérielles orientales, laisse progressivement sa place à une esthétique *syncrétique* qui colonise littéralement l'ensemble du secteur. Ce qui était jugé transgressif au début des années 1900, deux décennies plus tard devient monnaie courante. De la même manière, on constate qu'il existe à chaque fois une mise en tension entre les œuvres des couturiers et les références exotiques qui président à leur processus créatif. De fait, à chaque fois que la couture parisienne cherche ailleurs des inspirations, il est toujours question pour la presse de mode de réaffirmer la capacité de ces figures à réinterpréter, parisianiser mais aussi à « adoucir » des inspirations jugées trop primitives. Dans cette perspective, il est aisé de mettre en place un étroit parallèle entre le processus créatif des couturiers et l'entreprise coloniale. Car, il nous semble que l'adoucissement de la sauvagerie des indigènes est précisément possible parce que ces derniers sont soumis à la puissance impériale : dominés, ils deviennent donc une matière première malléable pour élaborer un discours créatif et proposer des vêtements nouveaux. Finamore montre aussi que jamais jusqu'à présent, l'idée de l'entreprise coloniale n'a autant joué un rôle décisif dans le discours de mode. Ce qu'elle nomme « coloniale moderne », est précisément une adaptation, une mise en regard et une incorporation du discours colonial dans le champ de la création. Mais cette notion de « coloniale moderne » est aussi le témoin d'une reconfiguration du discours lui-même. En effet, il semblerait qu'elle soit la conséquence de ce glissement progressif dans la rhétorique coloniale, de « la mission civilisatrice » à cette idée de « La plus grande France ». C'est précisément ce qu'elle explique en mettant en opposition les idées d'assimilation et d'association. Pour bien le comprendre, il s'agit d'avoir en tête l'idée que l'année 1930 marque le centenaire du début de la colonisation algérienne, qui dans son sillage, annonce le deuxième processus de colonisation français. Il aurait été périlleux pour les pouvoirs publics de continuer de jouer uniquement sur le principe de civilisation, un siècle après son commencement ; démontrant en creux son incapacité à tirer des populations dominées des affres de la barbarie. En mettant l'accent plutôt sur la multitude de peuples abrités sous le drapeau tricolore, l'Empire français, en plus d'offrir une leçon de géographie à sa population, légitime également le caractère libérateur de son entreprise, couplé à une idée de richesse incommensurable.

Pour conclure ce chapitre, intéressons-nous à la manière dont s'orchestre précisément cette idée de l'utilité des colonies pour la mode à l'occasion de la grande

Exposition coloniale internationale de 1931. Pour commencer, rappelons que le projet de donner à voir l'ampleur des possessions française à Paris remonte à 1910 ; du fait de la Grande Guerre et des conjonctures, c'est d'abord Marseille qui se saisit de l'idée en 1922. Il faut attendre 1927 pour que l'idée réémerge dans les conversations parisiennes. Est décidé de confier le commissariat général à une figure très célèbre de l'Époque : le Maréchal Hubert Lyautey, illustre fer de lance de la colonisation française et ancien résident général de France au Maroc. Ce dernier, tout en inscrivant ce projet dans l'héritage des sections coloniales des expositions universelles de l'histoire, a la volonté tout de même de s'en écarter. Il cherche au contraire à penser un parcours le plus pédagogique, didactique et « authentique » possible afin de créer, au sein du peuple français de la métropole, un sentiment de fierté nationale à l'endroit de l'étendue des possessions coloniales de l'Hexagone[902]. L'affiche officielle de l'événement, montrant des indigènes de l'empire placés sous le haut patronage du drapeau français, annonce comme slogan : « le tour du monde en un jour ». Pour ce faire, le XIIe arrondissement de Paris et une partie du bois de Vincennes sont investis, représentant pas moins de 110 hectares et 6 kilomètres de long. L'Expo s'organise autour de plusieurs pavillons mais aussi autour du musée permanent des Colonies, destiné à survivre aux six mois de l'événement. Construit par l'architecture Albert Laprade, sa façade est ornée d'un bas-relief gigantesque sculpté par Alfred Auguste Janniot. D'une surface totale de 1200 mètres carrés, son « programme iconographique en est simple : montrer les apports de l'Empire à la mère patrie avec, en regardant le bâtiment, une partie gauche consacrée à l'Afrique […] et une partie droite dédiée à l'Asie […] Se succèdent, s'enchevêtrent, se superposent ainsi ethnies, faune, flore, hommes et femmes au travail, richesse naturelle et productions agricoles »[903]. Et Françoise Vergès de poursuivre : « un monde étendu, divers et complexe est réduit par l'artifice de ce bas-relief à une surface plate sur laquelle des figures immobiles œuvrent à la

[902] Cela étant dit, une exhibition ethnographique de kanaks de Nouvelle-Calédonie est organisée au même moment aux jardin d'acclimations, haut lieu des zoos humains parisiens au même moment que l'Exposition de Vincennes. Elle a un succès populaire de grande envergure (même si elle n'atteint pas les chiffre de sa contemporaine). Il est donc intéressant de questionner la valeur « d'authenticité » et la volonté de rompre avec les mises en scène précédentes.

[903] F. VERGÈS et SEUMBOY VRAINOM :€, *De la violence coloniale dans l'espace public*, *op. cit*., p.23.

plus grande France »[904]. S'ajoute au gigantisme de ce bâtiment, les proportions importantes de la reconstitution grande nature d'un tronçon des temples d'Angkor-Vat. Mais citons aussi les créations des répliques de la mosquée de Djenné du Mali, des palais fortifiés de Tombouctou ou encore des palais et mosquées du Maghreb. Tout est fait pour impressionner le public français ainsi que la public international et les organisateurs arrivent à leur but : l'Exposition engendre la vente de 33 millions de billets, représentant environs 8 millions de visiteurs, entre les mois de mai et de novembre. C'est un succès incontestable même s'il existe des voix pour critiquer cette entreprise à Paris. En effet, une contre-exposition intitulée *Ne visitez pas l'exposition coloniale,* porté par le groupe des artistes surréalistes tente de mettre en lumière tous les massacres perpétrés au nom de l'Empire, sans pour autant fédérer un public nombreux (on dénombre seulement cinq mille visiteurs environ). En d'autres termes et malgré les voix dissidentes, l'année 1931 est le moment de l'acmé impérial dont les médias se font abondamment le relai.

La presse de mode y participe activement et force est de constater que l'élaboration de son discours est directement à rapprocher de cette philosophie de « la plus grande France ». D'ailleurs, des magazines tel que *Vogue* exerce une propagande coloniale non-dissimulée. En plus de reproduire, comme *Les Modes*[905]*,* des vues des nombreux pavillons de l'Expo, dans son édition d'août 1931, il est publié en pleine page une affiche publicitaire[906] **[Chap. VI, ill. 44]** où on peut lire : « Saviez-vous que la France était si grande ? […] L'Indochine couvre 665.000 km^2 soit une fois et demie la France. L'AOF (Afrique Occidentale Française) représente un domaine dix fois plus grand que notre territoire. Quand vous dites « la France », pensez aussi au Sénégal, au Tonkin, au Niger… à « la plus grande France ». De façon programmatique, et très probablement pour préparer les esprits à cette célébration coloniale à Paris, *Femina* en mars 1931 (donc près de trois mois avant son inauguration le 6 mai 1931), déclarait que « l'exposition coloniale aura certainement une influence sur la mode future et nous vaudra toute une éclosion de tissus nouveaux, de dessins variés. Nos artistes s'inspireront de cette France lointaine, la rapprocheront par leur adresse de nos goût citadins

[904] *Ibid.,* p.69.

[905] Voir notamment le numéro de mai 1931 *Des Modes*.

[906] Voir notamment le numéro d'aout 1931 de *Vogue* que nous reproduisons dans les annexes.

[…] ces trouvailles heureuses, ces interprétations nouvelles n'en seront pas moins, de par le génie de nos créateurs de la vraie mode de chez nous »[907]. Et de s'inscrire dans cette même idée, *Fantasio* fait paraître le 15 mars 1931[908], une illustration de Vallée intitulée *La Mode qui vient : le Style Colonial* **[Chap. VI, ill. 45]** qui a pour sous-titre « Mais ce sera toujours "Paris" », dans laquelle trois élégantes (dont deux ont la peau foncée et celle du milieu des traits « asiatiques ») se baladent sur les Champs Élysées, habillées de vêtements qui reprennent à leur compte l'esthétique des tissus des djellabas maghrébines, des manches pagodes indochinoises, ou encore des formes de turban. Ces deux articles de presse, véritable « prophétie autoréalisatrice », sont capitaux dans la mesure où ils s'inscrivent pleinement dans le discours de hiérarchie civilisationnelle que nous avons déjà présenté à plusieurs reprises. À l'évidence, il est toujours question pour la presse et les couturiers de réaffirmer leur supériorité et leur domination sur leurs inspirations. Comprenons en creux que le couturier n'est aucunement soumis à ses références indigènes qui, au contraire, lui permettent d'exprimer dans un même temps son talent de reformulation en plus d'une vision moderne qui serait exclusivement détenue par Paris. Nous distinguons ici un paradoxe de taille : un discours contradictoire qui entend montrer dans un premier temps l'importance de s'associer et de mettre en valeur les motifs, denrées et formes indigènes et dans un second, une consolidation de la supériorité de Paris sur ces colonies. L'association de la France a ces territoires est toujours accompagné par un discours de subalternisation des indigènes. Et c'est également de cette manière que le Rapport général de l'Expo va justifier la présence de la couture parisienne pendant l'événement :

> « Les maisons de couture ont estimé indispensable que les chefs-d'œuvre du goût français fussent mis en regard – **bien qu'aucune comparaison ne puisse s'établir** – des produits du goût colonial […] [ces maisons de couture] sont mues par le sentiment du devoir de la métropole envers les colonies »[909].

---

[907] Martine RÉNIER, « La vogue croissante des tissus de laine dans les nouvelles collections », *Femina*, 1er mars 1931 p.11-12.

[908] A. Vallée, « La Mode qui vient : le Style Colonial », *Fantasio*, 15 mars 1931 p.401.

[909] Cité par Catherine Örmen, « Une élégante leçon de géographie », *in 1931, les étrangers au temps de l'Exposition coloniale,* (cat. exp.), Paris, Gallimard, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2008, p. 160 – 163. Catherine Örmen, dans ce chapitre, affirme une série d'élément que nous

Cette mise en regard ou « association » de la couture française avec les colonies relève donc de l'acte patriotique et est mis en scène au sein de la section métropolitaine, jouxtant le palais permanent des colonies. Présidée par Jeanne Lanvin, la section relative aux industries du luxe vestimentaire fait l'objet, en juillet 1931, d'un reportage photographique pour *Les Modes*[910] **[Chap. VI, ill. 46]**. Chose très intéressante, absolument tout ce qui compte de très grands couturiers à Paris sont présents et surtout proposent, à la vue des clichés, une mode qui s'éloigne d'une vision exotisante de l'Orient pour adopter une forme de sobriété que l'on ne lui connaissait pas autant auparavant. L'orientalisme vestimentaire tonitruant que l'on constatait encore autour de 1925-1927, semble progressivement se concentrer sur les tissus qui enrichissent leur vocabulaire technique et formel d'une kyrielle de références coloniales. *Femina,* dans un article intitulé « à l'Exposition Coloniale, le nouveau "climat" de Paris »[911], déclare expressément la volonté des couturiers de rompre avec un exotisme suranné : « nous nous sommes débarrassés à tout jamais du faux orientalisme du XIXe siècle, du narghilé de Georges Sand, des babouches de Théophile Gautier […] Notre style colonial 1931 sera, à rebours de tous ceux-là, profondément empreint du souci de la vérité ». Ce qui est particulièrement intéressant, c'est ce que l'article considère comme étant « la vérité » : il est fait mention de tissus présentant des motifs d'éléphant, un carré de kasha imprimé des temples d'Angkor-Vat, certains textiles se parent de frises de chameaux, d'autres reprennent un motif en chevron appartenant aux cultures vestimentaires malgaches, « des dessins du Siam ou de l'Indo-Chine [*sic*] font de grands mouchoirs en fin lainage mélangé de soie », des textiles se pare de palmeraie luxuriante. En somme et malgré sa reconfiguration, l'orientalisme syncrétique est toujours présent et continue précisément de jouer sur les mêmes poncifs visibles. Cela dit, beaucoup moins porté sur les formes des vêtements (qui ont été à ce propos depuis au moins trois décennies réceptionnées, réinterprétées et digérées) cette nouvelle tendance se concentre sur les matériaux et les motifs employés. Finalement,

contestons : notamment l'idée que les influences orientales et folkloriques sont intégrées dans la couture parisienne véritablement à partir des années 1960.

[910] Anonyme, « La Haute Couture à l'Exposition coloniale », *Les Modes*, juillet 1931.

[911] M. G., « À l'Exposition Coloniale, le nouveau "climat" de Paris », *Femina*, 1er juin 1931 p. 21-24.

nous sommes toujours dans ce même mécanisme qui consiste à soumettre l'indigène par l'intermédiaire de sa réinterprétation créative par le colon. Tout ceci a un but : être moderne pour reprendre la fin de l'article du *Femina* : « les tons [des textiles des indigènes] nous semblent étonnamment modernes ; nous nous apercevons que ces dessins bruns sur fond beige pâle sont tout à fait dans la note actuelle, à moins que ce ne soit "la note actuelle" qui ait subi son influence »[912].

[912] *Ibid.*

CONCLUSION

> « Je suis très seul. J'exerce mon imagination sur les contrées que je ne connais pas. Je déteste voyager. Par exemple, si je lis un livre sur les Indes, avec des photos, ou sur l'Égypte où je ne suis pas allé, mon imagination m'emporte. C'est là que je fais mes plus beaux voyages. »[913]

Ces propos ont été tenus en 1986 par Yves Saint Laurent, l'un des couturiers les plus célèbres et *célébrés* de la seconde moitié du XXe siècle. Interviewé par Catherine Deneuve pour le magazine *Globe,* celui-ci donne à voir un aperçu de son processus créatif en lien avec l'Orient. Lui qui s'adosse pourtant largement à la mode orientaliste, explique préférer les voyages imaginaires aux déplacements physiques. Le fantasme et l'exotisme chez Saint Laurent occupent une place prépondérante, et ce dès sa première collection éponyme en 1962. À la faveur des saisons suivantes, ce sont les cultures vestimentaires de l'Inde, du Japon, de la Chine, de la Perse, des Balkans, du Maghreb, de l'Afrique qui font l'objet d'une reformulation perpétuelle dans son œuvre. Saint Laurent regarde l'*Autre* non-occidental sans pourtant jamais l'approcher ; ou du moins par l'intermédiaire d'une iconographie et d'une littérature occidentale. Ainsi cet *Autre*, entendons celui qui est différent d'un « nous » européen, est absolument impossible à cerner dans le travail du couturier tant cette substance mute, se transforme, se réarticule sans cesse. Le couturier propose du monde oriental, une esthétique syncrétique. Cette tendance orientaliste chez lui connaît un apogée avec sa fameuse collection Haute Couture de l'hiver 1976-1977, laquelle fait la une du *New York Times* du 29 juillet[914]. Le couturier est célébré dans la presse internationale pour ce défilé, alors considéré comme « révolutionnaire » ; œuvre qui ne tarde pas d'ailleurs à être surnommée par les journalistes « Opéra-Ballets russes ». Ajoutons que sa collection pour l'hiver suivant, intitulée par la maison de couture elle-même cette fois-ci « Les chinoises », qui remporte aussi l'engouement général, s'empare des cultures matérielles asiatiques, en

[913] Yves Saint Laurent par Catherine Deneuve, « Je suis un homme scandaleux finalement. Yves Saint Laurent le magnifique », *Globe*, mai 1986.

[914] Bernardine Morris, « A Revolutionary Saint Laurent Showing », *in New York Times*, n°43286, 29 juillet 1976, p.1.

présentant une esthétique aussi décontextualisée que simplifiée. Les paletots et les vestes de cuir vernis aux manches pagodes sont agrémentés d'un vocabulaire décoratif d'arabesques, de signes bouddhistes, etc. Les silhouettes se terminent par « des chapeaux chinois » et des bottes de cosaques de daim. Par ailleurs, l'année 1977 marque également le lancement du parfum *Opium* qui joue précisément sur l'imaginaire créé de toute pièce au XIXe siècle par les occidentaux. Son flacon, son jus, ainsi que tout le discours qui l'accompagne ne sont pas sans rappeler les parfums de naguère, à l'instar notamment de *Nuit de Chine* de Paul Poiret (1913) et la *Fille du Roi de Chine* des sœurs Callot (1923). L'Orient asiatique y est dépeint comme un territoire mystérieux, dangereux, vicié par des effluves narcotiques. Il semblerait qu'*Opium* s'adosse largement à tout un référentiel particulièrement identifié et maitrisé. Une récente exposition au musée Yves Saint Laurent[915] mettait cette collection et ce parfum à l'honneur et dans une démarche comparative, entendait faire toute la lumière sur l'érudition du couturier au sujet des cultures vestimentaires chinoises. Comprenons que le discours hagiographique, qui consiste à célébrer le travail d'appropriation culturelle du couturier, est toujours à l'heure actuelle mis en avant, sans pour autant qu'il soit nuancé à l'aide du riche renouvellement méthodologique apporté par la pensée décoloniale et les études postcoloniales notamment. À notre connaissance, il n'existe pas de recherche significative qui s'est donnée pour but de réévaluer l'œuvre du grand couturier à l'aune d'une déconstruction des imaginaires coloniaux et orientalistes. Car, semble-t-il le travail de Saint Laurent est sur plusieurs aspects assez similaire à ceux des couturiers du début du XXe siècle et, dans cette perspective, pourrait faire l'objet d'une reconsidération. En effet, et comme l'explique Florence Muller, il n'a de cesse de « parisianiser »[916] les modes orientales afin de renouveler

[915] *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent*, Aurélie Samuel (dir.), (cat. exp.), Paris, Gallimard, Musée Yves Saint Laurent Paris, 2018.

