HAL
open science

Prestiges de l'uniforme : le vêtement militaire dans la mode française (années 1960 - années 1980)

Iris Cartron

To cite this version:

Iris Cartron. Prestiges de l'uniforme : le vêtement militaire dans la mode française (années 1960 - années 1980). Histoire. 2020. dumas-03045972

HAL Id: dumas-03045972

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03045972

Submitted on 8 Dec 2020

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

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

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'Histoire de la Sorbonne
Centre d'histoire sociale des mondes contemporains

Prestiges de l'uniforme
Le vêtement militaire dans la mode française
(années 1960 - années 1980)

Iris Cartron-Eldin

Mémoire de M2 préparé sous la direction de Pascale Goetschel

Année universitaire 2019-2020

Juin 2020

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'Histoire de la Sorbonne
Centre d'histoire sociale des mondes contemporains

Prestiges de l'uniforme
Le vêtement militaire dans la mode française (années 1960-années 1980)

Iris Cartron-Eldin

Mémoire de M2 préparé sous la direction de Pascale Goetschel

Année universitaire 2019-2020

Juin 2020

Illustration en couverture : Campagne publicitaire Thierry Mugler, printemps-été 1981 (détail). Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur (RES ICO 8483 25/ Mugler)

SOMMAIRE

Introduction

PREMIERE PARTIE. LE VETEMENT MILITAIRE DANS LA MODE DES ANNEES 1960

Chapitre 1. L'apparition du motif militaire dans la mode féminine (1966-1967)

I. L'apparition de l'inspiration militaire dans la mode féminine (1966) : le cas des collections de Haute couture d'Yves Saint Laurent

A. Une mode nouvelle pour un corps nouveau
B. La représentation du fait militaire dans la mode féminine entre costume de loisirs et prestige de l'uniforme

II. "Le style militaire veut mettre la mode à sa botte" : la tendance militaire dans les mutations du système médiatique de la mode

A. Dans la presse de mode : un traitement différencié selon les revues ?
B. La presse quotidienne entre médiation et réception : l'exemple du Monde
C. La mise en scène de la tendance militaire à la télévision

Chapitre 2. Le « style colonial » (1967-1970) : exotisme et imaginaires du fait militaire

I. Vêtement militaire et référence coloniale : le cas de la saharienne

A. De la Haute couture…
B. Au prêt-à-porter
C. Entre battle dress et tenue de loisirs

II. Les imaginaires associés au vêtement d'inspiration militaire

A. « Jungle look : une grande aventure ». Exotisme et érotisation du vêtement militaire
B. Les dispositifs de présentation du vêtement militaire

Chapitre 3. « L'uniforme de la jeunesse » : vêtement militaire et cultures jeunes

I. Cultures jeunes et appartenance identitaire : mode militaire et musique pop

A. Entre panoplie contestataire et uniforme du chansonnier : l'exemple d'Antoine et des Charlots (1966-1969)
B. Des parkas mods aux vestes sudistes : l'importance de l'influence anglo-saxonne

II. Vêtement militaire et mode « junior »

A. « Un style jeune »
B. Style militaire, presse de mode et mode junior

DEUXIEME PARTIE. UNE MODE REVOLUTIONNAIRE ? MODE ET VETEMENT MILITAIRE AU TOURNANT DES ANNEES 1970

Chapitre 4. Quel uniforme pour les jeunesses contestataires à la fin des années 1960 ?

I. De la panoplie militante à l'appropriation par la mode : le cas de la veste mao (1967-1969)

A. Du symbole idéologique…
B. …à la dépolitisation mondaine

II. Quel uniforme antimilitariste pour les jeunesses contestataires ?

A. Une pratique déviante du vêtement militaire
B. De l'habit révolutionnaire à la panoplie contestataire

Chapitre 5. « Dans les rangs de l'armée toujours plus nombreuse des femmes modernes » : vêtement militaire, presse de mode et féminité au tournant des années 1970

I. Une tendance au potentiel transgressif et le discours régulateur de la presse de mode

A. Proposer des modèles désirables
B. Le costume contre la transgression de genre ?
C. Le vêtement d'inspiration militaire dans l'habillement quotidien : un discours régulateur

II. Entre fantasmes et bouleversements réels

A. « Que les hommes se libèrent de leur carcan comme les femmes viennent de le faire » : la tentation de l'unisexe
B. « Le luxe d'être à l'aise » : la question prédominante du confort dans la mode féminine au tournant des années 1970

TROISIEME PARTIE. VERS UNE NORMALISATION DE L'INSPIRATION MILITAIRE : LES ANNEES 1970 ENTRE HAUTE COUTURE ET CONTRE-CULTURES

Chapitre 6. « Un classique toujours nouveau »: le devenir de la référence militaire dans la mode féminine (Vogue, 1971-1977)

I. Dans la Haute couture : une disparition progressive de l'inspiration militaire

A. L'évolution du rôle attribué à la Haute couture
B. L'exemple de la mode estivale
C. Un nouveau classique de la mode féminine

II. Dans le prêt-à-porter, un rapport ambigu à l'uniforme

A. Entre « prestige de l'uniforme »…
B. …et « age du look »

Chapitre 7. L'usage du vêtement militaire par les contre-cultures

I. Le vêtement militaire dans le rock alternatif français (1976-1983)

A. « Comme des soldats perdus » : le mouvement punk et la dramatisation vestimentaire de l'identité de groupe
B. Le détournement des symboles totalitaires entre provocation et fascination

II. Les surplus militaires et le développement d'une consommation vestimentaire alternative

A. Les surplus militaires
B. Surplus et mode féminine

Chapitre 8. « Jeux de guerre sur le podium ». Le traitement renouvelé de l'inspiration militaire dans le prêt-à-porter à l'orée des années 1980

I. Des contre-cultures aux maisons de couture: la réinvention de l'inspiration militaire

A. La collection printemps-été 1978 de Claude Montana
B. « Convertir le sérieux en frivole » : une esthétique du détournement
C. « Des militaires pour la fête »

II. « Une féminité sur la défensive » : style militaire et power-dressing

A. La collection printemps-été 1981 de Thierry Mugler
B. Une artificialisation paradoxale du corps féminin

Conclusion

Introduction

« Le soldat est devenu quelque chose qui se fabrique ; d'une pâte informe, d'un corps inapte, on a fait la machine dont on a besoin ; on a redressé peu à peu les postures ; lentement une contrainte calculée parcourt chaque partie du corps, s'en rend maître, plie l'ensemble, le rend perpétuellement disponible, et se prolonge, en silence, dans l'automatisme des habitudes[1] »

L'uniforme militaire contemporain associe une coupe à un codage visuel élaboré composé de médailles, de boutons, d'insignes et de galons. Ce codage rend manifeste l'aptitude au combat de celui (ou celle, à partir de 1973) qui le porte, ainsi que sa position dans la hiérarchie militaire. L'uniforme militaire est également l'instrument disciplinant le corps civil pour en faire un corps militaire, qu'il fait signifier comme extension du pouvoir de l'Etat[2]. Sa silhouette se caractérise traditionnellement par sa carrure et sa rigidité. Les interprétations de l'uniforme militaire par la mode ont peu de choses à voir avec la discipline foucaldienne : ils renvoient néanmoins souvent à la fonction d'apparat et de reconnaissance de celui-ci, alors qu'au fil du XXe siècle les uniformes de combat deviennent moins ostentatoires et de plus orientés vers la performance. Par association, les éléments visuels caractéristiques de l'uniforme militaire détournés dans le vêtement de mode (matières, éléments de coupe, boutons et insignes) sont perçus comme symboliques des valeurs et fonctions du pouvoir militaire, de la protection du corps à la fierté du port de l'uniforme. La mode féminine développe dans la deuxième moitié du XXe siècle, un vocabulaire stylistique qui intègre pleinement les codes visuels de l'uniforme militaire sous ses diverses formes. Un tournant dans la constitution et l'usage de ce vocabulaire se trouve dans la deuxième moitié de la décennie 1960, où le renouvellement de la conception tant de l'habillement que des normes genrées qui informent celui-ci lui permettent de se diffuser.