[916] *Yves Saint Laurent*, Florence Muller et Farid Chenoune (dir.), (cat. exp.), Paris, Édition La Martinière, 2010, p. 257. « Le jupon et la blouse de gitane, les robes russes ou espagnoles, le dolman ou le burnous génèrent de puissants désirs d'ailleurs. Mais le paletot damassé chinois, la botte de cosaque, le manteau russe, la cape d'esprit burnous d'Afrique du Nord entrent finalement dans le vestiaire fondamental Saint Laurent et se "parisianisent" en vêtement de jour devenus des « classiques ». Ce style à caractère exotique dépasse la mode car il est fondé sur des vêtements intemporels. Yves Saint Laurent trouve une vertu à ce système hors du temps ; il observe : "En Afrique, en Asie ou dans les pays slaves, les vêtements n'évoluent pas beaucoup et, la plupart du

ses propositions créatives. Il est au même titre que les premiers grands couturiers français, un collectionneur d'art et de vêtements qui lui servent de réservoir intarissable d'inspirations pour ces œuvres. Nous pouvons ici percevoir des mécanismes créatifs de l'ordre du continuum orientaliste et colonial. C'est pour ces raisons qu'il serait intéressant d'utiliser le cadre conceptuel qui a été le nôtre durant toutes nos analyses afin d'ouvrir un champ d'analyse critique, qui poursuivrait cette présente étude dans un autre cadre temporel.

Par ailleurs, Saint Laurent n'est pas un couturier isolé dans cette histoire de l'orientalisme du second XXe siècle. En effet, même si ce mouvement dans la mode des années 1930 aux années 1950 n'est plus aussi spectaculaire qu'auparavant, il n'en demeure pas moins une tendance de fond qui connaît un regain d'intérêt significatif juste après la Seconde Guerre Mondiale. À ce propos, les récentes recherches de Jason Cyrus devraient nous en convaincre. Portant sur les liens intimes qui unissent le processus créatif de Cristobal Balenciaga et les cultures vestimentaires orientales[917], celui-ci montre à quel point, à partir des années 1950, le couturier s'inspire de la construction des kimonos et des techniques de drapé des saris traditionnels pour renouveler en profondeur son geste et son processus créatif. Ainsi, dans le développement de son concept d'abstraction du corps rendu possible par un vêtement architecturé, Balenciaga s'adonne à une étude minutieuse des cultures matérielles orientales qu'il approche grâce à sa très riche bibliothèque de travail. Il semblerait que ce gout de l'orientalisme dans les coupes de vêtements ait été une tendance plus globale et partagée par d'autres créateurs de mode de l'époque[918]. Ce processus créatif n'est pas sans rappeler non plus celui des couturiers du tournant du XXe siècle, nous laissant entendre qu'il y a là, à nouveau, une forme de continuum artistique et historique qu'il serait intéressant de mettre en lumière. L'Orient et ses cultures vestimentaires sont toujours pensés comme un horizon créatif capable de porter la mode occidentale dans des esthétiques radicales. Par ailleurs, l'idée de l'Orient comme utopie salvatrice, capable de redynamiser la création

temps, les jeunes femmes portent les mêmes robes que les vieilles femmes. Ce qui renforce ma théorie selon laquelle on peut porter la même chose à n'importe quel âge." »

[917] Jason CYRUS, « Balenciaga regarde vers l'Est. L'influence du sari et du kimono sur le travail de Cristobal Balenciaga », *in Les savoir-faire de la mode. Tome 2 : Géographies*, Montreuil, Éditions B42, 2023, p. 144-155.

[918] Voir notamment : *Jules François Crahay*, Denis Laurent (dir.), (cat. exp.), Tielt, Lannoo, 2024.

occidentale est parfaitement visible au tournant des années 1970 dans l'œuvre notamment de Jacques Estérel, couturier de l'unisexe, et dont le travail a été largement redécouvert récemment par une brillante étude de Julien Loussararian[919]. Dès la fin des années 1960, ce dernier propose des robes pour homme qui sont, selon son propre aveu, inspirées des bas-relief sumériens, civilisation de l'Orient Antique. Dans ce cas de figure, les inspirations orientales du couturier sont mises au profit d'une refonte, voire d'une suppression du genre dans la mode occidentale, au même titre que le style des hippies, groupe contre culturel rejetant la société capitaliste occidentale et cherchant en Orient une ancestralité et une spiritualité « authentique »[920]. Leurs styles vestimentaires présentent une esthétique orientale syncrétique : du sarouel, au caftan, en passant par la palmette cachemire et les vestes afghanes, ces styles, qu'ils veulent à rebours de ceux des occidentaux, témoignent d'une approche orientaliste qui semblent trouver ses sources quelques décennies auparavant. La mode des années 1970 reprend, à bien des égards, ces mêmes logiques de syncrétisme dans lequel l'Orient est pensé comme une géographie fictive, sur laquelle est apposée un discours de fantasme. Chose intéressante, Yves Saint Laurent, au même titre que Kenzo Tagada, crée ses collections à partir de livres présents dans sa bibliothèque de travail, et notamment *Le Costume en Orient* de Max Tilke.

Ces quelques rapides mises en exergue nous permettent aisément de voir que l'Orient continue d'exercer sa charge de mystère, de renouvellement dans les générations suivantes de couturiers. Mais, nous sommes également en droit de se demander dans quelle mesure ce mouvement créatif se réarticule dans une nouvelle période, profondément marquée par les grandes vagues d'indépendance[921] mais également par la structuration des *postcolonial studies* aux États-Unis et des *cultural studies* en Angleterre. Dans cette perspective, et comme l'a montré Ali Behdad, s'agirait-il de discuter plutôt du terme de néo-orientalisme dans ce

[919] Julien LOUSSARARIAN, *Jacques Estérel : couturier d'avant-garde*, Paris, Ecole du Louvre, Arts décoratifs, 2023.

[920] Élodie CHAZALON, « À contre-mode ? Du vêtement hippie et de l'authenticité aux États-Unis de 1967 à nos jours », *in* Manuel CHARPY (dir.), *Sans la mode*, Villeneuve-d'Ascq, Institut de recherches historiques du Septentrion, Université de Lille 3, 2017, p. 309-327.

[921] Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL et Sandrine LEMAIRE, *Décolonisations françaises : la chute d'un empire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2020.

temps postcolonial, qu'il définit comme suit : « un mode de représentation qui, tout en étant redevable à l'orientalisme classique, engendre de nouveaux tropes d'altérité. Le néo-orientalisme implique un mode de représentation populaire, une sorte de *doxa* sur le Moyen-Orient et les musulmans qui est diffusée dans le monde entier. »[922] Ce concept de néo-orientalisme, qu'il faut également mettre en regard de celui de néo-colonialisme, est largement tributaire de l'héritage discursif, iconographique et conceptuel du précédent mouvement mais celui-ci se reconfigure et s'accorde aux enjeux géopolitiques de l'époque. Ainsi, entre persistance et mutation, l'orientalisme dans la mode est à l'évidence une tendance systémique qui continue de traverser la création de la couture occidentale en poursuivant sa représentation stéréotypée d'une aire géographique anciennement colonisée.

Au tournant du XXe siècle, alors que la couture parisienne connaît une orientalisation significative, on constate une tendance inverse dans les mondes orientaux qui, en plus d'adopter graduellement le costume cravate, symbole de la modernité urbaine européenne, engage une occidentalisation plus profonde de leur système vestimentaire[923]. Alors, quid de « l'occidentalisme » dans les modes orientales durant cette période ? Dans cette perspective inversée, il nous importerait de nous consacrer à ce phénomène dans le cadre colonial français, en nous focalisant sur l'Afrique du Nord. A ce propos, ce champ fait actuellement l'objet de recherches nouvelles, à l'instar de celles de Pierre-Jean Desemerie sur la figure de la femme coloniale français dans le contexte algérien pendant les années 1930[924]. Pour approcher ce sujet, les travaux pionniers de Jean Comaroff[925] offre un cadre conceptuel et

---

[922] Ali BEHDAD et Juliet WILLIAMS, « Neo-orientalism », *in* Brian T. EDWARDS et Dilip Parameshwar GAONKAR (dir.), *Globalizing American studies*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2010, p. 283-299.

[923] Voir notamment : Toby SLADE, *Japanese fashion: a cultural history*, English ed., Oxford ; New York, Berg, 2009. Adam GECZY et Vicki KARAMINAS (dir.), *Fashion and orientalism : dress, textiles and culture from the 17th to the 21st century*, Facsim ed., London, Bloomsbury, 2013.

[924] Pierre-Jean DESEMERIE, « Paris-Alger ou Paris=Alger ? Un périodique de mode algérien des années 1930 sous le prisme du colonialisme de peuplement », *Histoire, Europe et relations internationales*, 2022/1 N° 1, 2022, p.137-151.

[925] Jean COMAROFF, « Les vieux habits de l'Empire. Façonner le sujet colonial », *Anthropologie et Sociétés*, 18-3, 1994, p. 15-38.

théorique précieux. Dans le contexte colonial de l'Afrique du sud, celle-ci montre dans quelle mesure cette occidentalisation est le fait de missionnaires chrétiens voyant dans ce changement vestimentaire un vecteur de civilisation qui permettrait dans un même temps de « façonner le sujet colonial ». Dans cette entreprise, elle montre aussi combien ces pratiques coloniales font face conjointement à une résistance locale et à une complexe appropriation et hybridation de ces nouveaux référentiels avec les systèmes de mode indigènes préexistants. En d'autres termes, l'agentivité des populations indigènes les pousse à créer des nouvelles expressions vestimentaires. Voilà des perspectives de recherches stimulantes qui consisteraient à investiguer précisément ces différents modes d'occidentalisme en contexte colonial, en tachant sans cesse de les mettre en lien avec la situation politique du Maghreb : l'élaboration du discours autour de la mission civilisatrice, les réseaux commerciaux en Méditerranée et le commerce de vêtements dans cette zone, les acteurs de l'émergence de ces modes, l'esthétisme des styles élaborés, etc.

***

Tout au long de cette recherche, il s'est agi de rendre compte de l'imbrication complexe du fait colonial et de l'orientalisme dans la couture parisienne au passage du XXe siècle. Il était question de réévaluer cette tendance vestimentaire en s'intéressant de façon inédite aux vêtements produits par les couturiers eux-mêmes, mis en regard d'évènements géopolitiques majeurs qui ont traversé et bouleversé l'époque.

Faire l'histoire de l'orientalisme de mode au tournant du siècle à partir des vêtements créés ou encore importés par les couturiers ; en comprendre leur construction, leur processus créatif, leur insertion dans un mouvement global mais aussi dans une élaboration discursive de domination coloniale : telle a été l'ambition de cette étude. Se faisant, nous avons tenté de montrer à quel point, bien plus qu'une simple lubie de créateurs épris d'ailleurs et d'exotisme, l'orientalisme est un mouvement structurant de cette *idée de mode*[926] nouvelle, qui émerge au mitan du XIXe siècle. Plus encore, nous soutenons que la naissance de la haute couture parisienne ne peut se comprendre que dans son rapport à l'expansion coloniale et au

[926] Émilie Hammen, *La mode à l'épreuve de l'art : une historiographie des discours sur la mode en France : 1800-1930* (dir. Pascal Rousseau), Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020.

processus d'industrialisation, qui marque véritablement la Modernité occidentale au XIXe siècle. Le dire de cette manière nous a permis de démontrer que la création vestimentaire orientaliste est une forme de colonialisme qui, en plus d'être un des symptômes de l'expansion impérialiste européenne, permet une reconfiguration très profonde de l'appréhension du vêtement, aussi bien dans sa construction que dans son interaction avec le corps en Occident. Pour ce faire, il était question d'identifier des points de rupture, des tournants, des persistances que nous nous attacherons à rappeler ici.

Premièrement, le tournant traditionnel de la couture parisienne – le premier que nous constatons et qui consistait à l'intégration des cultures vestimentaires orientales traditionnelles dans le processus créatif des couturiers parisiens – est directement le résultat de l'impérialisme et du colonialisme occidental. Dès le début des années 1860, affluent une quantité astronomique d'objets d'arts, de vêtements, de broderies, de textiles d'Extrême-Orient et de Perse sur le marché français ; précisément du fait de l'implication de la France dans de nombreuses conflits armés dans cette aire géographique, à l'instar de la seconde guerre de l'Opium (1856-1860), la sanglante répression de la révolte des Boxers (1899-1901), le pillage du Palais du Golestan de Téhéran, etc. L'agression militaire occidentale des deux empires extrême-orientaux a raison de leur partielle autarcie, pour la grande fascination d'une population occidentale qui réceptionne, comme jamais auparavant, des objets qui sont pour la grande majorité jusque-là inconnus. Les expositions muséales, les ventes spéciales dans les Grands Magasins, l'hôtel des ventes Drouot regorgent d'objets sans nulle autre pareille qui stimulent la créativité d'artistes contemporains. Et à cette époque, le lien entre l'impérialisme et la réception de ces cultures matérielles est déjà largement établi par ses propres acteurs. C'est notamment le cas du colonel Du Pin, partie prenante du sac du Palais d'Été de Pékin en 1860, qui vend à Drouot sa collection du 26 février au 1er mars 1862. La préface au catalogue est particulièrement éloquente :

> « Il a fallu que la diplomatie nous donnât accès au Japon (1858), et que l'épée nous ouvrit la route de Pékin (1860), pour nous faire connaître les richesses artistiques des deux plus grands Empires de l'extrême Orient. Jusque-là, il n'en était venu en Europe que des spécimens secondaires, généralement modernes. Ceux que présente ce catalogue sont la plupart anciens, et d'une perfection dont les artistes indigènes contemporains semblent avoir perdu le

> secret. On trouve ici des pièces qui remontent jusqu'au VIe siècle de notre ère ; il en est même un certain nombre qui sont uniques ».[927]

Le bouleversement des géographies mondiales, l'établissement des Empires britanniques et français dans le monde entier, l'ouverture au public européen de musées dont les collections orientales proviennent de ces territoires dominés : autant d'éléments propices à l'élaboration d'un gout orientaliste nouveau qui se cristallise dans un premier temps sur une singulière appréhension matérielle de ces objets exotiques. Provoquant un bouleversement à la fois esthétique et théorique dans le champ des arts décoratifs, cet afflux d'objets touche également la création des couturiers parisiens, à l'instar de Paul Poiret, de Mariano Fortuny, de Vitali Babani ; lesquels sont également partie prenante de ce collectionnisme à cette époque. Ces figures s'en emparent afin de penser une nouvelle garde-robe occidentale. De ces vêtements et costumes traditionnels orientaux, la couture parisienne apprend la leçon de la coupe à plat, renouvelle son approche de l'ornement, de la corporalité et du mouvement. L'orientalisme dans la mode, qui s'adosse donc à une actualité géopolitique riche, a ceci de révolutionnaire dans la couture parisienne qu'il offre des solutions concrète, en plus d'un nouveau canon, à cette crise de l'ornement et de l'art occidental du second XIXe siècle. Beaucoup moins porté sur la *mimesis*, ce système artistique fournit de façon simultanée aux artistes des premières avant-gardes européennes et aux couturiers parisiens une autre manière de se figurer la composition et l'ornementation de leurs œuvres. Il s'est agi de montrer que cette approche traditionnelle des cultures orientales amorce un tournant dans le statut même de ces objets au sein du processus créatif des couturiers. En effet, même si l'orientalisme préexiste à son expression du passage du XXe siècle dans le champ de la mode, il est le plus souvent cantonné à l'accessoire qui ne vient jamais remettre en cause les formes du vestiaire occidental. Dans le cas des premières et deuxièmes générations de grands couturiers, nous avons montré à quel point cette norme s'amenuise pour laisser sa place à la tendance contraire, qui consiste précisément à se fonder sur les costumes traditionnels orientaux pour élaborer des vêtements parisiens. Ainsi, *Confucius, Niu-Tsé*, les kimonos parisianisés, les robes japonaises de Lucille, les manteaux chinois de Paquin, les choga de

[927] *Catalogue des objets précieux composant le musée japonais et chinois de M. le colonel Du Pin*, Paris, s.n., 1862, p.5.

Poiret et des sœurs Callot, les *abas* indiennes, les jupe-culottes de Jeanne Margaine-Lacroix, de Bechoff-David ne sont pas simplement des anecdotes créatives dans leurs collections. Toutes ces œuvres sont précisément le résultat de cette méthodique appropriation culturelle, de cette scrupuleuse incorporation et reformulation des cultures matérielles orientales, décontextualisées, resémantisées et accaparées par la figure du grand couturier parisien au moment où l'expansion coloniale bat son plein. Dans cette perspective, nous nous inscrivons dans l'intuition d'Edward Said lorsque celui-ci déclare que « l'Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture matérielle de l'Europe »[928]. Finalement, la modernisation de la couture parisienne est rendue possible, au tournant serré du XXe siècle, par l'intégration d'une kyrielle de systèmes artistico-vestimentaires exogènes et provenant de toutes les contrées orientales sous le joug de l'impérialisme et de la colonisation française.

Autour du début des années 1910, une fois toutes ses cultures orientales intégrées au vocabulaire de la mode, nous avons identifié une dynamique nouvelle dans ce mouvement. Ce costume oriental traditionnel, ayant fait l'objet d'une étude minutieuse, ne semble plus autant radical pour les couturiers qui, alors change leur fusil d'épaule. Beaucoup moins attachée aux objets dans leur matérialité que dans leur représentation, dans leur iconographie traditionnelle (notamment à l'appui des estampes japonaises et des miniatures persanes), la couture parisienne s'essaie à la syncrétisation de tous ces objets-vêtements, menant par effet de conséquence à la recréation de toute pièce d'un Orient intangible, fantasmé et dont les aires géographiques se brouillent progressivement. Ce moment, que nous avons qualifié de tournant moderniste de l'orientalisme, s'incarne véritablement dans la figure de Paul Poiret qui l'impulse, le développe et le porte à un point d'acmé notamment en 1913 avec ses costumes réalisés pour la pièce de théâtre *Le Minaret* de Jacques Richepin. La mode orientaliste s'adosse à la littérature, aux avant-gardes théâtrales des Ballets russes, s'inspire de la nouvelle traduction des *Mille Et Une Nuits* du Docteur Joseph-Charles Mardrus, puise ses inspirations dans les grandes rétrospectives muséales autour des miniatures indo-persanes. En ce sens, ce tournant moderniste de l'orientalisme s'appuie sur de nombreux et protéiformes régimes de représentation qui ont un impact durable dans toutes les strates de la société française. L'Orient persan, fantasmé par les littérateurs, devient le canon de

[928] E. W. SAID, *L'orientalisme*, *op. cit,* p.30.

représentation d'une silhouette contemporaine, prétendument émancipée du corset et de la rigidité des modes occidentales. Dans ce brouillage progressif des frontières de la création vestimentaire, les couturiers peuvent compter sur les grands magasins européens et américains, sur les artistes illustrateurs, sur les nez qui leur réalisent des parfums pour véhiculer abondamment leur nouvelle esthétique.

Il était question également de montrer que la Grande Guerre ne marque pas un point d'arrêt de cette tendance qui reprend de plus belle pendant les Années Folles. Dans ce contexte très particulier, qui voit un enchevêtrement sans précédent de toutes les catégories orientalistes, il s'est agi de mettre en exergue un troisième tournant que nous avons qualifié de « grand bazar de l'Orient ». Les années 1920 sont le moment d'une généralisation de ce mouvement créatif qui en plus de créer une synthèse totale des géographies orientales, propose un nouveau modèle de l'Orient en s'adossant à l'évolution de la discursivité coloniale. Le modèle intégrationniste des décennies précédentes laisse sa place à l'idée de l'importance des colonies pour l'enrichissement de la mode et la mise en place de « la plus Grande France ». On comprend ici que les industries créatives, en célébrant les possessions coloniales françaises, deviennent le fer de lance d'un Empire déclinant. Dans un geste patriotique et en s'intégrant à toutes les Expositions coloniales des Années Folles, la couture parisienne poursuit sa quête orientaliste en développant des modes fondées sur une objectification des indigènes et de leurs cultures vestimentaires.

Fonds d'archives

Archives de Paris

Conseil de prud'hommes du département de la Seine, Fonds des dessins et modèles de fabrique :

- Callot Sœurs : D12U10 48 à D12U10 170
- Jean Lanvin : D12U10 605 à D12U10 625 et D12U10 656 à D12U10 670
- Jeanne Paquin : D12U10 249 à D12U10 265
- Jean Patou : D12U10 276 à D12U10 293
- Paul Poiret : D12U10 298 à D12U10 318
- Rodier : D12U10 326 à D12U10 334

Cour d'appel de Paris, 9e chambre correctionnelle :

- Photographie du modèle de manteau *Théo* accompagné de son descriptif, 1907 : D4U9 174

Bibliothèque Nationale de France :

Catalogues commerciaux des grands magasins :

- Au Bon Marché : « FOL-WZ-211 ».
- Le Petit Saint-Thomas : REC-85-BOITE PET FOL ; « 4-WZ-3230 » 1846-1875.
- Les Grands Magasins du Louvre : « FOL-WZ-216 ».
- Grands Magasins de la Place de Clichy : REC-82-BOITE PET FOL < 1890-1925 > ; « 4-WZ-3234 ».

Sources imprimées :

- [Recueil. Exposition universelle, 1889. Paris, Champ de Mars. Pavillons étrangers : Égypte, rue du Caire]. Fonds : VA-275 (C, 6)-FOL
- [Recueil. Exposition universelle, 1889. Paris, Esplanade des Invalides. Pavillons des colonies françaises : Palais des colonies, Cambodge, Algérie, Tunisie]. Fonds : VA-271 (H)-FOL
- Jules Chéret, *Folies-Bergère*. *Les Almées*, 1874. Fonds : ENT DN-1 (CHERET, Jules /18)-GRAND ROUL
- [Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870. Vol. 151 (pièces 18007-18149), Second Empire]
- Affiche « A la Place Clichy. La première maison du monde pour ses importations orientales », 1890. Fonds : ENT DN-1 (CHAIX/10)-ROUL

Museum d'Histoire Naturelle

Fonds « Papiers Clérambault », côte 2 AP 3 I et II :

- Ouvrage relié de la conférence donnée au Congrès d'Histoire de l'Art à Paris en 1921, Introduction à l'Étude des costumes drapés Indigènes : 2 AP 3 I A1
- Correspondance reçue par Clérambault : 2 AP 3 II A
- Afrique : 2 AP 3 II B
- Égyptiens, Assyriens, Asie : 2 AP 3 II D
- Carnets et agendas : Agenda 1921 « Exotique » : 2 AP 3 I E

Victoria and Albert Museum

- Fonds relatif à l'Indian Section du Victoria and Albert Museum, côte MA/32/248
- "Report of the Principal definciencies in the collection of the VA adopted by the Advisory Council at a meeting held on 13th February 1914", côte ED84/106
- Acquisition et Achat d'œuvres pour l'Indian Museum (1881-1882), côte MA/2/I1/2
- Maison Elizabeth Handley Seymour, volume regroupant 278 modèles de mode pour l'année 1913 ; numéro d'inventaire : E.916-1958.

Palais Galliera

- Paul Poiret, Manteau et costumes de demi-saison et d'été 1905.
- « Dessins originaux de Paul Poiret ». numéro d'inventaire : 2018.1.80
- Bernard Naudin, Carton d'invitation pour la présentation de la collection de « Robe d'enfants », 1907

Collections Diktats

- Catalogue « Les manteaux de l'été 1906 » édité par Paul Poiret à l'occasion de son déménagement de la rue Auber à la rue Pasquier en 1906.
- John Wanamaker, programme du défile-spectacle *In a Persian garden*, 1913.
- Joseph Paquin, *carton d'invitation la Parisienne vous annonce,* 1914.

Paul Poiret et les Artistes

- Paul Iribe, *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, se trouve à Paris, chez Paul Poiret couturier, 1908.
- *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, Paris, Impr. Maquet, 1911.
- Sem*, Le vrai et le faux chic,* Paris, Succès, 1914.

Documents relatifs aux costumes en Orient, aux arts et ornements orientaux

- Catalogue des objets précieux composant le musée japonais et chinois de M. le colonel Du Pin, Paris, s.n., 1862.
- Lucien Bertholon et Ernest Chantre, *Recherches anthropologiques dans la Berbérie orientale : tripolitaine, Tunisie, Algérie*, Lyon, A. Rey, 1912.
- Siegfried Bing, *Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888.

- Eugène Collinot et Adalbert de Beaumont, *Ornements arabes, persans et turcs : recueil de dessins pour l'art et l'industrie*, Paris, Canson, 1883.
- Léon Carré et Mohammed Racim, *Le livre des mille nuits et une nuit*, trad. fr. Joseph Charles MARDRUS, Paris, H. Piazza, 1926.
- Adolphe Dervaux, « Les Expositions : les peintres orientalistes au Grand Palais », *La Plume*, n°337, 1 mai 1903, p.541.
- V. De Mars, « Les Zouaves », *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 9-6, 1855, p. 1105 – 1127.
- Reinhart Dozy, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*, Amsterdam J. Müller, 1845.
- Louis Gonse, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.
- Osman Hamdi, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Constantinople, impr. du Levant Times & shipping gazette, 1873.
- Friedrich Hottenroth, *Le Costume, les armes, ustensiles, outils des peuples anciens et modernes*, Paris, A. Guérinet, 1885.
- Gaston Migeon, *Manuel d'art musulman : arts plastiques et industriels*, Paris, A. Picard, 1927.
- *Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Décoratifs*, Georges Marteau et Henri Vever (dir.), (cat. exp.), Bibliothèque d'art et d'archéologie. Paris, 1913.
- Joséphin Peladan, *Les Arts du théâtre. Un maitre du costume et du décor : Léon Bakst*, Paris, Art Décoratif, 1911.
- Joséphin Peladan, *Antiquités orientales : Égypte, Kaldée, Assyrie, Chine, Phénicie, Judée, Arabie, Inde, Perse, Aryas d'Asie mineure*, Paris, Mercure de France, 1908.
- Albert Racinet, *Le Costume historique*, Paris, Firmin Didot, 1876-1888.
- Albert Racinet, *L'Ornement polychrome. Cent planches en couleurs... contenant environ 2.000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, moyen âge, Renaissance, XVIIe et XVIIIe siècles, recueil historique et pratique*, Paris, F. Didot.
- Max Tilke, *Le Costume en Orient*, Paris, G. Hue, 1923.
- Max Tilke, *Studien zu der Entwicklungsgeschichte des orientalischen Kostüms*, Berlin, Wasmuth, 1923.
- Catalogue du Musée oriental, Paris, au siège de l'Union centrale, 1869.
- Hermann Weiss, *Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräths*, Stuttgart, Ebner et Seubert, 1872.

Documents relatifs aux Expositions universelles et coloniales

- Anonyme, « La rue du Caire », *Bulletin officiel de l'Exposition universelle de 1889*, vol.1, Numéro spécimen, [2e série] -9, 1889, p. 3-4.
- « Aniers du Caire », 2 albums et 120 phot. par Philippon, phot. à Versailles, présentés à l'exposition universelle de 1889 à Paris. Des collections du prince R. Bonaparte. Enregistré en 1929.

- George Coutan*, L'exposition pour rire : revue comique*, Paris, Arthur Taire, 1889.
- Arthur Pougin, *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889 : notes et descriptions, histoire et souvenirs*, Paris, Fischbacher, 1890
- Recueil. Exposition universelle, 1889. Paris, Esplanade des Invalides. Plans, vues d'ensemble, Palais du Ministère de la Guerre
- *Guide bleu du figaro et du petit journal 1889,* Paris, 1889.
- *Exposition universelle de 1889, Section de l'Algérie. Catalogue officiel des exposants, Paris et Alger, 1889.*
- *Bulletin officiel de l'Exposition universelle de 1889,* Paris, 1889.
- *Guide illustré du Bon marché. L'Exposition et Paris au vingtième siècle. 1900 populaire*
- *L'Exposition en famille. Revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900,* Paris, 5 juin 1900.
- *Le guide de l'Exposition de 1900*, Paris, Flammarion, 1900.
- Judith Gautier*, Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900. Volume 5,* Paris, P. Ollendorff, 1900.
- Charles Régismanset, *8 jours à l'Exposition coloniale de Marseille*, Paris, G. Crès, 1922.
- Henri Froidevaux, *A l'Exposition coloniale de Marseille*, s.l., 1922.
- *Guide Officiel. Exposition nationale coloniale de Marseille de 1922,* Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1922.
- *Guide Officiel. Exposition nationale coloniale. Marseille, 1922*, Marseille, 1922.
- *L'Exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1923
- Adrien Artaud, *Rapport général. Exposition nationale coloniale de Marseille*, Marseille, Commissariat général, 1923.
- André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, *Ne visitez pas l'Exposition coloniale,* 1931.
- *Le tour du monde en un jour. Exposition coloniale internationale*, *Paris, 1931,* Paris, Braun et Cie, 1931.
- René Hayem (dir.), *Exposition coloniale internationale. Paris. 1931. Section métropolitaine. Groupe XIII D, Industries accessoires du vêtement,* Paris, Comité français des expositions, s.d.
- Marcel Olivier et Fernand Rouget (dir.), *Rapport général. Exposition coloniale internationale de Paris 1931*, Paris, Imprimerie nationale, 1934.

Articles

Art et décoration

- Jean-Louis Vaudoyer, « Les Tissus musulmans », *Art et décoration*, Tome XXI, 1er semestre 1907, p.51 -60.
- Paul Cornu, « L'art de la Robe », *Art et Décoration*, Tome XXIX, janvier – juin 1911, p. 101-118.

Art, Goût, Beauté

- Jane Gaillot, « Tissus en vogue », *Art, goût, beauté*, octobre 1922, n.p.

Comœdia

- Anonyme, « Informations. De Lyon à Paris », *Comœdia*, n°1947, 30 janvier 1913, p. 4.
- Anonyme, « Les désentravées », *Comœdia*, n°1229, 10 février 1911, p. 3.
- Anonyme, « Théâtre Fémina », *Comœdia*, n°137, 14 février 1908, p. 2.
- Louis Emery, « Comment ils ont joué ? », *Comœdia*, n°1219, 31 janvier 1911, p. 2.
- Jane Oudot, « Promenades Parisiennes », *Comœdia*, n°218, 5 mai 1908, p. 2.
- Lucy, « La revue des Folies-Bergères », *Comœdia*, n°1525, 3 décembre 1911, p. 1.
- Louis Schneider, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, n°1219, 31 janvier 1911, p. 2.

Comœdia Illustré

- Anonyme, « Au Théâtre-Lyrique. Cléopâtre », *Comœdia illustré*, n°2, 5 décembre 1919, p. 66-67.
- Anonyme, « Chroniques », *Comœdia illustré*, n°11, 1er mars 1911, p. 331.
- Jacques Bousquet, « Afgar », *Comœdia illustré*, n°1, 15 décembre 1908, p. 264.
- J. Lieubal, « Maïmouna », *Comœdia illustré*, n°8, 20 mai 1921, p. 385-386.
- J. Lieubal, « A l'Opéra "Antar" », *Comœdia illustré*, n°6, 20 mars 1921, p. 275-277.
- Xanrof, « La comédie au Music-Hall. "La Reine s'amuse" à l'Olympia », *Comœdia illustré*, n°10, 20 février 1913, p. 485-486.

Excelsior

- Anonyme, « La jupe-culotte au patinage », *Excelsior*, n°96, 1911, 19 février 1911, p. 8.
- Anonyme, « La réouverture d'Auteuil et l'apparition officielle de la Jupe-culotte », *Excelsior*, n°94, 17 février 1911, p. 5.

- Anonyme, « La guerre des deux robes – La jupe culotte vaincra-t-elle l'entrave ? », *Excelsior*, n°88, 11 février 1911, p. 1.
- Albert Flament, « Le trottoir roulant », *Excelsior*, n°223, 26 juin 1911, p. 2.
- J. F., « Les costumes de Nabuchodonosor », *Excelsior*, n°80, 3 février 1911, p. 8.
- Joseph Gautier, « Nabuchodonosor », *Excelsior*, n°77, 31 janvier 1911, p. 7.
- Juliette Ferrant, « Les Modes de la saison : Verrons-nous celle de la Rue de la Paix ? », *Excelsior*, n°434, 23 janvier 1912, p. 3.
- Thylo-Fred, « Les parisienne feront-elles bon accueil à la jupe-culotte ? », *Excelsior*, n°88, 11 février 1911, p. 3.