Mode et fait militaire, si on peut les opposer comme systèmes aux valeurs radicalement différentes, ont en commun l'usage de symboles visuels forts dont l'intégration au vêtement signifie une appartenance au groupe (à la compagnie, au régiment, à une certaine classe sociale, à un genre défini, au groupe des hommes et femmes à la mode) et des valeurs dont l'importance

[1] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 159
[2] Ibid.

est telle qu'elle se porte à même le vêtement. Que se passe-t-il quand un signifiant aussi fort est importé dans le monde civil, a fortiori à un système sujet à un rythme tel que celui de la mode féminine ? Quand le logo d'une marque remplace, sur un insigne ou un bouton, le sceau de l'Etat ?

Choix du sujet

Le choix de ce sujet se justifie d'abord par la volonté d'appliquer une réflexion historienne à l'étude des motifs iconographiques et des goûts esthétiques. L'étude du vêtement, tant par son aspect matériel que par son rôle dans l'expression des identités collectives et individuelles, présente ainsi un champ particulièrement riche. Le choix d'un sujet sur l'influence du vêtement militaire sur l'habillement civil, de manière plus précise, tient à la volonté d'observer la question des imaginaires visuels du politique et des emprunts iconographiques dont ils peuvent faire l'objet. L'uniforme militaire, abordé par le biais des appropriations dont il fait l'objet de la part du système de production de la mode, cristallise ainsi différents enjeux : ceux liés à l'expression des rôles genrés par l'interface que constitue le vêtement, mais également ceux de la contestation idéologique et politique dont il peut se faire l'expression dans le contexte de contre-cultures qui se développent dans la deuxième moitié du XXe siècle. Le sujet permet ainsi de traiter tant des représentations de normes genrées en évolution que de la manière dont celles-ci s'inscrivent dans les pratiques corporelles. L'étude historique du vêtement implique également, dans la mesure du possible, de travailler sur l'objet lui-même, avec le postulat de base que la seule vraie source primaire en histoire du vêtement est le vêtement lui-même, offrant un rapport particulièrement riche à la source. Si cette dimension a été compromise par des contraintes liées à l'accès aux centres d'archives où se trouvaient de potentielles sources, le recentrement du corpus sur les médias traitant de la mode a permis d'envisager le large potentiel offert par l'étude du discours de mode et de son évolution. Enfin, si le mémoire de M1 dont part ce travail se concentrait sur l'influence du vêtement militaire sur la mode féminine, l'élargissement à la mode masculine ainsi qu'à la question du détournement contre-culturel du vêtement militaire permet de considérer la mode sous un angle plus large, de celle des créateurs à l'habillement quotidien.

Ce mémoire porte ainsi sur la présence et l'influence du vêtement militaire dans la mode française entre le milieu des années 1960 et les années 1980 : il s'agit d'interroger la manière dont les représentations du fait militaire nourrissent les modes et pratiques vestimentaires en étudiant le vêtement comme support de stratégies de constitution identitaire et de représentation de soi, que ce soit dans le cas d'une expression de genre ou de mouvements contestataires.

L'objet étudié, le vêtement militaire dans la mode française, est traité par le biais de deux phénomènes qui tendent à se confondre au fur et à mesure de la période. Il s'agit d'une part de l'engouement qu'il suscite chez les créateurs qui s'en inspirent ainsi que dans la presse de mode, qui contribue à unifier cette tendance sous le terme de « style militaire ». On entend par là ce qui est construit discursivement comme tel par la presse de mode, mais également ce que des éléments matériels définis peuvent indiquer comme une citation du costume militaire, comme la coupe d'un vêtement et ses détails (couleur, forme des poches ou placement des boutons). La question du signifiant militaire et des modalités par lesquelles il est exprimé, ainsi que leur évolution, étant centrale à cette étude, il convient cependant d'envisager la notion comme ouverte. Etudier le « style militaire » tel qu'il se développe dans ces années permet d'identifier un moment précis dans l'histoire du vêtement, concomitant d'une forme de tournant dans la représentation des rôles genrés qui semble correspondre à une évolution des possibilités d'action et de représentation des femmes qui permet un renouvellement des répertoires genrés de l'habillement. D'autre part, le vêtement militaire fait l'objet d'appropriations spontanées, notamment au sein de cultures jeunes et de contre-cultures pour lesquelles il devient un signifiant de leur volonté de différenciation et de leur identité de groupe. Ce phénomène permet notamment d'interroger l'esthétique du détournement dont il fait l'objet, ainsi que la manière dont il popularise des intermédiaires nouveaux de la consommation vestimentaire, notamment les surplus militaires.

Plus largement, l'objet de ce travail est la représentation du fait militaire dans la mode et l'habillement : comment, en effet, concilier les fastes de la Haute couture, et le discours marchand de la mode en général, et la représentation de la réalité du quotidien de celui qui porte un uniforme militaire ? La presse de mode peut-elle porter, en filigrane, un jugement sur l'actualité militaire ou le militarisme en général lorsqu'elle présente dans ses pages un mannequin en saharienne de luxe ? Quel sens a, dans le cadre du discours pacifiste porté par un mouvement contre-culturel, le port d'un vêtement de combat détourné de sa fonction ?

Bornes chronologiques

La borne de début de ce travail de recherche se trouve sur « la ligne de crête de 1965 [3]», dont fait état Jean-François Sirinelli à propos de la culture jeune. Elle correspond, dans l'histoire de la mode, à la création de bon nombre de lignes de prêt-à-porter par les maisons de couture

[3] Jean-François Sirinelli, « Des « copains » aux « camarades » ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, vol. 626, no. 2, 2003, p. 341

ainsi qu'au développement de la mode junior, mais également à l'accélération de la circulation des mouvements culturels et contestataires internationaux. Le fait que la première collection d'inspiration clairement militaire soit présentée en 1966 est cohérent tant cette tendance s'adosse aux bouleversements amorcés au milieu de la décennie 1960 et y contribue, qu'il s'agisse du prêt-à-porter ou du port du pantalon féminin. Pour ce qui est de la borne de fin, les « années 1980 » elle est délibérément floue, et est loin de marquer la disparition du vêtement militaire de la mode et de l'habillement puisque le vêtement militaire reste un élément omniprésent dans la mode contemporaine. On estime néanmoins que cette décennie correspond à une forme d'aboutissement du phénomène observé à partir de la moitié des années 1960, avec une nouvelle génération de couturiers qui offrent un traitement renouvelé de l'inspiration militaire, mais pas de réelle cassure justifiant une borne chronologique stricte. Dans la mesure où c'est ici du cas français qu'il est question, le choix d'arrêter le sujet au début des années 1980 s'explique également par le fait qu'il est plus difficile, au-delà de cette période, de maintenir une étude concentrée géographiquement dans le contexte d'une mondialisation de l'habillement et de circulations croissantes. Si étirer le sujet jusqu'au tournant de l'an 2000, permettrait de considérer l'intégralité de cette période particulièrement intéressante dans la possibilité qu'elle offre d'étudier notamment les coïncidences entre traitements du vêtement militaire par la mode, actualités guerrières et appréhensions de celles-ci, le volume des sources envisageables est tel qu'une étude en un an serait probablement restée superficielle.

Cette analyse porte ainsi sur une vingtaine d'années, à partir de 1965, au cours desquelles le « style militaire » est inventé, mis en discours et en scène comme une nouveauté, avant qu'il se diffuse peu à peu dans l'habillement. Plus précisément, l'unité temporelle de base, plutôt que celle de l'année, est fournie par le vocabulaire de la mode sous la forme de la saison, qui s'étend entre deux présentations des collections, à raison de deux par an, qui permet de rendre compte plus précisément de la temporalité propre à un système de la mode qui associe acteurs de la création (maisons de couture) et de la réception (presse, de mode ou non). Cette unité temporelle est utile dans la mesure où elle permet de faire état d'une évolution très régulière et de changements majeurs de direction dans l'imaginaire esthétique des maisons de couture ainsi que de phénomènes de mimétisme et de simultanéités entre différents créateurs.