Fantasio, magazine gai

- Anonyme, « Un conte des mille et une nuits au cinéma », *Fantasio. Magazine gai*, n°308, 15 novembre 1919, p. 236.
- Anonyme, « Les belles images », *Fantasio. Magazine gai*, n°289, 1er février 1919, p. 348 – 349.
- Anonyme, « De jolies femmes … et de jolis costumes. La revue "Chut" au Théâtre Femina », *Fantasio. Magazine gai*, n°268, 15 mars 1918, p. 420 – 421.
- H. Avelot, « La vente du Sultan », *Fantasio. Magazine gai*, n°128, 15 novembre 1911, p. 259.
- Ed. Halouze, « La gracieuse Mado Minty dans ses danses persanes », *Fantasio. Magazine gai*, n°219, 1er mars 1916, p. 714.
- Lucien Métivet, « La jupe-culotte. Légende contemporaine », *Fantasio. Magazine gai*, n°111, 1er mars 1911, p. p.520.
- Montoison, « La fête chez Paul », *Fantasio. Magazine gai*, n°120, 15 juillet 1911, p. 829.
- Montozon, « Persâneries ! ... », *Fantasio. Magazine gai*, n°150, 15 octobre 1912, p. 206.
- André Vallée, « La revanche de la Syrie. Kif-kif ! Beyrouth », *Fantasio. Magazine gai*, n°346, 1er juillet 1921, p. 508.

Femina

- Agra, « Les mille et quelques nuits de la saison », *Femina*, n°276, 15 juillet 1912, p. 421.
- Annie, « Les manteaux sont fabuleux. Le luxe des doublures », *Femina*, n°281, 1er octobre 1912, p. 566.
- Anonyme, « Orientalisme… Parisianisme", *Femina*, 15 novembre 1913, p.1 (Page de couverture)
- Anonyme, « Un Bal des "Mille et Une Nuits" Chez la Comtesse Aynard de Chabrillan », *Femina*, n°274, 15 juin 1912, p. 1.

- Henri De Régnier, « La Mode, la Femme et la Perse », *Femina*, numéro de Noel, 15 décembre 1912, n.p.
- Lucie Delarue-Mardrus, « La Mille et Deuxième Nuit chez le grand couturier », *Femina*, n°253, 1er août 1911, p. 415.
- Lucie Delarue-Mardrus, « Musique D'Orient », *Femina*, n°274, 15 juin 1912, p.352.
- Flossie, « La robe pantalon », *Femina*, n°242, 15 février 1911, p.82.
- M. G., « À l'Exposition Coloniale, le nouveau "climat" de Paris », *Femina*, 1er juin 1931, p. 21 – 24.
- H. A., « La robe pantalon », *Femina*, n°243, 1er mars 1911, p. 2 – 3.
- Judith Gautier, « Une fête chinoise chez Pierre Loti », *Femina*, n°38, 15 juin 1903, p. 567-569.
- Martine Rénier, « La vogue croissante des tissus de laine dans les nouvelles collections », *Femina*, 1er mars 1931, p. 11 – 12

France-Maroc

- Marcelle De Joannis, « La page de Madame », *France-Maroc*, n°12, 15 décembre 1919, p. 355 – 356.

Gil Blas

- Gabriel De Tanville, « Une fête persane », *Gil Blas*, n°12890, 31 mai 1912, p. 3.
- Nozière, « La revue des Folies-Bergères », *Gil Blas*, n°12710, 3 décembre 1911, p. 4.
- Santillane, « La vie parisienne. Les zouaves à Paris », *Gil Blas*, n°7389, 9 février 1900, p. 1.
- Valmont, « La fête persane chez la comtesse Blanche de Clermont-Tonnerre », *Gil Blas*, n°12896, 6 juin 1912, p. 2.
- Valmont, « Une fête persane chez M. H. Bemberg », *Gil Blas*, n°12883, 24 mai 1912, p. 5.

Harper's Bazaar

- Anonyme, « Exclusive Poiret Costumes », *Harper's Bazaar*, novembre 1913, p. 37.

Hebdo-film

- Anonyme, « Des bruits. La Sultane de l'Amour », *Hebdo-film*, n°9, 1er mars 1919, p. 21.

Jardin des modes nouvelles

- Paul Cornu, « Estampes japonaises et toilettes nouvelles », *Jardin des modes nouvelles*, n°3, 15 mars 1913, p. 68 – 69

- Paul Cornu, « Coiffures persanes et parisiennes », *Jardin des modes nouvelles*, n°1, 1er octobre 1912, p. 8 – 9.

L'Art et la Mode

- Anonyme, « Les robes orientales », *L'Art et la mode*, n°19, 8 mai 1920, p. 354-355.
- Anonyme, « La guerre russo-japonaise », *L'Art et la mode*, n°14, 2 avril 1904, p. 3.
- Frivoline, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode,* n°8, 21 février 1920, p. 153 – 156.
- Frivoline, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode*, n°50, 14 décembre 1912, p. 1264 – 1265.
- Frivoline, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode*, n°42, 19 octobre 1912, p. 1000 – 1001.
- Frivoline, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode*, n°7, 18 février 1911, p. 136-139.
- Frivoline, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode*, n°4, 23 janvier 1904, p. 67 – 69.
- Frivoline, « L'Art de la mode », *L'Art et la mode*, n°23, 7 juin 1902, p. 446 – 447.
- Parisiana, « Art et chiffons », *L'Art et la mode*, n°17, 23 avril 1904, p. 321 – 324.
- Swell, « Élégances théâtrales », *L'Art et la mode,* n°50, 28 février 1920, p. 184 – 187.

L'Illustration

- Gustave Babin, « Une leçon d'élégance dans un parc », *L'Illustration*,9 juillet 1910, p. 21 – 22.
- Jean Villemer, « Les Fêtes Persanes de la saison dernière », *L'Illustration*, 27 juillet 1912, p.59-62.
- Michel Psichari, « Les essais d'une mode nouvelle », *L'illustration*, 18 février 1911, p.103-104.

L'Écho d'Oran

- S. n., « Échos », *L'Écho d'Oran*, n°14284, 14 février 1911, p. 2.

L'Éclair

- W. Serieyx, « Billet-Éclair », *L'Éclair*, n°8105, 5 février 1911, p. 1.

La Bicyclette

- Anonyme, « La Bicyclette », *La Bicyclette : journal d'informations vélocipédiques*, n°18, 30 avril 1896, n.p.

La Dépêche

- Louis Cathary, « Culotte, Jupe-culotte et Robe-culotte », *La Dépêche*, n°15576, 14 mars 1911, p. 5.

La Fronde

- Victomtesse de Lysle, « Le chez soi », *La Fronde*, n°749, 20 décembre 1899, p. 3.

La Gazette du Bon Ton

- Anonyme, « … Chez Bianchini », *La Gazette du Bon Ton*, n°2, 1924-1925, p. 73 – 76.
- Georges Barbier, « Chinois de Paris », *La Gazette du Bon Ton*, n°3, octobre 1923, p. 144 – 149.
- Lise-Léon Blum, « Le Goût au Théâtre », *La Gazette du Bon Ton*, n°6, avril 1913, p. 186 – 188.
- De Vaudreuil, « Les robes-pagnes », *La Gazette du Bon Ton*, n°6, juillet 1922, p. 169-172.
- Henri Duvernois, « L'Âge du Laque », *La Gazette du Bon Ton*, n°6, juillet 1920, p. 165 – 168.
- El Vey, « Première lettre à une élégante marocaine », *La Gazette du Bon Ton*, n°3, avril 1920, p. 73 – 76.
- J.N. Faure-Biguet, « Islam », *La Gazette du Bon Ton*, n°2, 1924-1925, p. 201 – 204.
- J.N. Faure-Biguet, « Terre d'Afrique ! », *La Gazette du Bon Ton*, n°5, 1924-1925, p. 221 – 224.
- Georges LEPAPE, Laquelle, planche V, *in Gazette du Bon Ton*, septembre 1913.
- Georges-Armand Masson, « Géographie vestimentaire », *La Gazette du Bon Ton*, n°9, novembre 1920, p. 269 – 272.
- Trivulce, « Les robes tatouées », *La Gazette du Bon Ton*, n°9, novembre 1921, p. 293 – 295.

La Grande Revue

- André Groult, « La vie curieuse. Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe », *La Grande revue*, 25 décembre 1908, p. 833 – 838.
- Hernan de Bengoechea, « La Mille et Deuxième Nuit », *La Grande revue*, 25 juillet 1911, p. 391 – 396.
- Dot, « Une fête persane », *La Grande revue*, 25 juin 1912, p. 821 – 826.
- Paul Poiret, « Les Opinions de Monsieur Pétrone », *La Grande revue*, 10 mai 1909, p. 147 – 159.

La Lanterne

- « Employé infidèle », *La Lanterne : journal politique quotidien*, n°3752, 30 juillet 1887, p. 3.

La Liberté

– « Notes parisiennes », *La Liberté*, n°16332, 18 février 1911, p. 1.

La Mode Illustrée

– Aline Raymond, « Les propos de M. Boissonnot. La mode nouvelle », *La Mode illustrée*, n°15, 9 avril 1911, p. 2.

La Politique coloniale

– Jean Carol, « Promenades à l'Exposition », *La Politique coloniale : journal quotidien, économique et littéraire*, n°1694, 26 août 1900, p. 1.

La Publicité

– Anonyme, « Le Pharaon et la publicité », *La Publicité : journal technique des annonceurs*, 1er février 1923, p. 281.

La Renaissance de l'art français et des industries de luxe

– Anonyme, « Callot Sœurs », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n°6, juin 1924, n.p.
– Anonyme, « Nicole Groult », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n°6, juin 1924, n.p.
– Laurence de Laprade, « Le palais des soieries », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n°9, septembre 1920, p. 365-368.

La Revue politique et littéraire

– Émile Berr, « Petite chronique des lettres », *La Revue politique et littéraire*, 20 mai 1899, p. 32.

La Soierie de Lyon

– Henri Algoud, « Soieries lourdes teintes en pièces », *La Soierie de Lyon : organe du Syndicat des fabricants de soieries de Lyon*, n°13, 1er juillet 1923, p. 451-463.

La Vie heureuse

– Anonyme, « La jupe-pantalon », *La Vie heureuse*, n°3, 15 mars 1911, p. 56.

La Vie parisienne

– Anonyme, « Shéhérazade décorée », *La Vie parisienne*, 14 décembre 1912, p. 891.
– Anonyme, « La Mille-et-Deuxième nuit », *La Vie parisienne*, 18 mai 1912, p. 343.
– Anonyme, « Venus en culotte », *La Vie parisienne*, 18 mars 1911, p. 1.

- Anonyme, « Nouvelles études sur la toilette. Leurs culottes », *La Vie parisienne*, 20 juillet 1895, p.`414 – 415.
- Markous, « La Mille et Deuxième Nuit chez la comtesse de CL.RM.NT-T.NN.RRE », *La Vie parisienne*, 25 mai 1912, p. 365.

Le Cinéopse

- V. G. D., « Les films du mois », *Le Cinéopse : organe mensuel de l'industrie cinématographique*, 1er novembre 1919, p. 79-80.

Le Cachet de Paris

- Germaine, « A propos de la mode », *Le Cachet de Paris*, n°2, 10 octobre 1908, p. 1.

Le Figaro

- Anonyme, « Babani », *Le Figaro*, n°354, 20 décembre 1907, p. 3.
- Anonyme, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro*, n°344, 10 décembre 1907, p. 3.
- Anonyme, « La robe mandchoue », n°323, *Le Figaro*, 19 novembre 1907, p. 3.
- Anonyme, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro*, n°177, 26 juin 1906, p. 3.
- Anonyme, « Le Niu-Tsé », *Le Figaro*, n° supplément illustré de la mode, 27 mai, 1906, p. 4.
- Anonyme, « Pour L'hiver », *Le Figaro*, n°320, 16 novembre 1907, p.5.
- Paul Argand, « La France en Orient », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, n°23, 23 septembre 1893, p. 4.

Le Figaro-Modes

- Anonyme, « Babani à Tabriz », *Le Figaro-Modes*, n°35, 15 novembre 1905, p. 22.
- Anonyme, « Les ateliers Babani à Kyoto », *Le Figaro-Modes,* n°31, 15 juillet 1905, p. 19.
- Anonyme, « Encore Babani », *Le Figaro-Modes,* n°28, 15 avril 1905, p. 14
- Anonyme, « Un rendez-vous d'élégances », *Le Figaro-Modes*, n°27, 15 mars 1905, p. 19.
- Anonyme, « Saison parisienne et complications européennes », *Le Figaro-Modes*, n°16, 15 avril 1904, p. 17.

Le Film

- L. D., « Notes sur deux films français », *Le Film : hebdomadaire illustré*, 15 avril 1919, p. 34-36.

Le Gaulois

- Anonyme, « La Reine s'amuse est un très gros succès à l'Olympia », *Le Gaulois*, n°12903, 10 février 1913, p. 4.
- Tout-Paris, « La Mille et Deuxième Nuit chez la comtesse B. de Clermont-Tonnerre », *Le Gaulois*, n°12654, 6 juin 1912, p. 1.

Le Journal

- J. C. Mardrus, « Le pharaon Toutankhamon se vengera », *Le Journal*, n°11081, 18 février 1923, p. 1 – 2.

Le Matin

- Maurice Prax, « Pauvres riches ! », *Le Matin*, n°10337, 16 juin 1912, p. 1.

Le Monde artiste

- Anonyme, « La revue des Folies-Bergères », *Le Monde artiste : théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, n°49, 9 décembre 1911, p. 776.

Le Monde illustré

- Alfred Jousselin, « N'est-ce pas assez de la porter... moralement », *Le Monde illustré*, n°2814, 4 mars 1911, p. 136-137.

Le Petit Haute-Marnais

- Griff, « Petits Propos. La ligne », *Le Petit Haut-Marnais*, n°45, 14 février 1911, p. 1.
- Pick-me-up, « Le rire de la Semaine », *Le Rire : journal humoristique*, n°492, 6 juillet 1912, n.p.

Le Rire

- Pick-Me-U, « Le rire de la semaine », *Le Rire*, 6 juillet 1912, n.p.

Le Soleil de Nice

- Anonyme, « Qui l'eut cru ! », *Le Soleil de Nice*, n°28, 23 février 1911, n.p.

Le Sport universel illustré

- Anonyme, « Cyclisme », *Le Sport universel illustré*, 1er mars 1896, p. 173.
- Félicien Champsaur, « Cyclisme », *Le Sport universel illustré*, 1 octobre 1895, p. 80.

Le Théâtre

- Anonyme, « A travers la danse », *Le Théâtre*, n°12, décembre 1898, p. 17-26.

Les Élégances parisiennes

- Anonyme, « Crêpe Marrakech et cachemirette chez Barret », *Les Élégances Parisiennes*, n°6, 1921, p. 3.
- Anonyme, « Chez Barret. Velours et métal frisé », *Les Élégances Parisiennes*, n°4, été 1920, p. 5.
- Anonyme, « Dernières créations de la mode », *Les Élégances Parisiennes*, n°3, été 1920, n.p.
- Anonyme, « Les nouveautés d'hiver chez Roubaudi », *Les Élégances Parisiennes*, n°4, été 1920, p.3.
- Andrée Santeuil, « Dernières créations de la mode », *Les Élégances Parisiennes*, n°6, 1921, p. 1.
- Andrée Santeuil, « Des blouses en général et de leur différents caractères », *Les Élégances Parisiennes*, n°8, 1920, p. 33.
- Andrée Santeuil, « Les création de la mode. Les modèles de la saison », *Les Élégances Parisiennes*, n°2, été 1918, p. 13.

Les Hommes du jour

- Fernand Kolney, « Le carnet du guerillero », *Les Hommes du jour*, 15 juin 1912, n.p.

Les Humoristes

- Paul Poiret, « La Mode masculine », *Les Humoristes*, n°1, 2 avril 1911, p. 15.
- Paul Poiret, « Échos des modes », *Les Humoristes*, n°4, 23 avril 1911, p. 12.

Les Modes

- Georgette Andrée, « La mode et les modes », *Les Modes*, n°249, février 1925, p. 4-14.
- Anonyme, « La Haute Couture à l'Exposition coloniale », *Les Modes*, n°326, juillet 1931, n.p.
- Anonyme, « La fourrure. Variations sur la mode, par G. Barbier », *Les Modes*, n° 187, janvier 1919, p. 1.
- Anonyme, « Portrait de Madame la comtesse A. de Chabrillan dans son costume de Shéhérazade », *Les Modes*, n°150, 1er juin 1913, n.p.
- Anonyme, « La mode et les modes », *Les Modes*, n°124, avril 1911, p. 8.
- Anonyme, « La mode et les modes », *Les Modes*, n°123, mars 1911, p. 8.
- Colette D'Avrily, « La robe Coromandel », *Les Modes*, n°199, novembre 1923, p. 24 – 26.
- Sybil De Lancey, « La mode et les modes », *Les Modes*, n°140, août 1912, p. 10 – 23.

- Maurice De Waleffe, « Le Grand Tourisme », *Les Modes*, n°226, mars 1923, p. 2.
- Albert Flament, « Notes sur ce temps-ci », *Les Modes*, n°132, décembre 1911, p. 2 – 4.
- Sybil de Lancey, « La Mode et les modes », *Les Modes*, n°228, mai 1923, p. 18.
- Sybil de Lancey, « La mode et les modes », *Les Modes*, n°199-numéro de Noël, décembre 1920, p. 24.
- Sybil de Lancey, « La Mode et les modes », *Les Modes*, n°92, août 1908, p. 6 – 16.
- Sybil de Lancey, « La Mode et les modes », *Les Modes*, n°75, mars 1907, p. 8 – 22.

Modes et Manières d'aujourd'hui

- Georges Lepape, « L'habit persan », *Modes et Manières d'aujourd'hui*, 1912, n.p.

Mon dimanche

- Anonyme, « Nos femmes deviendront-elles des odalisques », *Mon dimanche : revue populaire illustrée*, n°432, 12 mars 1911, p. 162.

Paris

- Anonyme, « Courrier Littéraire », *Paris : ancienne Gazette des étrangers*, n°1002, 4 juillet 1911, p. 5.

The Evening Post

- Anonyme, « The sun rises from the East each day, and it is in the East that all artistic revolutions are born », *The Evening Post*, n°112, 25 septembre 1913, p. 5.
- Anonyme, « In a Persian Garden », *The Evening Post*, n°111, 24 septembre 1913, p. 5.

The New York Herald

- Anonyme, « La Jupe-culotte, au pesage d'Auteuil vient chercher sa consécration publique », *The New York Herald*, n°27209, 20 février 1911, p. 5.
- Anonyme, « La jupe culotte semble n'être qu'une fantaisie », *The New York Herald*, n°27204, 15 février 1911, p. 6.
- Anonyme, « Quelques mots sur la jupe-culotte », *The New York Herald*, n°27203, 14 février 1911, p. 5.
- Anonyme, « Kimono Sada Yacco », *The New York Herald*, n°24051, 29 juin 1902, p. 2.
- Anonyme, « Liberty in Paris », *The New York Herald*, n°19452 24 novembre 1889, p. 3.

The Sun

- Anonyme, « In a Persian Garden », *The Sun*, n°26, 26 septembre 1913, p. 5.

Vogue

- Anonyme, « Rosine rêve de nouveaux tissus », *Vogue*, 1er octobre 1923, p. 36 – 41.
- Anonyme, « Un aperçu de la mode d'hiver. La silhouette pour le jour et pour le soir », *Vogue*, 1er septembre 1923, p. 11 – 14 et p. 52.
- Anonyme, « L'ancienne Égypte transparait sous ces créations modernes », *Vogue*, 1er avril 1923, p. 26.
- Anonyme, « Des stations d'hiver », *Vogue*, 1er décembre 1922, p.58 – 60.
- Anonyme, « Robes drapées, aux souples enroulements », *Vogue*, 1er octobre 1922, p. 17 – 27.
- Anonyme, « Jean Patou s'inspire de la Russie et de l'Inde », *Vogue*, 15 septembre 1921, p. 18.
- Anonyme, « A l'école de la mode égyptienne », *Vogue*, 15 janvier 1921 p. 16 – 17.
- Anonyme, « L'épilogue des grandes collections d'hiver », *Vogue*, 15 novembre 1920, p. 3 – 5.
- Anonyme, « Autour des tables à thé », *Vogue*, 15 août 1920, p. 14 – 15 et p. 54.
- Anonyme, « La Parisienne aime les drapés orientaux », *Vogue*, 15 juin 1920, p. 14 et p. 55.
- M. D., « L'art décoratif moderne trouve son application dans la mode », *Vogue*, 1er mai 1925, p. 14 – 15 et p. 60.
- M. H., « Les rubans se prêtent aux plus jolies fantaisies », *Vogue*, 1er juillet 1922, p. 15 – 17
- M. H., « Comment naissent les belles étoffes ou de l'utilité des colonies », *Vogue*, 1er février 1923, p. 38 – 39 et p. 58
- M. H., « Élégances secrètes de la Parisienne », *Vogue*, 15 janvier 1921, p. 6 – 9 et p. 51.

Mémoires, récits autobiographiques :

- Aḥmad Zakī Bāšā, Mercedes Volait et Randa Sabry, *L'univers à Paris 1900 : un lettré égyptien à l'exposition universelle de 1900*, Paris, Norma éditions, 2015.
- Élisabeth de Gramont, *Les marronniers en fleurs*, Paris, Bernard Grasset, 2018.
- Muḥammad Ibrāhīm al-Muwayliḥī et Randa Sabry, *Trois Égyptiens à Paris*, Clichy, Éd. du Jasmin, 2008.
- Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, 1930.
- Paul Poiret, *Revenez-y*, Paris, Gallimard, 1932.
- Paul Poiret, *Art et Phynance*, Paris, Editions Lutétia, 1934.

Travaux universitaires

Thèses et mémoires de recherches

- Céline G. Arzatian, *Mode et cinéma en France de 1896 à 1930. Comment habille-t-on les actrices et acteurs ?* (dir. Laurent Véray), Thèse de doctorat, Sorbonne Nouvelle, 2023.

- Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914* (dir. Jean-Luc Pinol), Thèse de doctorat, Université de Tours, 2010.

- Isabelle Conte, *Le Bal des Quat'Z'Arts (1892-1966). Quand la célébration de l'esprit d'atelier devient œuvre d'art* (dir. Jean-Michel Leniaud), Thèse de doctorat, École Pratique des Hautes Études, 2021.

- Nicolas Gèze, *Le bal costumé du monde à Paris de la Belle Époque aux années Palace. Le monde entre réel et imaginaire : âge d'or et décrépitude* (dir. Anne Monjaret), Mémoire de recherche, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2022.

- Émilie Hammen, *La mode à l'épreuve de l'art : une historiographie des discours sur la mode en France : 1800-1930* (dir. Pascal Rousseau), Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020.

- Béatrice Juillard, *Les magasins de nouveautés a Paris, de 1810 au debut du XXeme siecle* (dir. Alain Plessis), Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 1997.

- Raphaëlle Léostic, *Les éditions illustrées de luxe des Mille et une Nuits dans les années 1920* (dir. Michel Melot), Mémoire de recherche, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques,2010.

- Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)* (dir. Jean Nayrolles), Thèse de doctorat, Université Toulouse – Jean Jaurès, 2017.

- Alessandra Ronetti, *« Chromomentalisme » : psychologies de la couleur et cultures visuelles en France au passage du siècle (1870-1914)* (dir. Pascal Rousseau), Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019.

- Hanadi Sileet, *L'orientalisme et le costume de scène en France (deuxième moitié du XIX siècle-début du XXe siècle)* (dir. Georges Banu), Thèse de doctorat, Sorbonne Nouvelle, 2005.

- Sofiane Taouchichet, *La presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1990)* (co dir. Ségolène Le Men et Todd B. Porterfield), Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2015.

- Van Troi Tran, *Manger et boire aux Expositions universelles de 1889 et 1900 à Paris: Économie, politique et expérience d'un espace vivant*, Thèse de doctorat, Université de Laval, 2010.

Histoire de l'art

- *1905-1925, le Paris de la modernité,* (cat. exp.), Paris, Petit Palais-Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, Paris-musées, 2023.

- *Art déco : égyptomanie*, Paris, Norma éditions, 2022.

  Jean-Luc Bovot, « Le cinéma égyptisant à l'époque de l'Art Déco », *in Art déco : égyptomanie*, Paris, Norma éditions, 2022, p. 167 – 179.

  Isabelle Conte, « L'Égyptomanie dans les fêtes », *in Art déco : égyptomanie*, Paris, Norma éditions, 2022, p. 181 – 191.

- *À l'aube du japonisme : premiers contacts entre la France et le Japon au XIXe siècle,* (cat. exp.), Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2017.

- *Bakst : des ballets russes à la haute couture,* (cat. exp.), Paris, Albin Michel, BNF éditions Opéra national de Paris, les Amis de l'Opéra, 2016.

- *Ballets russes, the art of costume*, Robert Bell et Christine Dixon (dir.), (cat. exp.), Canberra, National gallery of Australia, 2010,

- Juliet Bellow, « Fashioning Cléopâtre : Sonia Delaunay's New Woman », *Art Journal*, 68-2, 2009, p. 6 – 25.

- Françoise Choay, « Le concept d'authenticité en question », *La Couleur des idées*, 2009, p. 255-285.

- Nathalie Coutelet, « Danseurs », *in Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 143 – 234.

- James Stevens Curl, *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, London, Routledge, 2005.

- Fernand Cuville et Anne-Marie Cocula, *Les couleurs de la Gironde en 1920 : collection Albert Kahn*, Vitrac, les Éditions du Ruisseau, 2024.

- Fernand Cuville, Auguste Léon et Romain Bondonneau, *Les couleurs du Pays basque et du Béarn en 1920-24 : collection Albert Kahn*, Vitrac, les Éditions du Ruisseau, 2023.

- *Drapé : Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer*, Eric Pagliano et Sylvie Ramond (dir.), (cat. exp.), Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, LienArt, 2019.

- *Égyptomania : la collection Jean-Marcel Humbert*, (cat. exp.), Lyon, Libel, 2022.

- Elena Fedosova, « Alexandre Benois and Léon Bakst : Their Visual Sources », *in A feast of wonders : Sergei Diaghilev and the Ballets russes*, Zelfira Tregubova, Nathalie Rosticher (dir.), (cat. exp.), Milano, Skira, 2009, p. 69 – 73.

- Jean-Marcel Humbert, *Paris égyptien*, Bruxelles, AAM éditions, 2015.

- Jean-Marcel Humbert, « Egyptomania », *in A Companion to Ancient Egyptian Art*, John Wiley & Sons, Ltd, 2014, p. 463 – 482.

- *Japonismes, impressionnismes*, (cat. exp.), Paris, Gallimard, 2018.

- *Japon japonismes*, Béatrice Quette (dir.), (cat. exp.), Paris, MAD Paris, 2018.

- Brigitte Koyama-Richard, *Le Japon à Paris : Japonais et japonisants de l'ère Meiji aux années 1930*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2018.

- Claude Lepape et Thierry Defert, *Georges Lepape ou l'Élégance illustrée*, Paris, Herscher, 1983.

- Marcella Lista, « L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914 », CTHS, Paris INHA, Institut national d'histoire de l'art, 2006.

- *Le Paris de Dufy,* (cat. exp.), Paris, In fine, Musée de Montmartre-Jardins Renoir, 2021.

- *Matisse and the Fauves,* Heinz Widauer et Claudine Grammont (dir.), (cat. exp.), Vienna, Albertina Museum, 2013.

- *Parfums d'Orient*, (cat. exp.), Paris, Institut du monde arabe, Skira Afalula, 2023.

- Christine Peltre, *Les orientalistes*, Vanves, Hazan, 2018.

- Louise Quillien, « Le manteau pourpre de Nabuchodonosor. Étude des circulations économiques de la laine pourpre en Mésopotamie au Ier millénaire avant J.-C. », *Hypothèses*, 8-1, 2015, p. 105 – 118.

- *Raoul Dufy : les couleurs du bonheur. Une collection particulière,* (cat. exp.), Milano, Silvana Editoriale, 2017.

- Felicia Rappe, « "L'œil danse" : décors et costumes de Robert et Sonia Delaunay pour Cléopâtre », *Histoire de l'Art*, 58, 2006, p. 105 – 114.

- Susan Stronge, *Painting for the Mughal emperor : the art of the book, 1560-1660*, London, V&A Publications, 2002.

- Armen Tokatlian, « Péripéties des manuscrits persans dérobés de la collection royale Qajar au début du XXe siècle », *Artsorientis Digital Edition*, 2020, p.2 – 27.

Histoire des modes (Orient et Occident) et théorie de la mode

- Nasreen Askari et Rosemary Crill, *Colours of the Indus : costume and textiles of Pakistan*, London, Merrell Holberton in association with the Victoria and Albert museum, 1997.

- *Back side, Dos à la mode,* Alexandre Samson (dir.), (cat. exp.), Musée Bourdelle, Paris, Paris musées, 2019.

- Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Éd. du Seuil, 2014.

- Christine Bard, *Ce que soulève la jupe : identités, transgressions, résistances*, Paris, Éd. Autrement, 2010.

- Élisabeth Barillé et Catherine Laroze, *Le livre du parfum*, Paris, Flammarion, 1995

- Véronique Belloir, « Ils ont pour seules frontières leurs lisières. Le vocabulaire poétique des tissus », *in Le bouquin de la mode*, Paris, Robert Laffont, 2019, p. 453-500.

- Khémais Ben Lakhdar, « Le sarouel contre le pantalon de harem : de l'Orient à l'Occident, une histoire culottée des femmes à la Belle Époque », *in Pièce Détachée. La revue qui déshabille le vêtement*, Le Pantalon-4, 2020, p. 32-35.

- Mika Ben Miled, *La chechia. Le bonnet de feutre méditerranéen*, Cartaginoiseries., 2010.

- Laurence Benaïm, *Le pantalon : une histoire en marche*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 1999.

- Valérie Bérinstain, « Parures et modes : les textiles en Inde à l'époque du grand Akbar (1556-1605) », 151-1, Bulletin Monumental, 1993, p. 111 – 114.

- Karin J. Bohleke, « Mummies are Called upon to Contribute to Fashion: Pre-Tutankhamun Egyptian Revivalism in Dress », *Dress*, , 2014.

- Monika Bincsik (dir.), *Kimono style : Edo traditions to modern design the John C. Weber collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2022.

- Eugénie Briot, *La fabrique des parfums : naissance d'une industrie de luxe*, Paris, Vendémiaire, 2015.

- Denis Bruna et Chloé Demey (dir.), *Histoire des modes et du vêtement : du Moyen âge au XXIe siècle*, Paris, Textuel, 2018.

  Pierre-Jean Desemerie, « 1905-1914 : un faux semblant de liberté », *in* Denis Bruna et Chloé Demey (dir.), *Histoire des modes et du vêtement : du Moyen âge au XXIe siècle*, Paris, Textuel, 2018, p. 310 – 331.

  Bastien Salva, « Un incessant renouvellement des modes », *in* Denis Bruna et Chloé Demey (dir.), *Histoire des modes et du vêtement : du Moyen âge au XXIe siècle*, Paris, Textuel, 2018, p. 246 – 263.

- Joanne Bubolz Eicher (dir.), *Dress and ethnicity : change across space and time*, Oxford Washington (D.C.), Berg, 1995.

- Joanne Bubolz Eicher (dir.), *Encyclopedia of world dress and fashion*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2010.

- Marie Sophie Carron de la Carrière, « Le japonisme et le kimono dans la mode jusqu'à nos jours », in *Kimono, Au bonheur des dames*, Aurélie Samuel (dir.), (cat. exp.), Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques-Guimet, 2017.

- *Gabrielle Chanel, Manifeste de mode*, (cat. exp.), Paris, Paris-musées, Palais Galliera, 2020.

- Élodie Chazalon, « À contre-mode ? Du vêtement hippie et de l'authenticité aux États-Unis de 1967 à nos jours », *in* Manuel Charpy (dir.), *Sans la mode*, Villeneuve-d'Ascq, Institut de recherches historiques du Septentrion, Université de Lille 3, 2017, p. 309 – 327.

- Sarah Cheang, « Selling China: Class, Gender and Orientalism at the Department Store », Journal of Design History, 20-1, 2007, p. 1 – 16.

- Sarah Cheang et Myzelev Alla, « Chinese robes in Western interiors: transitionality and transformation », *in Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Routledge, 2017, p. 125 – 145.

- Sarah Cheang, Yōko Takagi et Erica de Greef (dir.), *Rethinking fashion globalization*, London, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2021.

- Suchitra Choudhury, « 'It Was an Imitashon to be Sure': The Imitation Indian Shawl in Design Reform and Imaginative Fiction », *Textile History*, 46-2, 2015, p. 189 – 212.

- Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Flammarion, 2016

- Jennifer Craik, *The face of fashion: cultural studies in fashion*, London, New York, Routledge, 1994.

- Rosemary Crill (dir.), *The fabric of India*, London, V&A Publishing, 2015.

- Rosemary Crill et Ian Thomas, *Chintz : Indian textiles for the West*, London, Victoria and Albert Museum, 2008.

- Rosemary Crill et Richard Davis, *Indian embroidery*, London, Victoria and Albert Museum, 1999.

- Jason Cyrus, « Balenciaga regarde vers l'Est. L'influence du sari et du kimono sur le travail de Cristobal Balenciaga », *in* Émilie Hammen (dir), *Les savoir-faire de la mode. Tome 2 : Géographies*, Montreuil, Éditions B42, 2023, p. 144 – 155.

- Doretta Davanzo Poli (dir.), *Le collezioni della Fondazione di Venezia : i tessili Fortuny di Oriente e Occidente*, Venezia, Torino, Fondazione di Venezia, U. Allemandi, 2008.

- Doretta Davanzo Poli, *Seta & oro : la collezione tessile di Mariano Fortuny*, Venezia, Arsenale editrice, 1997.