L'enjeu des bornes spatiales en histoire du vêtement

L'étude présente se concentre sur la France dans la mesure où elle est, au moins au début de la période étudiée, encore perçue comme prescriptrice à l'étranger en matière de modes[4]. La question des sources a également beaucoup contribué à ce choix, d'une part du fait de leur accessibilité et de leur regroupement géographique, et d'autre part dans la mesure où traiter de tendances globales de l'habillement semble délicat pour cette période, et les sources trop importantes pour permettre de mener à bien un dépouillement systématique. De la même manière, si on observe des phénomènes parallèles dans d'autres pays, il ne s'agit pas d'adopter une approche comparative mais on peut observer des variations entre les pays, notamment pour ce qui est des appropriations du vêtement militaire par les sous-cultures, où l'influence anglo-saxonne est prédominante. Les acteurs et le fonctionnement de la mode étant souvent organisés de la même manière selon les différents pays (semaine de présentation des collections et mêmes grands titres de presse de mode, à l'instar des différentes versions nationales de *Vogue*[5]*)*, chaque système est ainsi plus ou moins indépendant, rendant une étude à l'échelle nationale pertinente. La question des bornes spatiales interroge la réalité des lieux de la mode : si on peut postuler qu'un vêtement peut être porté partout sur le territoire, il semble cependant que la mode fasse l'objet de pratiques et d'imaginaires très fortement localisés, assurant notamment l'exclusivité de Paris en matière d'innovation esthétique[6] puis suivant un modèle de diffusion qui fait état d'une périphérie et d'un centre qui serait Paris, lorsqu'il ne sont pas circonscrits de manière encore plus localisée[7].

L'histoire des modes et du vêtement au croisement de divers champs de recherche

L'histoire culturelle est le champ principal dans lequel se situe ce sujet puisqu'il s'agit d'étudier la mode comme production culturelle liée à des goûts et sensibilités collectifs et tributaires de représentations particulières. L'approche culturelle est particulièrement éclairante pour cette étude dans sa suggestion de proposer de nouvelles hiérarchies dans la manière d'envisager le fait social : pour ce qui est du vêtement, il s'agit de le replacer dans une histoire des pratiques quotidiennes et non plus de l'abandonner au seul champ de l'histoire de l'art. Dans son article « L'histoire culturelle : champs de recherche ou grand chantier ? », publié dans

[4] Valerie Steele, *Paris Fashion : A cultural history, Oxford* ; New York, Berg, 1998
[5] Caroline Seebohm, *The Man who was Vogue, the Life and the Times of Condé Nast,* Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1982
[6] Steele : 1998, op.cit.
[7] On peut par exemple noter que l'édition française de *Vogue* est renommée *Vogue Paris* en 1968 (alors que les autres éditions européennes de *Vogue* gardent le nom du pays et non de sa capitale). Un autre exemple est la ligne de prêt-à-porter Saint Laurent Rive Gauche, dont l'ancrage géographique est un outil de publicité et d'affirmation d'une conception différente de la mode, s'opposant notamment à celle de la clientèle de Haute couture concentrée dans l'Ouest parisien.

la revue *Vingtième Siècle*, Philippe Urfalino envisage l'histoire culturelle tant que domaine d'étude et regard porté à l'objet (qui peuvent appartenir au domaine des arts et de la pensée mais également à celui des pratiques et représentations), regard qui se caractérise par une attention particulière prêtée au symbolique et aux imaginaires[8], dimension majeure dans cette étude. L'idée d'une « histoire sociale des représentations[9] » parait également particulièrement pertinente dans la mesure où il s'agit bel et bien d'interroger des groupes et leurs pratiques, ainsi que la manière dont celles-ci sont informées par des représentations spécifiques et des regards contemporains dont il convient de voir la manière dont ils sont repris à leur compte par les différents acteurs : il s'agit ainsi ici d'approcher le fait militaire et ses représentations par le biais des imaginaires qu'il suscite, et la traduction visuelle et matérielle que ceux-ci connaissent.

Le thème de recherche en lui-même, l'histoire des modes et du vêtement, est largement tributaire des approches développées par l'histoire culturelle et des champs de recherche qui en découlent et en empruntent les méthodes. En effet, l'approche choisie pour traiter ce sujet de mémoire est influencée par deux courants qu'on peut considérer comme contenus au sein de l'approche propre à l'histoire culturelle, mais à l'objet plus spécifique, les *visual studies* et les *fashion studies*. Ainsi, ce sujet de recherche traitant du vêtement (notamment dans une approche matérielle et visuelle), un champ de recherche comme les *visual studies* offre des perspectives précieuses en ce qu'elles prônent une ouverture de l'objet des historiens de l'art (avec de plus la spécificité du statut du vêtement de ce point de vue, entre objet du quotidien et objet d'art) à des productions visuelles plus larges : le regard spécifique à ce champ est celui d'une approche interdisciplinaire convoquant volontiers des savoirs propre à d'autres disciplines et notamment aux sciences sociales. De la même manière, les *fashion studies* apportent également des bases épistémologiques précieuses en considérant leur objet (le vêtement et les modes) d'un point de vue interdisciplinaire et global, c'est-à-dire tant comme objet historique que comme objet de consommation, mais également pratique artistique, sans délaisser ses enjeux économiques. Des travaux français sur l'histoire du vêtement antérieurs à la définition des *fashion studies* offrent de solides bases pour une approche qui envisage le vêtement comme « un fait social total »[10].

---

[8] Philippe Urfalino, "L'histoire culturelle : programme de recherche ou grand chantier ?", dans *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 57, 1998, pp. 115-120.
[9] Pascal Ory, "Pour une histoire culturelle du contemporain", dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39/1, 1992, pp. 3-5.
[10] Nicole Pellegrin, « Le vêtement comme fait social total », *in* Christophe Charle (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ?*, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, 1993, p. 81-94.

Ce sujet englobe différentes dimensions de la mode, et participe donc de domaines de recherche divers, du système médiatique de la mode à l'expression vestimentaire des mouvements contestataires. Par la place prédominante qu'il accorde à l'étude du discours de mode, ce travail s'intègre au domaine des *media studies*, et plus particulièrement de l'étude des medias de mode, qui se développe largement à partir de l'approche sémiologique prônée par Roland Barthes[11], qui envisage la presse de mode par le lien qu'elle établit entre un signifiant matériel, le vêtement, et un signifié immatériel, sa symbolique sociale. Le champ des travaux sur la presse féminine, et notamment son rapport à la représentation des rôles genrés est également tributaire des travaux d'Anne-Marie Lugan sur la fonction idéologique de celle-ci[12].

Dans la mesure ou plusieurs chapitres explorent la fonction de signifiant d'une opposition générationnelle du vêtement militaire, que ce soit dans le cadre de la mode « junior » qui se développe dans la deuxième moitié des années 1960 ou dans celui de mouvements contre-culturels, ce travail participe également, par touches, d'une histoire des cultures jeunes, notion développée notamment dans les travaux de Ludivine Bantigny[13] et Jean-François Sirinelli[14] qui parait ici pertinente. De la même manière, les chapitres consacrés plus spécifiquement à l'usage du versement militaire au sein des sous-cultures musicales s'intègre à un champ de recherche sur les sous-cultures inspiré de l'ouvrage séminal de Dick Hebdige, *Sous-cultures. Le sens du style*[15], qui connait en ce moment une vitalité importante avec des projets de recherche et revues qui traitent largement du rapport entre musiques et pratiques et modes de vie contre-culturels (à l'instar de la revue *Volume !* ou encore du projet de recherche Punk is Not Dead).

Enfin, l'histoire du vêtement est une histoire du corps et de ses représentations. Une étude sur l'uniforme militaire et son détournement dans la mode permet d'en appréhender différents aspects. D'abord, la fonction du vêtement militaire dans la construction du corps du soldat[16], tant comme archétype viril que dans sa fonction combattante. Ensuite, dans la mode féminine comme masculine, dont les évolutions formelles témoignent d'un changement dans le rapport aux normes genrées, et notamment la silhouette, qui constitue la construction sociale d'un corps

[11] Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, Éd. De l'Institut Français de la Mode, 2001
[12] Anne-Marie Lugan, *La Presse «féminine». Fonction idéologique*, Paris, La Découverte, 1978
[13] Ludivine Bantigny (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009
[14] Jean-François Sirinelli, *Les baby-boomers. Une génération 1945-1969*, Paris, Fayard, 2003
[15] Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008
[16] Jeanne Teboul, « Combattre et parader. Des masculinités militaires plurielles », *Terrains & travaux*, vol. 27, no. 2, 2015, pp. 99-115.

idéalisé[17] : on peut ainsi interroger tant le vêtement comme parure que la libération des corps par lui dans une période de valorisation croissante du mouvement et du confort vestimentaire.