- Yvonne Deslandres, *Poiret*, Paris, Éd. du Regard, 1986.

- Yvonne Deslandres, « L'influence du costume traditionnel sur les créations de Paul Poiret », *Vêtement et sociétés.* Paris*,* Musée de l'Homme, 1981, p. 49 – 53.

- Yvonne Deslandres (dir.), *Poiret le magnifique*, Paris, Musée Jacquemart-André, 1974.

- Lesley Ellis Miller et Ana Cabrera Lafuente, *Soie : fibre, étoffe et mode*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2023.

- Caroline Evans, "The Walkies: Early French Fashion Shows as a Cinema of Attractions," *in Fashion in Film,* ed. Adrienne Munich, Bloomington, Indiana University Press, 2011,

- Élisabeth de Feydeau, *Les parfums : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, R. Laffont, 2011

- John Carl Flugel, *Psychology of Clothes*, Hogarth press, 1940.

- Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, 1st edition., New York London, Routledge, 1997.

- Pascale Gorguet-Ballesteros, « "[…] mise comme l'homme, elle va, comme l'homme […]". », *Apparence(s)*, 10, 2021.

- Émilie Hammen, « La Parisienne. Topographie d'une capitale de la mode à travers ses discours, XIXe-XXe siècles », in *Mode de recherche IFM*, 2015.

- Susan Hiner, « Lust for "Luxe": "Cashmere Fever" in Nineteenth-Century France », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 5-1, 2005, p. 76 – 98.

- M. Angela Jansen, *Moroccan fashion : design, tradition and modernity*, London New York, Bloomsbury Academic, 2015.

- *Japonisme et mode*, (cat.exp.), Paris, Paris-Musées, 1996.

Valérie Guillaume, « Les poissons décoratifs de Jean Dunand : à propos d'une robe de Worth conservée au Palais Galliera », *in Japonisme et mode*, (cat.exp.), Paris, Paris-Musées, 1996, p. 121 – 123.

Jean-François, « Impressions Soleil levant : l'industrie textile alsacienne, Japon et japonisme », *in Japonisme et mode*, (cat.exp.), Paris, Paris-Musées, 1996, p. 99 – 107.

Félix Marcilhac, « Jean Dunand et le Japonisme », *in Japonisme et mode*, (cat.exp.), Paris, Paris-Musées, 1996, p. 111 – 121.

- *Jules François Crahay,* Denis Laurent (dir.), (cat. exp.), Tielt, Lannoo, 2024.

- *Kimono,* Anna M. F. Jackson (dir), (cat. exp.), Paris, Éditions de La Martinière, 2020.

  Ariane Fennetaux, « Des robes entretissées : un conte du commerce globalisé », *in Kimono,* Anna M. F. Jackson (dir), (cat. exp.), Paris, Éditions de La Martinière, 2020, p. 139 – 141.

  Elizabeth Kramer et Akiko Fukaï, « La "folie du kimono" : de l'exotisme à la mode, *in Kimono,* Anna M. F. Jackson (dir), (cat. exp.), Paris, Éditions de La Martinière, 2020, p. 177 – 191.

  Elizabeth Kramer, « Représentations du kimono au Royaume-Uni, en Europe et aux Etats-Unis, *in Kimono,* Anna M. F. Jackson (dir), (cat. exp.), Paris, Éditions de La Martinière, 2020, p. 193 – 197.

  Akiko Fukaï, « Restructuration du kimono : les effets du kimono », *in Kimono,* Anna M. F. Jackson (dir), (cat. exp.), Paris, Éditions de La Martinière, 2020, p. 199 – 207.

- Dorinne K. Kondo, *About face : performing race in fashion and theater*, New York London, Routledge, 1997.

- *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent*, Aurélie Samuel (dir.), (cat. exp.), Paris, Gallimard, Musée Yves Saint Laurent Paris, 2018.

- Monique Lévi-Strauss, *Cachemires : la création française, 1800-1880*, Paris, La Martinière, 2012.

- Monique Lévi-Strauss, *Cachemires parisiens, 1810-1880 : à l'école de l'Asie*, Paris-musées, 1998.

- Monique Lévi-Strauss et Massimo Listri, *Cachemires : l'art et l'histoire des châles en France au XIXe siècle*, Paris, A. Biro, 1987.

- *Le Châle cachemire en France au XIXe siècle,* Monique Lévi-Strauss (dir.), (cat. exp.), Musée historique des tissus, 1983.

- Julien Loussararian, *Jacques Estérel : couturier d'avant-garde*, Paris, Ecole du Louvre, Arts décoratifs, 2023.

- *Les couleurs de la mode, Autochromes du Salon du goût français, 1921-1923,* (cat. exp.), Paris, Paris-musées, 2023.

- *L'influence des textiles japonais et chinois sur la mode des années folles,* Estelle Niklès van Osselt (dir), (cat. exp), Le Kremlin-Bicêtre, les Belles lettres, 2019.

- Daniel Milford-Cottam, *Edwardian fashion*, Oxford, New York, Shire Publications, 2014.

- *Mariano Fortuny : un Espagnol à Venise,* (cat. exp.), Paris, Paris-musées, Palais Galliera, 2017.

- Laurence Mouillefarine, « Égyptomanie et coquetterie », *in Art déco. Egyptomanie*, Paris, Norma éditions, 2022, p. 77-106.

- Guillermo de Osma, *Fortuny,* Donostia-San Sebastián, Nerea, 2015.

- *Paul Poiret, couturier-parfumeur*, (cat. exp.), Grasse, Musée international de la parfumerie, 2013.

- *Poiret. King of fashion*, Harold Koda et Andrew Bolton (dir.), (cat. exp.), New Haven, Yale University Press, 2007.

- *Paul Poiret et Nicole Groult : maîtres de mode Art déco*, (cat. exp.), Paris, Musée de la mode et du costume, 1986.

- Valérie Perlès, « Les types en costume. De l'ethnologie à la politique », *in Les Archives de la planète*, Paris Boulogne-Billancourt, Lienart Musée départemental Albert-Kahn, 2019, p. 182 – 197.

- *Raoul Dufy : la mode des années folles. Une collection particulière*, (cat. exp.), Quimper, Lienart, Musée des beaux-arts, 2019.

- Giorgio Riello et Peter Kevin McNeil (dir.), *The fashion history reader : global perspectives*, London New York, Routledge, 2010.

- Georg Simmel, « Fashion », *American Journal of Sociology*, 62-6, 1957, p. 541 – 558.

- Toby Slade, *Japanese fashion: a cultural history*, English ed., Oxford, New York, Berg, 2009.

- Valerie Steele et John S. Major, *China chic : East meets West*, New Haven, London, Yale University press, 1999.

- *Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles,* (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998

    Béatrice Juillard, « Les nouveautés exotiques à travers les catalogues commerciaux », *in Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles,* (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998. p. 83 – 95.

    Florence Muller, « Poiret, rencontre Orient-Occident », *in* Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles, (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 133 – 143.

    Françoise Cousin, « Ispahan », *Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles, (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998,* p. 125 – 126.

    Pamela Golbin, « Les Années Folles : l'exotisme dans la mode et le textile », *in Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles,* (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 145 – 161.

    Sylvie Legrand-Rossi, « La révolution de la coupe droite », *in Touches d'exotisme, XIVe-XXe siècles,* (cat. exp.), Paris, Union centrale des arts décoratifs, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 113 – 122.

- Nancy J. Troy, *Couture culture : a study in modern art and fashion*, Cambridge (Mass.), MIT press, 2003.

- Nancy J Troy, « The Theatre of Fashion: Staging Haute Couture in Early 20th Century France », *Theatre Journal*, 53-1, 2001, p. 1 – 32.

- Lucette Valensi, « Islam et capitalisme : production et commerce des chéchias en Tunisie et en France aux XVIIIe et XIXe siècles », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 16-3, 1969, p. 376 – 400.

- Palmer White, *Poiret le magnifique : le destin d'un grand couturier*, Paris, Payot, 1986.

- Verity Wilson, « Studio and Soiree : The Use And Misuse Of Chinese Textiles In A European Setting », Washington DC, 1990.

- Verity Wilson, « Studio and Soiree : Chinese Textiles in Europe and America, 1850 to the Present », *in* Ruth B. Phillips et Christopher B. Steiner (dir.), *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 235 – 240.

- *Yves Saint Laurent*, Florence Muller et Farid Chenoune (dir.), (cat. exp.), Paris, Édition La Martinière, 2010, p. 257.

- Johanna Zanon, « La face cachée de la Lune : les ateliers de couture de la maison Jean Patou dans l'entre-deux-guerres », *Apparence(s)*, 7, 2017.

- Johanna Zanon, « Une robe nommée désir : contribution à la titrologie de mode dans l'entre-deux guerres », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 27, 2014, p. 129 – 152.

Orientalismes

L'orientalisme littéraire et le corpus des *Mille et Une Nuits*

- Rédouane Abouddahab, « "The Thousand-and-Second Tale of Sheherazade" de Poe : Intertextualité, interculturalité, intersubjectivité », *in* Jocelyn Dupont et Émilie Walezak (dir.), *L'intertextualité : Dans le roman contemporain de langue anglaise*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2010, p. 171 – 195.

- *Catalogue du fonds Joseph-Charles Mardrus, traducteur des « Mille nuits et une nuit »*, Paris, Éditions Abencerage, 2022.

- Sharmani Patricia Gabriel et Bernard Wilson (dir.), *Orientalism and reverse orientalism in literature and film : beyond East and West*, Abingdon, New York, Routledge, Taylor & Francis group, 2021.

- Théophile Gautier, « La Mille et Deuxième Nuit », *Musée des familles*, août 1842 ; Le Compilateur, 31 août 1842 ; texte recueilli dans *La Peau de tigre*, Paris, H. Souverain, 1852, vol. I, p. 7-98.

- Robert Irwin, *The Arabian nights : a companion*, London, I. B. Tauris, 2004.

- Nathalie Kremer, « La fin infinie. Stratégies de durée narrative dans Les Mille et Une Nuits », *Acta fabula*, 2019.

- Sylvette Larzul, *Les traductions françaises des « Mille et une nuits » : étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, l'Harmattan, 1996.

- *Les « Mille et une nuits » et les enchantements du docteur Mardrus,* Dominique Paulvé et Marion Chesnais (dir.), (cat. exp.), Paris, Musée du Montparnasse Éd. Norma, 2004.

- Gordon Millan, *Les mardis de Stéphane Mallarmé, mythes et réalités*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.

- Rachid Naim, « L'Arabe aux yeux de l'orientalisme littéraire », *Estudios Románicos*, 21, 2012, p. 129 – 142.

- Evanghelia Stead, « Jules Verne et La Mille et Deuxième Nuit », *in À l'aube des Mille et Une Nuits*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 73 – 90.

- Ilaria Vitali, « "Traduire Les Spectacles Du Livre" : Des "Mille Et Une Nuits" De Joseph-Charles Mardrus À "Shéhérazade" Des Ballets Russes », *Francofonia*, 69, 2015, p. 127 – 143.

- Ilaria Vitali, « Mille et Une Nuits sur Seine : l'influence de la traduction de Joseph-Charles Mardrus sur l'orientalisme vestimentaire de la Belle Époque », *Meridian critic*, XXIV-1, 2015, p. 21 – 33.

- Arnoud Vrolijk, « Orientalism à la Parisienne. Dr Mardrus, Kees van Dongen and the Thousand and One Nights », *in* J. P. Hogendijk et Remke Kruk (dir.), *O ye gentlemen: Arabic studies on science and literary culture in honour of Remke Kruk*, Boston, MA, Brill, 2007, p. 377 – 390.

L'orientalisme de mode

- Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in early modern France : Eurasian trade, exoticism, and the Ancien Régime*, Oxford, Berg, 2008.

- Manuel Charpy, « Orientalisme, Occidentalisme, Métissage », *in* Damien Delille et Philippe Sénéchal (dir.), *Modes et vêtements : retour aux textes*, Paris, Institut national d'histoire de l'art MAD-Musée des arts décoratifs, 2020, p. 385.

- James Stevens Curl, *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, London, Routledge, 2005.

- Adam Geczy, *Transorientalism in Art, Fashion, and Film: Inventions of Identity*, Bloomsbury Publishing Plc, 2019.

- Adam Geczy et Vicki Karaminas (dir.), *Fashion and orientalism : dress, textiles and culture from the 17th to the 21st century*, Facsim ed., London, Bloomsbury, 2013.

- Claudine Grammont, « The Fauves and Fashion : some hats and dresses of Amélie Matisse », *in* Josef Helfenstein et Arthur Fink (dir.), *Matisse, Derain, and their Friends: The Parisian Avant-Garde 1904–1908*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2023, p. 27 – 35.

- Keum Hee Lee, « Pre-Orientalism in Costume and Textiles », *Journal of Fashion business*, 22-6, 2018, p. 39 – 52.

- Gertrud Lehnert et Gabriele Mentges (dir.), *Fusion Fashion : culture beyond orientalism and occidentalism*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2013.

- Sara B. Marcketti, Jong Geun Lee, Katherine Greder et Rachel Charlton-Halweg, « America Welcomes the King: The Influence of King Tut on American Women and Fashion », *International Textile and Apparel Association Annual Conference Proceedings*, 71-1, 2014.

- Mei Mei Rado, « The Hybrid Orient: Japonism and Nationalism of the Takashimaya Mandarin Robes », *Fashion Theory*, 19-5, 2015, p. 583-616.

- *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, Richard Harrison Martin et Harold Koda (dir.), (cat. exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.

- *Raoul Dufy : tissus et créations,* (cat. exp.), Gand, Snoeck, 2015.

- Miguel John Versluys (dir.), *Beyond Egyptomania : objects, style and agency*, Berlin, De Gruyter, 2020.

- Peter Wollen, *Raiding the icebox : reflections on twentieth-century culture*, London New York, Verso Books, 2008.

- Peter Wollen, « Fashion / orientalism / the body », *New Formations*, 1987-1, 1987, p. 5 – 33.

Orientalisme scientifique

- Moya Carey, Heather Brown, Charlotte Chapman et Judith Wardman, *Persian Art: collecting the arts of Iran for the V & A,* London, V & A Publishing, 2017, p.173.

- Carole Dewambrechies-La Sagna, « Clérambault, une anatomie des passions », *La Cause freudienne*, 74-1, 2010, p. 222 – 242.

- Marc Gabolde, *Toutankhamon*, Paris, le Grand livre du mois, 2015.

- Gaëtan Gatian de Clérambault et Yves Edel, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, les Empêcheurs de penser en rond, 2002.

- Stéphane Gumpper et Thierry Haustgen, « Gaëtan Gatian de Clérambault (1872–1934) – I. Sa vie et son œuvre », *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, 170-3, 2012, p. 224 – 230.

- *Islamophilies : l'Europe moderne et les arts de l'Islam,* Salima Hellal (dir.), (cat. exp.), Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, 2011.

- Rémi Labrusse, « La réception européenne des arts de l'Islam : la place du Maghreb », *in Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique :* [actes des premières Rencontres du numérique d'Alger, 28-30 avril 2013], Paris Alger, Hermann Éditions APIC, 2014, p. 43.

- Félix Relats Montserrat, « De la fouille au musée : les partages des antiquités égyptiennes au début du XXe siècle à travers l'exemple de Médamoud », *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain*, 3, 2020.

- *Cartier et les arts de l'Islam : aux sources de la modernité,* (cat. exp.), Paris, Musée des arts décoratifs, 2021.

- *Purs décors ? : arts de l'islam, regards du XIXe siècle, collections des Arts décoratifs*, Remi Labrusse (dir.), (cat. exp.), Paris, les Arts décoratifs, Musée du Louvre éd, 2007.

  Jacques Frémeaux, « La France "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », *in Purs décors ? : arts de l'islam, regards du XIXe siècle,*

collections des Arts décoratifs, Remi Labrusse (dir.), (cat. exp.), Paris, les Arts décoratifs, Musée du Louvre éd, 2007, p. 24 – 31.

Rémi Labrusse, « Une traversée du malheur occidental », *in Purs décors ? : arts de l'islam, regards du XIXe siècle, collections des Arts décoratifs*, Remi Labrusse (dir.), (cat. exp.), Paris, les Arts décoratifs, Musée du Louvre éd, 2007, p. 32 – 53.

- Christine Peltre, *Les arts de l'Islam : itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, 2006.

- Doina Petrescu, « Clérambault, la théorie folle des voiles », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 49, 2003, p. 111 – 130.

Théorie critique sur l'orientalisme

- Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso Books, 2019.

- Khémaïs Ben Lakhdar, « La Mode : un concept occidental ? Panorama transversal au prisme de la pensée postcoloniale et décoloniale », *in 19 regards sur la mode*, Paris, IFM Éditions du Regard, 2022, p. 157 – 179.

- Joseph Allen Boone, *The Homoerotics of Orientalism*, New York, Columbia University press, 2014.

- Rikke Andreassen, *Human exhibitions : race, gender and sexuality in ethnic displays*, Farnham, Ashgate, 2015.

- Suzanne Baizerman, Joanne B. Eicher et Catherine Cerny, « Eurocentrism in the Study of Ethnic Dress », *Dress*, 20-1, 1993, p. 19-32.

- Ali Behdad et Juliet Williams, « Neo-orientalism », *in* Brian T. Edwards et Dilip Parameshwar Gaonkar (dir.), *Globalizing American studies*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2010, p. 283 – 299.

- Roger Benjamin, *Orientalist aesthetics : art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, University of California press, 2003.

- Feriel Ben Mahmoud et Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient : de « l'âge d'or » à l'avènement du tourisme, 1850-1930*, Paris, Éd. Place des Victoires, 2008.

- Matthew Bernstein et Gaylyn Studlar (dir.), *Visions of the East : orientalism in film*, New Brunswick (N.J.), Rutgers university press, 1997.

- Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

- Jean-Claude Berchet, *Le voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, le Grand livre du mois, 1998.

- Hélène Blais et Rahul Markovits, « Introduction. Le commerce des plantes, XVIe-XXe siècle », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 663-3, 2019, p. 7 – 23.

- Gilles Boëtsch, Bancel Nicolas, et Blanchard Pascal (dir.), *Sexualités, identités & corps colonisés : XVe siècle-XXIe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

  Naïma Yahi, « Les danseuses du ventre en France au XXe siècle », *in* Gilles Boetsch, Bancel Nicolas, et Blanchard Pascal (dir.), *Sexualités, identités & corps colonisés : XVe siècle-XXIe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 77 – 84.

- Gilles Boëtsch, Nicolas Bancel, et Pascal Blanchard (dir.), *Sexe, race & colonies*, Paris, la Découverte, 2018.

  Gilles Boëtsch et Jean-Noël Ferrié, « La lente fabrication du stéréotype de l'Orientale et de l'Oriental », *in* Gilles Boëtsch, Nicolas Bancel, et Pascal Blanchard (dir.), *Sexe, race & colonies*, Paris, la Découverte, 2018, p. 192 – 217.

  Diane Robinson-Dunn, « Le dernier âge du harem », *in* Gilles Boëtsch, Nicolas Bancel, et Pascal Blanchard (dir.), *Sexe, race & colonies*, Paris, la Découverte, 2018, p. 196.

- Pascal Blanchard, *L'invention de l'Orient : 1860-1910*, Paris, Éditions de La Martinière, 2016.

- Zeynep Çelik, *Displaying the orient*, Berkeley Los Angeles Oxford, University of California press, 1992.

- Zeynep Çelik et Leila Kinney, « Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles », *Assemblage*, 13, 1990, p. 35 – 59.

- Maxime Cervulle et Nelly Quemener, « Chapitre 5. Articulation », in *Cultural Studies*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 125 – 149.

- Philippe Colin et Lissell Quiroz, *Pensées décoloniales : une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, Paris, Zones, 2023.

- Kenneth Coutts-Smith, « Some general observations on the problem of cultural colonialism », *in The Myth of Primitivism*, Routledge, 2006.

- *Exhibitions : l'invention du sauvage,* (cat. exp.), Arles, Paris, Actes Sud, Musée du quai Branly, 2011.

- Michelle Tolini Finamore, « Fashioning the Colonial at the Paris Expositions, 1925 and 1931 », *Fashion Theory*, 7-3-4, 2003, p. 345-360.

- Stuart Hall, Aurélien Blanchard et Florian Vörös, *Identités et cultures 2 : Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.

- Ainsley Hawthorn, « La popularisation de la « danse du ventre » », *Recherches en danse*, 9, 2020.

- bell hooks, « Eating the Other: Desire and Resistance », in Black looks: race and representation, New York, Routledge, 2015, p. 21 – 39.

- M. Angela Jansen, « Fashion and the Phantasmagoria of Modernity: An Introduction to Decolonial Fashion Discourse », *Fashion Theory*, 24-6, 2020, p. 815 – 836.

- M. Angela Jansen et Jennifer Craik, *Modern Fashion Traditions: Negotiating Tradition and Modernity through Fashion*, Bloomsbury Publishing, 2016.

- Yuniya Kawamura et Jung-Whan Marc De Jong, *Cultural appropriation in fashion and entertainment,* London, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2022.

- Reina Lewis, *Rethinking orientalism : women, travel and the Ottoman harem*, London, I. B. Tauris, 2004.

- Reina Lewis, « On veiling, vision and voyage: Cross-cultural dressing and narratives of identity », *Interventions*, 1-4, 1999.

- Reina Lewis, *Gendering orientalism : race, feminity and representation*, London New York, Routledge, 1996.

- Lynn Maranda, « Decolonization within the Museum », *ICOFOM Study Series*, 49-2, 2021, p. 180 – 195.

- Fatima Mernissi, *Le harem politique : le Prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 2022.

- Fatima Mernissi, *Le harem européen*, Casablanca, Éd. le Fennec, 2003.

- Linda Nochlin, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1995.

- Nirmal Puwar et Nandi Bhatia, « Letter from the Editors », *Fashion Theory*, 7-3-4, 2003, p. 249 – 251.

- Claudia Palazzolo, *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris, 1889-1937 : une fabrique du regard*, Paris, l'œil d'or, 2017.

- Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000.

- Edward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

- Boaventura de Sousa Santos, *Épistémologies du Sud : mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016.

- Irvin C. Schick, *The Erotic Margin: Sexuality and Spatiality in Alterist Discourse*, Verso Books, 2017.

- Leïla Sebbar, Christelle Taraud et Jean-Michel Belorgey (dir.), *Femmes d'Afrique du Nord : cartes postales, 1885-1930*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2010.

- Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme et Textes sur Gauguin et l'Océanie. Une esthétique du divers*, Paris, Librairie générale française, 1999.

- Toby Slade et M. Angela Jansen, « Letter from the Editors: Decoloniality and Fashion », *Fashion Theory*, 24-6, 2020, p. 809 – 814.

- Jean-François Staszak, « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) », *Annales de géographie*, 660-661-2-3, 2008, p. 129 – 158.

- Petzer Tatjana, « Veils in Action. The "Oriental Other" and Its Performative Deconstruction in Modern Fashion and Art », *in* Ulrike Brunotte, Anna-Dorothea

Ludewig et Axel Stähler (dir.), *Orientalism, Gender, and the Jews: Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, De Gruyter, 2014, p. 242 – 267.

- Minh-Ha T. Pham, « Paul Poiret's Magical Techno-Oriental Fashions (1911): Race, Clothing, and Virtuality in the Machine Age », *Configurations*, 21-1, 2013, p. 1 – 26 et p. 123.

- Christelle Taraud et Roger-Viollet, *Mauresques : femmes orientales dans la photographie coloniale 1860-1910*, Paris, A. Michel, 2003.

- *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'autre*, Paris, la Découverte, 2011.

Histoire de la Colonisation, Imaginaire colonial, colonialisme

- *1931, les étrangers au temps de l'Exposition coloniale*, (cat. exp.), Paris, Gallimard, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2008.

  Catherine Örmen, « Une élégante leçon de géographie », *in 1931, les étrangers au temps de l'Exposition coloniale*, (cat. exp.), Paris, Gallimard, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2008, p. 160 – 163.

- Kader Attia (dir.), *Prostitution coloniale et postcoloniale = Colonial and postcolonial prostitution*, Paris, La Colonie éditions, 2020.

- Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire, *Décolonisations françaises : la chute d'un empire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2020.

- Vincent Capdepuy, « Proche ou Moyen-Orient ? Géohistoire de la notion de Middle East », *L'Espace géographique*, 37-3, 2008, p. 225 – 238.

- Jean Comaroff, « Les vieux habits de l'Empire. Façonner le sujet colonial », *Anthropologie et Sociétés*, 18-3, 1994, p. 15 – 38.

- *Culture coloniale, 1871-1931 : La France conquise par son empire*, Paris, Éd. Autrement, 2011.

- Joël Dauphiné, *Canaques de la Nouvelle-Calédonie à Paris en 1931 : de la case au zoo*, Paris Montréal, Éd. l'Harmattan, 1998.

- *Décadrage colonial : surréalisme, anticolonialisme, photographie moderne,* (cat. exp.), Paris, Éditions Textuel, 2022.

- Pierre-Jean Desemerie, « Paris-Alger ou Paris=Alger ? Un périodique de mode algérien des années 1930 sous le prisme du colonialisme de peuplement », *Histoire, Europe et relations internationales*, 1-1, 2022, p. 137 – 151.

- *Désirs d'ailleurs : les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, (cat. exp.) Marseille, Éd. Alors hors du temps, 2006.

- Éric Gady, « L'archéologie de l'Égypte antique pendant la période coloniale de l'occupation britannique à la découverte du tombeau de Toutankhamon », *Les nouvelles de l'archéologie*, 126, 2011, p. 47 – 50.

- Muriel Girard, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie*, 19, 2006.

- Catherine Hodeir et Michel Pierre, *L'Exposition coloniale de 1931*, Paris, Archipoche, 2021.
- *La France arabo-orientale : treize siècles de présences du Maghreb, de la Turquie, d'Égypte, du Moyen-Orient & du Proche-Orient*, Paris, Éd. la Découverte, Groupe de recherche ACHAC, 2013.

- Henry Laurens, Valérie Toranian et Aurélie Julia, « "Les Jeux D'ingérence Et D'interaction Existent En Syrie Depuis Deux Cents Ans" », *Revue des Deux Mondes*, 2016, p. 8 – 19.

- Dominique Lejeune, « Chapitre 4. La "plus grande France" et la conjoncture extérieure de 1905 », *Cursus*, 6, 2011, p. 95-122.

- Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010.

- *Prostitution coloniale et post-coloniale*, Paris, la Colonie éditions, 2019.

- Mohamed Rachidi, « L'exposition de l'Artisanat Marocain en 1917 au Palais Marsan à Paris : une propagande en faveur de la doctrine coloniale de Lyautey », 2022.

- Christelle Taraud, « Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 33, 2011, p. 157 – 191.

- Christelle Taraud, *La prostitution coloniale : Algérie, Tunisie, Maroc, 1830-1962*, Paris, Payot, 2003.

- Cristelle Terroni, « La mémoire restituée des œuvres volées. Entretien avec Bénédicte Savoy », *La Vie des idées*, 2015.

- Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.

- Françoise Vergès et Seumboy Vrainom :€, *De la violence coloniale dans l'espace public : visite du triangle de la Porte Dorée à Paris*, Paris Marseille, Shed publishing, 2021.

Catalogues de ventes aux enchères

- Vente aux enchères publiques, *La création en liberté : univers de Paul et Denise Poiret, 1905-1928*, Paris, Piasa Auctions, 10 et 11 mai 2005.
- Vente aux enchères publiques, *Paul Poiret, un visionnaire intemporel. Vêtements et accessoires provenant de la garde-robe de Denise Boulet-Poiret*, Paris, Beaussant-Lefèvre, Cabinet d'expertises D. Chombert-F. Sternbach, 14 février 2008.
- Vente aux enchères publiques, *Etoffes, Costumes anciens, Dentelles, Broderies blanches*, Paris, Coutau-Bégarie & Associés, Cabinet d'expertises de Claude Vuille et Raphaël Maraval-Hutin, 17 novembre 2017.
- Vente aux enchères publiques, *Etoffes, Costumes, Papiers Peints & Dentelles*, Paris, Coutau-Bégarie, 15 mai 2013.
- Vente aux enchères publiques, *Decades of Decadence*, Augusta Auctions, 7 décembre 2022.
- Vente aux enchères publiques, *Historic, Vintage & Couture Clothing*, Augusta Auctions, 13 novembre 2019.
- Vente aux enchères publiques, *Flacons De Parfum, Mode Et Accessoires, Mobilier De L'hotel Bristol, Ensemble De 44 Fauteuils De Luxe Par Philippe Starck*, Paris, Françoise L'Huillier & Associés, 13 mars 2017.
- Vente aux enchères publiques, *Mode et Accessoires*, Paris, Bonhams - Cornette de Saint Cyr, 11 février 2021.
- Vente aux enchères publiques, *Passion for Fashion*, Kerry Taylor Auctions, 12 décembre 2023.
- Vente aux enchères publiques, *Passion for Fashion*, Kerry Taylor Auctions, 21 juin 2022.
- Vente aux enchères publiques, *Passion for Fashion & Ballet*, Kerry Taylor Auctions, 6 decembre 2022.

- Vente aux enchères publiques, *Passion for Fashion & The Mr Steven Philip Collection (Part 2)*, Kerry Taylor Auctions, 11 juin 2024.
- Vente aux enchères publiques, *Spring Sartorial Spectacular*, Augusta Auctions, 24 avril 2024.
- Vente aux enchères publiques, *Succession d'une famille d'artistes*, Bruxelles, Arts Talents Enchères, 9 décembre 2016.
- Vente aux enchères publiques, *Vintage & Luxury Fashion, Antique Costume & Textiles*, Kerry Taylor Auctions, 22 mars 2022.
- Vente aux enchères publiques, *Vintage, Antique Textiles & Passion for Fashion*, Kerry Taylor Auctions, 15 juin 2021.
- Vente aux enchères publiques, *Vintage clothing & accessories*, Augusta Auctions, 14 mai 2019.
- Vente aux enchères publiques, *Vintage Clothing & Textile*, Augusta Auctions, octobre 2006.
- Vente aux enchères publiques, *Vintage Fashion, Antique Costume & Textiles*, Kerry Taylor Auctions, 21 mars 2023.
- Vente aux enchères publiques, *Vintage Fashion, Antique Costume & Textiles*, Kerry Taylor Auctions, 25 octobre 2021.
- Vente aux enchères publiques, *Vintage for Valentines*, Augusta Auctions, 14 février 2024.
- Vente aux enchères publiques, *Vintage/Couture Clothing from museums*, Augusta Auctions, 28 mars 2020.

A

Acton, Arthur, 376
Aitken, Geneviève, 58, 62
Amable, 396
Andrée et Denise, maison, 258
Apollinaire, Guillaume, 332
Argand, Paul, 143, 144, 145
Aublé, Émile, 492
Auclair, Mathias, 341
Azoulay, Ariella, 174, 181

B

Babani, Maurice, 433
Babani, Vitali, 22, 23, 34, 41, 42, 53, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 120, 136, 145, 146, 148, 149, 154, 277, 432, 433, 435, 439, 440, 445, 446, 452, 464, 466, 486, 520
Babin, Gustave, 183
Badet, Regina, 345, 364, 390, 458
Baizerman, Suzanne, 112, 482
Bakst, Léon, 156, 269, 270, 271, 285, 299, 315, 318, 319, 320, 324, 325, 328, 329, 330, 340, 341, 342, 370, 374, 376, 377, 400, 413, 414
Bakst,Léon, 328
Balenciaga, Cristobal, 515
Bara, Theda, 470
Barbier, Georges, 374, 405, 425, 430, 502
Bard, Christine, 198, 199, 204, 213
Barde, André, 392, 393, 459
Barret, maison, 34, 453, 486
Baudelaire, Charles, 58
Beaufort, Isabelle de, 402
Beaumont, Adalbert de, 24, 136
Beaux, Ernest, 437
Bechoff-David, maison, 199, 200, 202, 203, 220, 408, 521
Beer, Gustave, 42, 404, 406, 408, 416, 466
Behdad, Ali, 516
Belloir, Véronique, 499, 500
Bénédite, Léonce, 135
Bengoechea, Hernan de, 354, 373, 381
Benjamin, Robert, 26, 135, 144
Benois, Alexandre, 328
Bent-Eny, Rachel, 250
Berchet, Jean-Claude, 311
Beristain, Valérie, 383
Berndtson, Gunnar, 236
Bertholon, Lucien, 491
Bhabha, Homi, 16, 129, 189, 195, 243
Bianchini-Ferrier, maison, 24, 34, 420, 476, 503
Bing, Siegfried, 54, 57, 58
Blanc, Charles, 136
Blanchard, Pascal, 26, 111, 203, 228, 231
Boëtsch, Gilles, 26, 203, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 236
Bohleke, Karin J., 469
Boué, Sœurs, 258
Bourdieu, Pierre, 232, 347
Bourniche, maison, 34, 200, 258
Bousicaut, Aristide, 142
Boussingault, Jean-Louis, 345
Boutet de Monvel, Bernard, 374, 425
Bovot, Jean-Luc, 470
Brissaud, Pierre, 365
Burty, Philippe, 53, 58

C

Callot, Soeurs, 22, 34, 35, 118, 119, 348, 408, 411, 416, 424, 425, 429, 430, 432, 436, 451, 452, 454, 466, 477, 486, 521
Capart, Jean, 474
Carey, Moya, 137, 140, 141, 143, 426
Carnarvon, George, 467, 473
Carré, Léon, 461
Carré, Michel, 459
Carter, Howard, 276, 467, 473, 474, 478
Cartier, Louis, 21, 131, 136, 184, 328
Castelane, Boni de, 396, 400