Une historiographie entre ouvrages grand public et spécialisation croissante

L'historiographie existante sur le sujet des uniformes militaires et leur influence sur la mode est à la fois restreinte et de nature très diverse. Comme c'est souvent le cas en histoire de la mode, les analyses qui ont pu en être faites sont souvent le fait d'ouvrages destinés à un grand public et qui se concentrent majoritairement sur le caractère esthétique de la question, faisant la part belle à l'iconographie, et privilégiant souvent soit la Haute couture, c'est-à-dire une conception élitiste de la mode, soit, a contrario, les uniformes militaires eux-mêmes dans le cadre de l'étude des *militaria*. On trouve ainsi des catalogues expositions consacrées à la question[18][19][20], qui toutes sont souvent le fait de musées de l'armée et se concentrent de ce fait sur les uniformes en eux-mêmes, avec souvent peu de discours scientifique sur le vêtement ou les modes. Ce type d'ouvrage constitue cependant une base intéressante en début de recherche, permettant d'en circonscrire plus rigoureusement l'objet, notamment par l'identification de coupes et détails à l'origine militaire, qu'ils soient ou non perçus comme tels. De manière générale, si ces catalogues d'exposition sont utiles dans la suggestion de portes d'entrées dans le sujet, leur intérêt scientifique reste souvent subordonné à une valorisation de la composante esthétique et prestigieuse tant de la mode que du vêtement militaire. Ces ouvrages semblent souvent prendre le même parti que bon nombre d'ouvrages sur l'histoire de la mode destinés au grand public, qui ont souvent un traitement superficiel de la question des phénomènes d'influences et de médiations qui peuvent être à l'œuvre dans la création. Une approche qui envisagerait les enjeux politiques des pratiques vestimentaires sans leur nier leur nature matérielle et esthétique semble ainsi nécessaire pour esquisser une histoire politique et culturelle des transgressions esthétiques, et notamment vestimentaire, des normes genrées.

Si les travaux existants sur l'influence militaire dans la mode féminine sont peu nombreux et souvent incomplets, il existe une bibliographie importante sur les uniformes militaires. Au-delà d'une approche descriptive ayant trait à l'étude des *militaria*, leur rôle dans

[17] Georges Vigarello, La Silhouette du XVIIIe siècle à nos jours. Naissance d'un défi, Paris, Seuil, 2012, 160 p.
[18] Xavier Landrit, (dir.), *Mission Mode, styles croisés* [exposition, Château Borély, Musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la Mode de Marseille et Musée de la Légion étrangère, Aubagne, du 16 septembre 2016 au 15 janvier 2017], Paris, Liénart, 2016
[19] Mariska Pool (dir.), *Dressed to kill: mode, uniform* [exposition, Opglabbeek, Legermuseum, 2000], Zwolle, Waanders, 2000
[20] Pierre-Marie Maulbecker, (dir.), *Mode et uniformes* [exposition, Musée Historique et militaires, à Freyming-Merlebach du 6 avril au 24 septembre 1990], Freyming-Merlebach, Éd. Musée Historique et Militaire, 1990

la construction d'une masculinité guerrière et l'idée du « prestige de l'uniforme » a depuis été largement étudié, notamment pour ce qui est du XIXème siècle[21]. Si ces travaux ne sont pas centraux à cette étude, ils permettent néanmoins, en développant l'idée de l'uniforme comme symbole de la virilité guerrière et d'un ordre social bien établi[22], d'envisager plus précisément le potentiel de subversion que contient son détournement dans la mode civile et commerciale, et qui plus est dans la mode féminine, en plus de constituer un outil utile dans l'identification des différents types d'uniforme auxquels peuvent faire référence les modèles présentés dans les revues étudiées.

L'historiographie des rapports entre genre et vêtement, si elle couvre peu ce sujet précis, est riche d'ouvrages dont les démarches et considérations peuvent lui être appliquées et qui offrent des concepts et pistes d'étude utiles. Il s'agit premièrement des travaux de Christine Bard qui offrent une compréhension globale des phénomènes vestimentaires, et notamment l'histoire politique du pantalon mentionnée plus haut[23]. Deux numéros de *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, celui consacré au travestissement et celui consacré au costume, proposent notamment des clés épistémologiques intéressantes sur la question. Le terme de costume, que Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, dans l'introduction du numéro de *Clio. Femmes, Genre, Histoire* consacré à celui-ci choisissent au lieu de « vêtement », terme plus neutre, « car celui qui l'endosse s'apprête, tel un comédien, à jouer un rôle choisi ou imposé sur la scène historique et sociale »[24], permet notamment d'interroger le rôle du vêtement dans la performance de genre. La question de la transgression vestimentaire des normes genrées est, elle, traitée par Christine Bard et Nicole Pellegrin dans l'introduction du numéro sur le travestissement, où les chercheuses proposent des pistes de lectures qui peuvent être utiles à une étude sur le vêtement de mode. Encore dans le champ français de la recherche historique sur le vêtement, une approche particulièrement intéressante est l'« histoire politique de la culture matérielle » que défend Christine Bard dans son ouvrage sur le pantalon féminin[25], où le vêtement est la source et le support d'une réflexion qui est politique, reprenant à son compte le concept de genre

[21] Arnaud-Dominique Houte, « Prestiges de l'uniforme. Policiers et gendarmes dans la France du XIXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire [En ligne], 36 | 2012*, 36 | 2012, 153-165.
[22] Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe XVIIIe siècle)*, Paris, Fayard, 1998, p.212
[23] Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Le Seuil, 2010
[24] Sophie Cassagnes-Brouquet, et Christine Dousset-Seiden, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°36, 2012, pp.4-13.
[25] Bard : 2010, op.cit.

comme «élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes »[26].

Le discours de la presse de mode sur une tendance potentiellement subversive par son détournement des codes du pouvoir masculin, qui se trouve en filigrane dans une majeure partie de ce mémoire, s'intègre a une histoire du rapport de celle-ci à l'évolution du statut des femmes dans la société : cette question a notamment été traitée par Bibia Pavard[27], mais davantage du point de vue des représentations du féminisme dans la presse féminine que des modes et vêtements comme il en est ici question.

Sur les tendances de mode de la fin des années 1960, deux articles qui touchent de près ou de loin l'inspiration militaire offrent également des éclairages conceptuels que ce mémoire reprend par endroits. Le premier est celui de François Hourmant sur la veste mao dans la revue *Vingtième siècle*[28] offre un exemple d'analyse efficace sur l'appropriation d'un symbole politique dans la mode, en le liant plus largement à son contexte culturel. Le deuxième, celui d'Élodie Nowinski sur l'exotisme chez Yves Saint Laurent[29] où la chercheuse interroge l'idée d'exotisme dans la mode à partir des définitions qu'en donne Victor Segalen[30], interrogeant notamment la perturbation esthétique et sa normalisation, processus qui vaut également pour la tendance militaire qui commence par détonner dans le paysage de la mode féminine féminin avant que les signifiants qui en sont caractéristiques ne soient intégrés au répertoire de l'habillement quotidien.

Corpus

Le corpus sur lequel se base ce mémoire est majoritairement composé de sources médiatiques. On peut distinguer quatre types de sources principaux.

Le premier ensemble est composé de sources issues de la presse de mode. Celle-ci permet une appréhension riche du vêtement, notamment le commentaire dont il fait l'objet dans le cadre d'un discours marchand mais également dans sa dimension visuelle, par la

[26] Joan Scott, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988. Le genre de l'histoire. pp. 125-153.
[27] Bibia Pavard, « Chapitre 6. Presse(s) féminine(s) : le poids du genre », in Claire Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, 2018, pp. 107-123.
[28] François Hourmant, « La longue marche de la veste mao : révolution des apparences et apparences de la révolution », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°121, 2014, pp. 113-131
[29] Élodie Nowinski, « Yves Saint Laurent et l'exotisme : de l'exception insolente à la naissance du métissage en mode » in dir. Veillon, Dominique & Ruffat, Michèle, *La mode des sixties : l'entrée dans la modernité*, Paris, Autrement, 2007
[30] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Biblio Essais, Le Livre de Poche, 1986

photographie de mode et son potentiel narratif. Il s'agit ici majoritairement de trois revues, *Elle*, *Vogue* et *Marie-Claire*. Hormis le fait qu'elles sont les trois principales revues de mode de l'époque en termes de diffusion, l'étude simultanée de ces trois revues parait pertinente dans la mesure où elles semblent offrir des points de vue complémentaires de par la nature différente des publics auxquels elles s'adressent, de *Vogue*, revue de renommée internationale, à *Marie-Claire*, qui continue de proposer des patrons de couture à réaliser chez soi même après le développement spectaculaire du prêt-à-porter. Si l'étude de ces trois revues permet de confronter leurs approches souvent complémentaires de la mode et du vêtement (comme objet esthétique et objet quotidien), elles font toutes trois état d'un discours prescripteur quant à l'habillement, se faisant le relai des tendances observées lors des présentations de collections.

Un deuxième ensemble de sources important est constitué de fonds d'archives de photographies de mode. Il s'agit premièrement de la catégorie « Mode » du fonds Maciet, conservé à la bibliothèque du Musée des arts décoratifs. Le fonds Maciet regroupe, depuis 1885, des gravures, dessins, puis photographies de mode : il est un outil précieux pour connaitre l'orientation générale des collections de la saison, et est constitué de photographies de qualité. Le deuxième fonds est le fonds André Seigneur, conservé à la bibliothèque Forney, à Paris. Il s'agit d'un fonds constitué par un particulier qui regroupe les campagnes publicitaires de différentes marques et maisons de couture, extraites de revues de mode. Il permet notamment d'envisager les imaginaires auxquels les marques associent le vêtement d'inspiration militaire au sein de leur discours publicitaire.

En plus de ces deux types de sources, il a semblé pertinent d'étudier la manière dont la presse quotidienne traite de ces questions. L'étude d'articles du *Monde* traitant des collections de mode sur l'ensemble de la période permet d'appréhender la manière dont un quotidien national porte un jugement sur l'actualité de la mode française : il est particulièrement intéressant de constater que le jugement des auteurs des articles est bien plus tranché que celui de la presse de mode, et particulièrement sur le style militaire que ceux-ci n'hésitent pas à qualifier de « goût douteux »et à évaluer en des termes moraux[31]. Ces articles permettent par ailleurs de témoigner la manière dont une presse non spécialisée rend compte des tendances et tente de leur donner un sens, notamment en les rattachant à l'actualité politique et militaire, ou à une référence historique. En outre, un travail de textométrie sur l'ensemble des articles du journal consacrés à la mode entre 1965 et 1984 a permis de donner une idée du poids numérique

[31] Nathalie Mont-Servan, « L'automne cherche sa longueur », *Le Monde*, 29 juin 1967

des collections faisant état d'une inspiration militaire par rapport à l'ensemble des collections, par saison, ainsi que d'observer l'évolution du jugement sur la mode d'inspiration militaire à mesure qu'elle se diffuse tant dans la Haute couture que dans le prêt-à-porter.

Les archives de la télévision française, envisagées d'abord comme sources complémentaires, ont pris une grande importance au fil de l'année, notamment par leur facilité d'accès au moment où de nombreux centres d'archives étaient inaccessibles. Elles constituent des sources précises dans la mesure où elles permettent d'une part, lorsqu'il s'agit d'une émission d'actualités (notamment les journaux télévisés), de voir un jugement extérieur porté sur une tendance et le vocabulaire avec lequel elle est qualifiée, ainsi que d'avoir accès à des images du vêtement en action et au discours des acteurs interrogés, et d'autre part, lorsqu'il s'agit d'émissions spécialement consacrées à la mode (*Dim Dam Dom*, *La mode et la couleur*), de voir la manière dont le vêtement est mis en scène, et dans le cas de l'inspiration militaire, si celle-ci est mise en valeur ou non, et selon quelles modalités.

A ces quatre types de sources s'ajoutent des productions culturelles telles que des disques et des films, qui, notamment dans le cas des cultures jeunes, offrent des exemples de représentation de soi ou le vêtement joue souvent une place importante.

Le souhait d'accorder une place importante aux sources matérielles, c'est-à-dire aux vêtements en eux-mêmes, considérant qu'ils constituent la seule véritable source primaire et qu'ils portent en eux-mêmes un discours, s'est heurté aux contraintes techniques liées aux centres d'archives. Premièrement, le Palais Galliera, qui regroupe une riche collection textile, notamment pour la Haute couture française du XXe siècle, est en travaux depuis juin 2018, rendant impossible la consultation d'archives textiles. De la même manière, le centre de documentation du Musée des arts décoratifs, qui permet un accès aux collections du musée pour les chercheurs, est resté fermé jusqu'à la fin 2019. Si ces déconvenues ont compromis l'approche matérielle chère aux *fashion studies*, elles ont cependant permis de recentrer plus précisément cette étude en partant des sources qui étaient accessibles, en premier lieu la presse de mode conservée en de larges proportions à la Bibliothèque Forney et à la Bibliothèque Nationale de France, ainsi qu'aux archives de l'Institut National de l'Audiovisuel accessibles en ligne.

Outils et méthodes

Le traitement des sources imprimées s'est fait par le dépouillement systématique des numéros des trois revues parus entre 1966 et 1971, puis, entre 1972 et 1980, d'un dépouillement

des numéros spécifiquement consacrés aux collections (numéros de mars, aout et septembre). Cette méthode a permis de recenser de manière systématique les occurrences de vêtements d'inspiration militaire et de la manière dont ils sont qualifiés par revue, saison, type de vêtement et qualificatif employé, ces éléments de description étant rassemblés au sein d'un tableau. Cette approche permet de faire état d'une évolution tant quantitative, attestant de la courbe suivie par le phénomène de mode, que qualitative, mettant au jour la manière dont la tendance militaire s'exprime au fil de son évolution, de ses premières expressions à sa normalisation. La limite de cette méthode tient cependant à la nécessité de définir ce qui relève ou non d'une influence militaire lorsque celle-ci n'est pas explicitement exprimée : cela est cependant possible en faisant état d'emprunts matériels et esthétiques précis au vêtement militaire, souvent dans les détails des vêtements présentés. Limiter l'aspect arbitraire de cette définition semble cependant possible en ayant recours à la méthode sémiologique de l'étude du vêtement proposée par Roland Barthes dans l'article « Le bleu est à la mode cette année[32]» ou le sémiologue propose la définition d'unités de signification au sein du vêtement, des « vestêmes » qui correspondent à des détails de fabrication comme des boutons, des pattes sur le vêtement ou encore une ceinture. Cette définition parait particulièrement utile dans le cas du présent sujet dans la mesure où ce sont précisément ces éléments qui expriment le plus clairement une influence ou un signifié qui renverrait au militaire.

A partir du tableau qui recense les modèles d'inspiration militaires présentés dans chaque revue, la mise en forme de ces données permet de repérer des variations quantitatives qui révèlent souvent des changements qualitatifs dans la manière dont la tendance militaire est perçue : la disparition des modèle d'inspiration militaire des collections de Haute couture autour de 1975 correspond par exemple à un repli de celle-ci vers l'expression de valeurs traditionnelles dans un contexte de crise économique. La mise en forme en graphiques et pourcentages permet également de repérer des évolutions comme la part de la Haute couture et du prêt-à-porter dans les modèles recensés, des qualificatifs matériels (matières et couleurs), ou encore l'évolution des qualificatifs employés.

Enfin, une grande partie du propos développé ici s'appuie sur des images qui mettent en scène le vêtement militaire ou d'inspiration militaire et sont la base d'études de cas. Ces images constituent, au même titre que le discours écrit, une narration et un commentaire implicite sur

[32] Barthes : 2001, op. cit, p. 81

le vêtement par les accessoires, décors et attitudes auxquels elles l'associent, qu'il s'agit de photographies issues de revues de mode ou par exemple d'images publicitaires.

Enjeux

Le vêtement fait sens au milieu d'autres faits culturels, d'imaginaires et de représentations profondes et présentes sur la longue durée. Il s'agit ici d'interroger la manière dont elles informent la mode, mais aussi le rapport de celle-ci à son environnement immédiat : l'inspiration militaire dans la mode est-elle marquée par l'actualité, de la féminisation à la guerre froide, ou est-elle davantage tributaire d'imaginaires construits sur le long terme et qui tendent à une objectivation déréalisante du fait militaire ? On peut ainsi voir le vêtement, « fait social total[33] » qui exprime « postures, échanges, et jeux [34]», parmi un ensemble de phénomènes culturels qui expriment le rapport d'une époque au fait militaire.