Ç

Çelik, Zeynep, 26, 353

C

Cézanne, Paul, 332
Chabrillan, Félicité de, 388, 395, 399, 400, 401, 402
Cham, caricaturiste, 205
Champollion, Jean-François, 468
Chanel, Gabrielle, 27, 428, 437, 452
Chantre, Ernest, 491
Chapin, Gaëlle, 468, 473, 474
Chatillon Mouly Roussel, maison, 486
Chazot, Isabelle, 434
Cheang, Sarah, 32, 95, 96, 99
Chéret, Jules, 240
Chéruit, Louise, 34, 411, 448, 451
Chesnais, Marion, 301, 307
Choay, Françoise, 359, 360

Clérambault, Gaëtan Gatian de, 24, 25, 37, 278, 489, 490, 491, 496, 497, 498, 501
Clermont-Tonnerre, Blanche de, 388, 394, 395, 396, 398, 400, 401, 402
Cochran, Charles, 459
Conte, Isabelle, 286, 287, 288, 289, 301, 470
Cornu, Paul, 123, 124, 125, 126, 182, 325, 327, 527
Coudurier-Fructus, maison, 34, 277
Cousin, Françoise, 158, 159, 164
Coutelet, Nathalie, 25, 231, 238, 239, 240, 241, 250
Coutts-Smith, Kenneth, 28, 29, 109, 110, 114
Craik, Jennifer, 15, 16
Curtiz, Michael, 463, 471
Cuvillier, Charles, 392, 393, 459
Cyrus, Jason, 515

D

De L'Estoile, Benoît, 26
Delacroix, Eugène, 257, 292, 293, 341
Delarue-Mardrus, Lucie, 301, 345, 373, 374
Delaunay, Sonia, 470
Delort de Gléon, Alphonse, 250
DeMille, Cecil B., 471
Denis, Maurice, 338
Derain, André, 294, 331, 340
Dervaux, Adolphe, 144
Deslandres, Yvonne, 19, 73, 150, 158, 369
Desmerie, Pierre-Jean, 262
Dethomas, Maxime, 461
Devriès, Maurice, 504
Diaghilev, Serge, 156, 270, 285
Diaghilev,Serge, 328
Dœuillet, Georges, 42, 404, 411
Dorziat, Gabrielle, 196, 345, 373
Doucet, Jacques, 75, 83, 123, 199, 254, 260, 269, 272, 398, 411, 416, 476
Drecoll, maison, 220, 452, 476
Ducharne, maison, 34, 277, 428, 429, 476
Dufy, Raoul, 24, 272, 283, 304, 322, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 342, 343, 345, 356, 363, 420
Dunand, Jean, 427, 428, 429
Dunoyer de Segonzac, André, 253, 294, 295, 299, 339, 345, 397

E

Edwards, Gordon, 470
Eicher, Joanne B., 15, 16, 112, 113, 482
Erté, 273, 403, 414, 477
Esterel, Jacques, 516
Evans, Caroline, 279

F

Fairbanks, Douglas, 462
Falluel, Fabienne, 47, 51, 65, 70, 71
Faramond, Maurice de, 252, 294, 364
Fatma, La Belle, 244, 250
Ferrié, Jean-Noël, 203, 227, 229, 230, 232, 233, 236
Ferry, Jules, 111, 112
Feyder, Jacques, 471
Finamore, Michelle Tolini, 25, 505, 506, 507
Flament, Albert, 374, 385, 386, 387
Flaubert, Gustave, 22, 236, 316, 481
Fokine, Michel, 270, 328, 329, 400
Fortuny, Mariano, 22, 23, 27, 34, 35, 42, 54, 63, 72, 97, 118, 136, 148, 149, 167, 386, 466, 484, 486, 520
Frémeaux, Jacques, 479, 488
Freund, Karl, 471
Fukaï, Akiko, 50, 56, 59, 125
Fuller, Loïe, 70

G

Gabolde, Marc, 468
Galland, Antoine, 141, 227, 309, 310, 312, 313, 314
Garber, Marjorie, 212
Gascuel, Hélène, 94
Gauguin, Paul, 28, 73, 332
Gautier, Judith, 64, 70, 78, 302, 481, 511
Gautier, Théophile, 302
Geczy, Adam, 16, 17, 20, 42, 45, 213, 275, 360, 361, 369, 370
Georges, Léonne, 373
Gérôme, Jean-Léon, 48, 231, 233, 236, 237, 238, 241, 255, 305, 309
Goncourt, Edmond de, 60, 249
Gonse, Louis, 58, 59
Gorguet Ballesteros, Pascale, 204, 212
Gosé, Xavier, 412
Goupil, Albert, 135
Grammont, Claudine, 331, 340
Gramont, Elisabeth de, 317, 401, 402
Grand-Carteret, John, 200, 206
Grossiord, Sophie, 63, 65, 149, 432, 435
Groult, André, 151, 161, 295
Groult, Nicole, 19, 83, 148, 151, 166, 170, 322, 324, 431
Guerlain, 437
Guigou Père et Fils, maison, 475
Guillaume, Valérie, 117, 427, 428
Guillon, David, 334

H

Hagenbeck, Carl, 493
Hall, Stuart, 111
Hammen, Émilie, 136, 222

Handley Seymour, Elizabeth, 408
Hanem, Kutchuk, 236
Hanoum, Ayédée, 367
Hari, Mata, 239, 252
Hawthorn, Ainsley, 231, 234, 237, 241, 249
hooks, bell, 29, 113, 114, 173
Hottenroth, Frédéric, 491
Hugo, Victor, 19, 20, 303
Humbert, Jean-Marcel, 468
Huysmans, Joris Karl, 354

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 230
Iribe, Paul, 149, 150, 151, 152, 157, 183, 275, 295, 322, 323, 332, 398, 405, 407

J

Jansen, M. Angela, 16, 32, 33, 441
Jenny, maison, 34, 427, 476
Jones, Owens, 134, 136
Juillard, Béatrice, 14, 61, 62, 139

K

Kahn, Albert, 490, 491
Katorza, Mouna, 34, 465, 466
Kawamura, Yuniya, 110, 111, 112
Kelekian, Dikran, 133
Kipling, Rudyard, 412
Koda, Harold, 12, 19, 23, 44, 45, 73, 279, 369, 403
Kœchlin, Raymond, 58
Kramer, Elizabeth, 51, 56, 60, 68
Kremer, Nathalie, 302

L

L'Herbier, Marcel, 459
L'Hom, 444
Labbey, maison, 486
Labrusse, Rémi, 21, 130, 133, 134, 135, 164, 179, 186, 551
Laferrière, Madeleine, 222
Lallemand, Charles, 492
Lanvin, Jeanne, 22, 34, 97, 165, 269, 406, 416, 424, 428, 451, 464, 466, 495, 511
Laparcerie, Cora, 412, 413, 415
Larzul, Sylvette, 310, 311, 314, 316, 317, 318, 324, 355
Lavallière, Ève, 333
Leblanc, Georgette, 459
Legrand-Rossi, Sylvie, 14, 74, 153, 167
Lehnert, Gertrud, 16, 43
Léostic, Raphaëlle, 460
Lepape, Georges, 184, 283, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 342, 343, 378, 379, 380, 381, 405, 407, 434, 487
Lévi-Strauss, Monique, 13, 139
Lewis, Reina, 15, 256, 257
Lhuer, Victor, 372, 374, 375, 411
Liberty, Arthur, 54, 62, 63, 68, 70, 95, 120, 140, 407, 480
Lipnitzki, Boris, 170
Loti, Pierre, 64, 77, 78, 164, 261, 465, 481
Louis, Antoine, 184, 200, 255, 338, 400
Loussararian, Julien, 516
Lucile, maison, 34, 118, 348, 451, 466
Lucille, maison, 520
Lyautey, Hubert, 481, 488, 489, 508

M

Madame Agnès, 404, 427, 464
Madeleine et Madeleine, maison, 34, 471
Makariou, Sophie, 49
Mallarmé, Stéphane, 308, 310
Mallet-Stevens, Robert, 459
Marcilhac, Félix, 427, 428
Mardrus, Joseph-Charles, 268, 279, 281, 282, 283, 289, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 327, 330, 336, 339, 342, 343, 345, 354, 355, 357, 362, 363, 364, 367, 375, 390, 392, 397, 401, 460, 461, 468,483
Marescot, maison, 503
Marevéry, Yves, 333
Margaine-Lacroix, Jeanne, 34, 72, 200, 275, 403, 521
Markous, dessinateur, 392, 395
Marodon, Pierre, 463
Martial et Armand, 416
Martin, Richard, 12, 19, 23, 27, 44, 45
Marye, Georges, 135
Masson, Georges-Armand, 443, 444
Matisse, Henri, 331, 337, 340
Max, Édouard de, 252, 295, 296, 297, 298, 345, 363, 364, 497
Mcgregor Paxton, William, 96
Méliès, Georges, 362
Mentges, Gabriele, 16, 43
Mernissi, Fatima, 225, 229, 348
Meyer, Arthur, 402
Meyer, Olga de, 333
Migeon, Gaston, 135
Milford-Cottam, Daniel, 19, 403, 407, 408
Milhaud, Darius, 459
Minty, Mado, 458
Mirzoeff, Nicolas, 352
Molinard, 437
Molyneux, maison, 458, 466

Monet, Claude, 54, 59
Montesquiou, Robert de, 310, 401
Morin, Louis, 260
Mouillefarine, Laurence, 473
Muller, Florence, 14, 154, 267, 268, 484
Murat, Princesse, 345, 373, 398
Muwaylihî, Mohammed, 234

N

Nalpas, Louis, 462
Naudin, Bernard, 85, 150, 165, 332
Nijinski, Vaslav, 270, 271, 319, 320, 324, 400
Nochlin, Linda, 233, 292, 309

O

Oriza L. Legrand, 437
Osma, Guillermo de, 149
Otéro, La Belle, 390

P

Paquin, Jeanne, 34, 71, 118, 120, 121, 136, 222, 269, 346, 398, 411, 416, 424, 451, 452, 477, 520
Paradis, Clément, 438, 441
Parry, maison, 220
Patou, Jean, 22, 24, 34, 220, 443, 455, 456, 464, 465, 466, 471, 495
Paulvé, Dominique, 301, 307, 309, 318
Peladan, Joséphin, 290, 291, 341
Peltre, Christine, 21, 48, 305
Perez, Gil, 242, 244
Perlès, Valérie, 491
Perret, Auguste, 459
Perry, Matthew, 55
Pham, Minh-Ha T., 279, 280, 281, 351, 352, 358, 369, 370, 371, 380, 442
Poe, Edgar Allan, 303
Poiret, Denise, 19, 22, 35, 88, 104, 157, 170, 183, 259, 333, 339, 347, 348, 366, 368, 372, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 392, 402, 405, 407, 409, 415, 447, 448, 484
Poiret, Paul, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 34, 35, 42, 54, 63, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 118, 120, 127, 129, 136, 138, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 191, 194, 196, 201, 202, 203, 219, 222, 227, 232, 239, 252, 253, 257, 259, 260, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 312, 313, 317, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 387, 390, 391, 392, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 424, 434, 435, 436, 442, 443, 447, 448, 449, 450, 451, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 464, 465, 466, 467, 473, 477, 480, 481, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 495, 502, 503, 520, 521
Polaire, 390, 391
Premet, maison, 34
Prisse d'Avennes, Émile, 235, 236

Q

Quijano, Anibal, 31, 440

R

Racinet, Auguste, 136, 491
Raymond, Aline, 58, 223
Redfern, maison, 199, 254, 258
Regnier, Henri de, 405
Reiniger, Lotte, 463
Ricard, Prosper, 488
Richepin, Jacques, 239, 273, 391, 412, 521
Richepin, Tiarko, 273, 391, 412
Rimski-Korsakov, Nikolaï, 270, 330
Roberts, David, 235, 236
Robinson-Dunn, Diane, 228, 230
Rodier, maison, 25, 34, 277, 428, 486, 498, 499, 500, 501, 502, 503
Ronsin, Eugène, 273, 412, 413
Roubaudi, 420
Rouché, Jacques, 294, 295, 298
Rubinstein, Ida, 319, 320, 470

S

Said, Edward, 11, 12, 15, 43, 52, 186, 438, 439, 521
Saint Laurent, Yves, 27, 516
Samuel, Aurélie, 56
Sari, Léon, 239, 240, 242, 243, 244
Savas, Akiko, 51, 56, 68
Savoy, Bénédicte, 445
Schaller, Maurice, 434
Schick, Irvin, 240
Segalen, Victor, 28, 73
Sem, 411
Semper, Gottfried, 37, 134, 493
Sileet, Hanadi, 231, 232, 234, 235
Simmel, Georg, 30, 93
Slade, Toby, 32, 69, 517

Smith, Murdoch, 137
Sousa Santos, Boaventura de, 441
Spinelly, 458
Stead, Evanghelia, 302
Steele, Valerie, 14
Stevens, Alfred, 60, 468

T

Tadama, Hayashi, 57
Taouchichet, Sofiane, 205
Taraud, Christelle, 239, 240
Tilke, Max, 24, 37, 278, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497
Tissot, James, 60, 61
Tokatlian, Armen, 131
Toulouse-Lautrec, Henri de, 251
Touraine, Edouard, 458
Toussaint, Frantz, 462
Toutankhamon, 276, 423, 467, 468, 469, 470, 473, 474, 476, 478
Tran, Van Troi, 245
Trouhanowa, Natacha, 238, 252, 253, 298, 299, 345, 364, 390
Troy, Nancy J., 20, 65, 212, 222, 279, 284, 294, 295, 312, 346, 370, 398, 412, 413, 414, 415, 416
Turenne d'Aynac, Marguerite, 402

V

Vallée, Armand, 420, 421, 510
Van Dongen, Kees, 170, 339
Van Godtsenhoven, Karen, 52, 69
Van Gogh, Vincent, 59, 206
Vaudoyer, Jean-Louis, 160, 161, 527
Vauxcelles, Louis, 339
Veblen, Thorstein, 114
Vergès, Françoise, 129, 174, 175, 181, 505, 508
Verne, Jules, 302, 303
Verne, Maurice, 461
Viollet-Le-Duc, Eugène, 130
Vionnet, Madeleine, 58, 429, 495
Vitali, Ilaria, 279, 308, 310, 311, 312, 313, 318, 319, 324, 388
Vlaminck, Maurice de, 294, 331
Vogel, Lucien, 160, 419

W

Wallis, George, 137
Walsh, Raoul, 462
Weiss, Hermann, 37, 491
Whistler, James, 60
Wiehe, Charlotte, 120
Willette, Adolphe, 218
William, Rodney, 102
Wilson, Verity, 95, 456
Winnicott, Donald, 96
Wollen, Peter, 20, 279, 366, 368, 370
Worms, Jean, 414, 458
Worth, Charles-Frédérick, 71, 72, 75, 198, 408, 411, 416, 425, 427, 428, 431, 451, 452, 477

Y

Yacco, Sada, 54, 70, 71, 120

Z

Zaki, Ahmad, 145
Zamora, José de, 273, 414
Zanon, Johanna, 24, 449, 450, 495
Zifferlin, Edouard, 333

Résumé :

La Mode orientale dans la couture parisienne au passage du XXe siècle (1860 – 1931)

Cette thèse vise à analyser l'interdépendance complexe entre le fait colonial et l'orientalisme dans la couture parisienne au passage du XXe siècle. Elle se donne pour objectif de réexaminer cette tendance vestimentaire, en se focalisant sur les vêtements orientaux, sur les créations des couturiers, tout en les mettant en relation avec les grands bouleversements géopolitiques de l'époque. Il s'agit de montrer que l'orientalisme, bien plus qu'une simple tendance passagère, est un mouvement structurant de l'émergence d'une nouvelle idée de mode au XIXe siècle à Paris. Elle se fonde notamment sur toute une série de cultures matérielles orientales, abondamment réceptionnées dans toutes les capitales européennes du fait de l'expansion des Empires et de la mise en place méthodique d'une appropriation culturelle des peuples dominés. L'étude de ces objets et vêtements offrent au couturier la possibilité de renouveler leur esthétique et leur approche de la confection. C'est pourquoi nous cherchons à mettre en lumière le fait que le mouvement orientaliste vestimentaire n'est pas uniquement une façon de fantasmer l'*Ailleurs* et l'exotisme. Bien plus que cela, il est une base solide sur laquelle se fonde une reconfiguration profonde du processus créatif des couturiers parisiens. Le dire de cette manière nous a permis de démontrer que la création vestimentaire orientaliste est une forme de colonialisme. Ainsi, cette thèse s'emploie à rendre compte de la structuration de ce mouvement dans la couture, à travers l'identification de ses acteurs, de ses modes d'actions, de ses réseaux, de grands tournants ; tout cela mis en regard du vêtement dans ses nombreuses esthétiques et sa matérialité.

Mots-clés : Mode, orientalisme, colonisation, colonialité, vêtement, tradition, modernité, appropriation culturelle, processus créatif, avant-garde, expositions universelles et coloniales, musées, couturiers.