Un autre type d'enjeu est lié à la question du détournement d'un vêtement qui cristallise tant des représentations d'une masculinité idéalisée que les valeurs nationales qu'il représente, a fortiori après les deux guerres mondiales et les guerres de décolonisation, ainsi que dans un contexte de médiatisation d'une culture antimilitariste pendant la guerre du Vietnam. On peut ainsi interroger le potentiel de subversion de la mode vestimentaire, même dans le cadre très réglé d'une presse prescriptrice à large diffusion, dont on peut voir qu'elle tend à développer un discours de justification du phénomène en lui donnant du sens et éventuellement en cherchant à établir de nouveaux modèles en accord avec son rôle, et ainsi de le constituer en phénomène de mode à proprement parler.

La mode militaire apparait et se développe à un moment ou s'accélèrent un changement du rapport au corps : il s'agit de voir la manière dont le vêtement a pu incarner et précipiter une libération des corps à un moment de redéfinition des rôles et normes genrés. Le sujet traité permet d'esquisser une histoire du corps féminin et de sa perception telle qu'elle transparait dans les bouleversements de la mode à la fin des années 1960, entre libération par l'adoption d'un vêtement masculin et nouvelles contraintes.

La mode d'inspiration militaire s'inscrit dans une période de de mutation du système de la mode, et semble agir comme catalyseur pour bon nombre d'entre eux, qu'il s'agisse de la mode junior, de l'unisexe, du prêt-à-porter ou encore du vêtement de seconde main. Elle trace,

[33]Pellegrin : 1993, op.cit.
[34] Ibid.

en filigrane, une histoire des bouleversements radicaux qui parcourent le système de la mode entre le milieu des années 1960 et les années 1980.

Problématique

Ce travail de recherche interroge ainsi la manière dont l'uniforme militaire devient un vêtement de mode, et celle dont le vêtement de mode s'empare de signifiants propres à l'uniforme militaire, avec comme problématique principale celle-ci : quelle représentation du fait militaire et de son expression vestimentaire, l'uniforme, donnent à voir les différentes tendances de mode qui s'en emparent entre le milieu des années 1960 et les années 1980 ?

Cette question en recouvre d'autres, qui parcourent ce mémoire et dont les réponses varient en fonction des cas exposés dans différents chapitres. Parmi celles-là, le sens qui est donné au concept d'uniforme au moment où la mode amorce un tournant individualiste, mais aussi la question des imaginaires dont est investi le vêtement militaire, qui transparaissent dans les images qui le mettent en scène et en récit.

La première partie de ce mémoire est consacrée à la manière dont la mode inspirée du vêtement militaire qui apparait dans la Haute couture au printemps 1966 s'adosse et contribue aux bouleversements du système de la mode dans la deuxième partie des années 1960, notamment l'essor du prêt-à-porter et le développement de la mode junior. La deuxième partie, qui se concentre sur les années 1968-1971, traite de la capacité d'incarnation des idéaux contestataires que prend à cette période le vêtement militaire. C'est le cas tant au sein de mouvements de jeunesse antimilitaristes, pour lesquels il devient un uniforme contestataire, que dans le cadre d'une redéfinition des rôles genrés et de leur expression vestimentaire à propos desquelles il convient d'interroger le potentiel libérateur de la mode militaire. La dernière partie se consacre, elle, au devenir des modes d'inspiration militaire dans l'éclatement des styles qui se produit au cours des années 1970, et interroge notamment la manière dont les contre-cultures, notamment musicales, qui font un usage revendicatif du vêtement militaire informent en retour son usage dans la mode au moment d'un renouvellement générationnel de celle-ci au tournant des années 1980.

PREMIERE PARTIE

LE VETEMENT MILITAIRE DANS LA MODE DES ANNEES 1960

Chapitre 1. L'apparition du motif militaire dans la mode féminine (1966-1967)

Comment expliquer l'apparition et le succès d'une tendance dont l'inspiration est l'uniforme au moment où la mode se veut « résolument individualiste[1] » ? Une analyse de l'émergence de la tendance militaire dans les collections de mode du printemps-été 1966 puis de l'automne-hiver 1966-1967[2] permet d'observer la manière dont celle-ci se développe avec en toile de fonds des mutations importante du système de la mode, tant du point de vue de sa production (développement du prêt-à-porter, de la mode junior) que de sa médiatisation. On verra ainsi dans la première partie du chapitre la dimension novatrice de l'apparition de vêtements d'inspiration militaire dans les collections de mode féminine, notamment sous l'angle du rapport au corps féminin, puis dans une seconde partie la manière dont celle-ci est instituée en tendance par le système médiatique de la mode, permettant ainsi de présenter les sources principales de cette première partie consacrée à la deuxième moitié des années 1960.

I. L'apparition de l'inspiration militaire dans la mode féminine (1966) : le cas des collections de Haute couture d'Yves Saint Laurent

C'est sur le cas de deux collections de Haute couture de Saint Laurent, le printemps-été 1966 et l'automne-hiver 1966-1967, qui par leur présentation de modelés d'inspiration militaire se distinguent des collections qui leur sont contemporaines, que se base la première partie de ce chapitre. Il s'agit de voir ce qui constitue la dimension avant-gardiste de la tendance militaire telle qu'elle apparait alors, avec comme axes principaux la question du rapport au corps et celle de la nature de la référence à l'uniforme militaire, qui interroge plus largement la représentation souvent valorisante du fait militaire dans la mode

A. Une mode nouvelle pour un corps nouveau

La première occurrence de modèles d'inspiration clairement militaire[3] se trouve à la saison Printemps-Été 1966 de la Haute couture. Il s'agit majoritairement de vêtements d'extérieur

[1] Nicole Janin, « Mode et médias : les années 1960 », Dominique Veillon éd., *La mode des sixties. L'entrée dans la modernité.* Autrement, 2007, p. 103

[2] « Collections Hiver 66 », *Vogue français*, septembre 1966, p.115

[3] Première au sens où, si on trouve auparavant des modèles au sein desquels on peut reconnaître une référence au vêtement militaire, c'est de manière diffuse et non sous forme de ligne directrice des tendances d'une saison. Par ailleurs, la tendance militaire telle qu'elle nait en 1966 apparait également comme novatrice après vingt ans de Haute couture française marquée par un retour à des formes luxueuses et féminines après la Seconde Guerre

comme des manteaux épais à double boutonnage, présentés avec des casquettes rigides d'inspiration masculine, notamment chez Saint Laurent, où la pièce apparait cependant en contraste avec le reste de la collection, qui comporte plutôt des robes de printemps[4]. Cette tendance de manteaux longs et épais, souvent en drap de laine, comportant une martingale et souvent des boutons dorés se confirme à la saison automne-hiver 1966-1967 de la Haute couture, ou ces modèles apparaissent en contraste avec les robes qui constituent la majorité des collections.

Le prisme de la silhouette

La dimension nouvelle de ces modèles d'inspiration militaire tient entre autre aux lignes extérieures qui les composent et à ce qu'on peut appeler, d'après les travaux de Georges Vigarello[5], la silhouette qu'ils façonnent. En effet, si on comprend la silhouette comme l'effet produit par les lignes directrices d'un dessin, qui se passe de couleur, elle correspond pour un vêtement à ses éléments de coupe les plus visibles : épaules larges, taille serrée ou non… Dans le cadre de ces collections, la nouveauté vient du fait que les modèles en question font à celle qui les porte une silhouette en forme de H, aux épaules nettes et carrées et dont la taille n'est pas ou peu marquée.

mondiale. A ce sujet, voire dir. Saillard, Olivier, *Les années 50 : la mode en France, 1947-1957* [exposition, Paris, Palais Galliera, 12 juillet-2 novembre 2014], Paris, Paris Musées, 2014

[4] « Haute Couture 66 », *Vogue français*, mars 1966, p.140

[5] Georges Vigarello, *La Silhouette du XVIIIe siècle à nos jours. Naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012, 160 p.

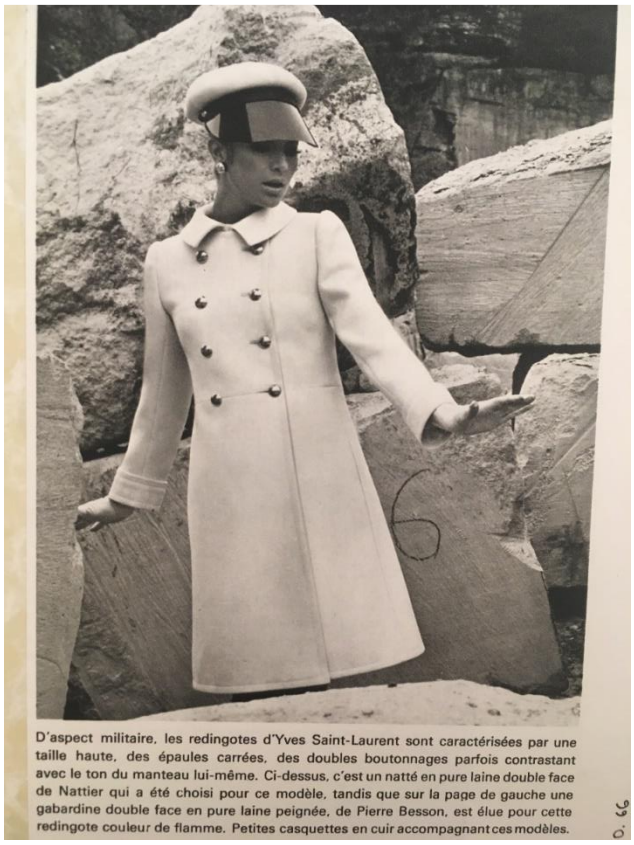


Figure 1. "D'aspect militaire, les redingotes d'Yves Saint Laurent sont caractérisées par une taille haute, des épaules carrées, des doubles boutonnages parfois contrastant avec le ton, du manteau lui-même." Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1

Pour ce modèle de la collection automne-hiver 1966, présenté ici dans la revue *Officiel*[6], l' «aspect militaire » est directement associé à la forme du corps que suggère le manteau : des épaules carrées et une taille peu marquée. La silhouette créée par le vêtement d'inspiration militaire tient à la fonction protectrice de l'uniforme, qui imite un corps masculin idéalisé et dont les caractéristiques (torse droit, épaules carrées), sont exagérées[7]. Cette rigidité du vêtement militaire et la silhouette droite qu'il impose, vont à l'encontre de la conception de l'habillement tel qu'il est développé dans la mode féminine depuis la fin des années 1950 : là où la silhouette introduite par le New Look de Dior, en forme de X[8], tend à accentuer les hanches et la poitrine pour former une silhouette féminine idéalisée qui met en valeur les capacités reproductrices et nourricières du corps féminin, le H tend au contraire à gommer celle-ci pour créer une silhouette neutre voire masculine. La silhouette apparait comme un façonnement du corps par le vêtement, corps qui se donne, écrit France Borel, comme une

[6] Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1
[7] Odile Roynette, « L'uniforme militaire au XIXe siècle : une fabrique du masculin », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 36 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 04 avril 2020. URL : http://journals.openedition.org/clio/10887 ; DOI : https://doi.org/10.4000/clio.10887
[8] Il n'est pas tant question ici d'habillement quotidien que des collections de Haute couture qui représentent ce qui est vu comme à la mode et désirable.

matière première souple […] se pliant docilement aux volontés et aux désirs sociaux[9] ». L'abandon progressif, au début des années 1960, de la silhouette en X au profit d'une silhouette en A puis en H, est concomitante de la redéfinition du rôle des femmes dans la société française, dont une partie sort alors de la sphère du foyer et s'intègre a une vie publique en dehors de celui[10]. Dans ce contexte, cette silhouette d'allure masculine, et le port d'un vêtement reprenant les codes esthétique d'un vêtement militaire peut également être considéré à l'aune de la dimension à la fois protectrice et assertive de ce vêtement au sein de mondes dominés par la présence masculine (travail en bureau, investissement politique…). Interrogé sur sa collection par la télévision en juillet 1967, Yves Saint Laurent voit en outre de cette silhouette l'aboutissement des recherches passées des couturiers, et associe celle-ci à l'évolution de l'activité des femmes :

- La silhouette de la femme moderne n'a pas cessé d'évoluer, depuis 20 ans. Est-ce que vous pensez que la mode féminine soit arrivée à une forme de stabilisation ?
- Je pense qu'on y arrive de plus en plus. Je pense que la vie moderne a tellement évolué et que tout a tellement changé que les femmes n'ont plus envie de se trouver transformées par une silhouette différente chaque saison et même d'année en année.[11]

Imaginaires militaires et rôles féminins : la mise en scène des campagnes publicitaires

Avec cette silhouette nouvelle, qui traduit une évolution de la conception du vêtement féminin prenant en compte l'évolution de leur activité au sein de la société s'observe également une nouveauté dans le dispositif de présentation des modèles d'inspiration militaire qu'on remarque dans les campagnes de publicité dont ils font l'objet.

[9] France Borel, *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, coll. Agora, Pocket, Paris, 1998, p.17
[10] Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle,* Paris, Armand Colin, coll. U, 2001
[11] *Journal télévisé de 20h*, émission du 31 juillet 1967

Figure 2. Deux extraits de la campagne publicitaire pour la collection printemps-été 1966 de Saint Laurent. Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1

On peut à ce sujet comparer la présentation de deux modèles issus de la collection printemps-été 1966 de la Haute couture dans la campagne publicitaire destinée aux revues de mode[12]. Le premier modèle est une robe trapèze blanche en dentelle fleurie. Le deuxième, un manteau en laine qui s'inspire des *peacoats* de la marine britannique par sa couleur bleu foncé et son double boutonnage doré. Aux épaules nues du premier modèle s'oppose les épaules carrées du deuxième, vêtement d'extérieur. La pose des mannequins produit également un effet différent : sur la première photographie, le mannequin adopte une posture de timidité, et esquisse un sourire. La pose adoptée sur la deuxième photographie est au contraire décidée : le mannequin a les mains sur les hanches, et son visage est couvert par l'ombre projetée de sa casquette de marin. La suggestion est ici celle d'une association du vêtement militaire à une femme à l'attitude assurée, qui évolue davantage en extérieur qu'a l'intérieur du foyer.

Les éditoriaux de la presse de mode reprennent cette association, dont la maison de couture est à l'origine dans ses campagnes publicitaires, dans leur mise en scène de la collection.

[12] Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1

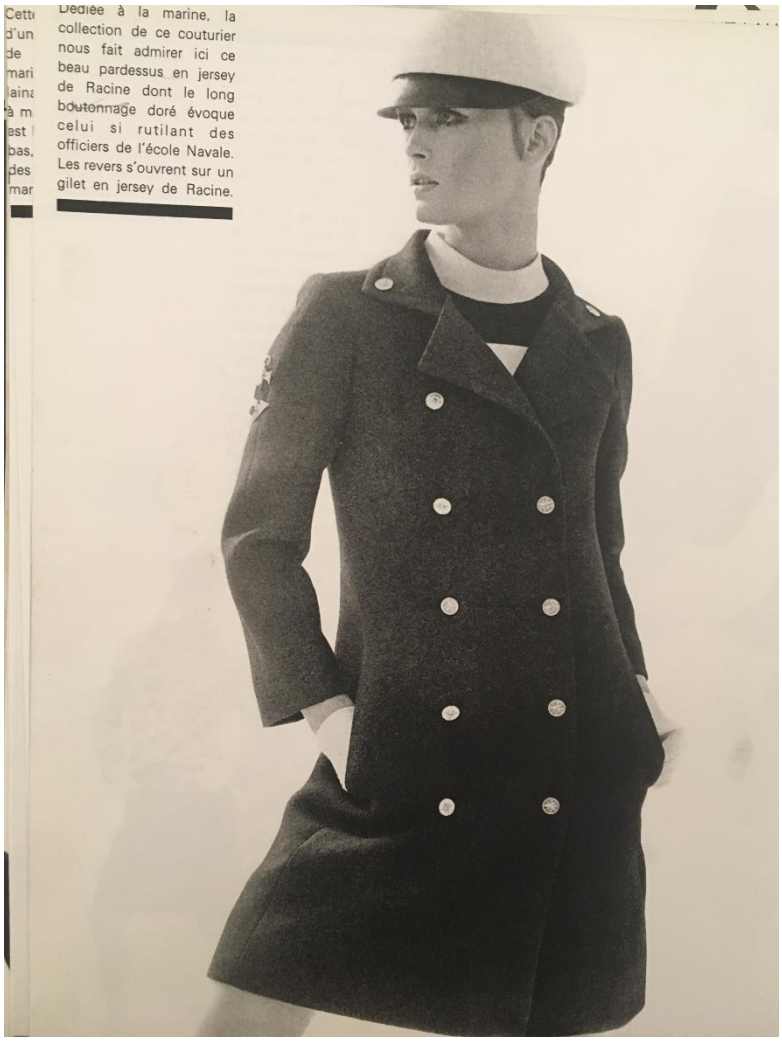


Figure 3. Un manteau de la collection printemps-été 1966 dans *Officiel*. Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur, RES ICO 8483 34/1

Dans *Officiel*, au printemps 1966, on trouve ainsi un pardessus en jersey bleu marine à double boutonnage photographié sur un mannequin à l'attitude sérieuse et décidée, coiffée d'une casquette rigide. Cette attitude respectable va ici de pair avec un vêtement « dont le long boutonnage doré évoque celui si rutilant des officiers de l'école Navale[13] » : même sous la forme d'un vêtement de mode, le vêtement militaire appelle une forme de retenue qui s'accorde avec sa prestance. Cette mode sérieuse et l'attitude qui va avec apparait comme d'autant plus singulière qu'elle se développe avec en toile de fond la mode pop du milieu des années 1960 (tant en prêt-à-porter qu'en Haute couture avec Courrèges et Cardin) et ses dispositifs de présentation qui contrastent fortement avec ceux-ci : mannequins jeunes et souriants, boutiques colorées[14]…

[13] Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1
[14] Janin : 2007, op.cit.

B. La représentation du fait militaire dans la mode féminine entre costume de loisirs et prestige de l'uniforme

Le cas de Saint Laurent est particulièrement intéressant dans la mesure où la maison de couture est la première à présenter des collections thématiques[15]. La collection du printemps-été 1966, décline ainsi éléments caractéristiques de la marine dans une garde-robe d'été, avec notamment des ensembles de marin, des cabans légers et des casquettes. La collection de l'automne-hiver 1966 continue sur cette inspiration, mais en incorporant, notamment dans les vêtements d'extérieurs, des éléments qui sont remarqués et nommés comme « militaires » par la presse de mode. Il s'agit ainsi tant de voir la nature de l'inspiration militaire au sein de ces deux collections que la manière dont le discours de la presse de mode met ou non celle-ci en valeur.

Printemps-été 1966

On a pu voir que l'inspiration de la collection printemps-été 1966 de Saint Laurent est la marine nationale : les uniformes de celle-ci servent cependant depuis le XIXe siècle d'inspiration aux vêtements des plaisanciers et de ceux qui pratiquent les sports nautiques[16]. Cet élément peut expliquer que l'inspiration proprement militaire des modèles qui composent la collection ne soit pas ce qui est le plus mis en valeur par ceux qui la commentent. Dans *Officiel*, on lit ainsi en mars 1966 :

> Le thème de la marine est exploité tout au long de la collection avec une enthousiasmante jeunesse. Ligne mince. Pour le cocktail, ensembles courts entièrement pailletés. Le soir, robes longues à brassières brodées. Couleurs de la collection : marine, blanc, rouge. La robe droite en jersey côtelé marine de Racine à de courts revers, elle est ouverte sur un plastron rayé marine et blanc, tout en paillettes. […] Cette robe évasée en toile de lin blanche de Moreau est ouverte sur un plastron en paillettes à rayures horizontales. La taille haute est indiquée par une étroite ceinture en chevreau marine et blanc, et la casquette à visière est de la même matière.[17]

Si les éléments visuels (couleurs, rayures) sont ceux des uniformes de la marine nationale, ils sont détournés de leur origine par une réalisation qui els en éloigne comme les broderies ou les paillettes. La référence militaire est ainsi moins claire pour les modèles de soir ou d'été de la collection dont il est ici question que pour les vêtements d'extérieur (cabans, manteaux) vus

[15] Élodie Nowinski, « Yves Saint Laurent et l'exotisme dans les années 1960. De l'exception insolente à la naissance du métissage dans la haute couture », Dominique Veillon éd., *La mode des sixties. L'entrée dans la modernité.* Autrement, 2007, pp. 141-153.
[16] Véronique Alemany (dir.), *Les marins font la mode*, Paris, Gallimard-Musée national de la Marine, 2009
[17] Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1

plus haut, ce qui peut s'expliquer par leur fonction qui est davantage éloignée de celle du vêtement d'origine. Alors que dans la campagne publicitaire de la maison[18] met en scène des femmes à l'allure solennelle vêtues des modèles d'extérieur de la collection, semblant insister sur leur inspiration militaire, la référence à la marine est retenue davantage comme une référence aux loisirs nautiques. On lit par exemple dans *Le Monde* :

> Puisque les femmes veulent vivre en pantalons, Saint-Laurent leur en propose comme ceux des marins, élargis du bas et dans un lainage souple bleu marine ou rouge pour le bateau, portés avec de petits hauts rayés et de magnifiques cabans.[19]

A la télévision, les modèles sont encore davantage associés à la pratique sportive. Dans un segment des *Actualités françaises* diffusé le 2 mars 1966, intitulé « Comment Yves Saint-Laurent voit la femme 66 ou Laurence veut faire du cinéma », ils sont portés par une jeune femme qui dit pratiquer « tous les sports valables » : bicyclette, équitation… Le ton humoristique de la séquence, qui imité une bande-dessinée, est là aussi très éloigné de l'atmosphère de la campagne publicitaire éditée par la maison.

[18] Cf. Figure 2
[19] Nathalie Mont-Servan, « Les collections de printemps. Yves Saint Laurent : travail et loisirs », *Le Monde*, 7 février 1966

Figure 4. Les modèles de la collection printemps-été 1966 dans une séquence des *Actualités françaises* diffusée le 2 mars 1966. Capture d'écran INA.fr

La référence au costume de la marine nationale par « des cabans ou des manteaux droits à double rang de boutons dorés qui paraissent sortis d'un magasin de l'intendance » et « De petites vestes à col officier et petits revers [qui] suivent ce style spencer [20]» s'intègre ici à une collection inspirée par les uniformes au sens plus large :

> Il a adapté tout ce qu'il y a d'élégant dans les tenues masculines, depuis l'uniforme du midship jusqu'au bleu de chauffe de l'ouvrier zingueur, en passant par la casquette de marinier et la visière de soudeur.[21]

En plus d'un imaginaire lié à la marine nationale, la collection montre ainsi la transposition de vêtements de fonction masculins dans la garde-robe féminine, qui va occuper Saint Laurent pendant le reste de sa carrière[22] et dont on trouve un exemple dès la saison suivante avec une collection d'automne-hiver au sein de laquelle l'inspiration militaire est exprimée de manière plus explicite encore.

Automne-hiver 1966-1967

L'inspiration militaire est encore plus visible, bien que de nature différente, dans la collection automne-hiver 1966 de Saint Laurent : l'article qui en fait la recension dans *Le Monde* en aout 1966 fait état d'une silhouette « droite et légèrement carrée du haut par des épaulettes aux boutons dorés », ajoutant que « si [Saint Laurent] s'inspire du style militaire, au moins le fait-il avec esprit[23] ». Dans le numéro de septembre 1966 de *Vogue*, dans la rubrique « Le point de vue de *Vogue* », introduction à la présentation photographique de modèles choisis

[20] Ibid.
[21] Ibid.
[22] Il sera notamment question du discours du créateur sur son usage de l'uniforme militaire au chapitre 7.
[23] « Les nouvelles collections », Nathalie Mont-Servan, *Le Monde*, 6 aout 1966

issus des nouvelles collections, la rédactrice en chef de la revue, Francine Crescent exprime son enthousiasme pour les manteaux de la saison, « à pattes d'épaules boutonnées, souvent à martingale », et surtout pour « l'innovation : les grands manteaux à mi- mollet, en drap militaire[24] », que l'on trouve chez Dior, Féraud, Scherrer et Saint Laurent. La nature de la référence militaire change avec le passage à une mode d'hiver : l'inspiration visible n'est plus la marine mais davantage les manteaux de soldats et d'officiers des deux conflits précédents. Cela se remarque d'abord dans la dimension technique et esthétique du vêtement. Sur les trois manteaux dont la matière est précisée, deux sont en drap de laine (« drap militaire ») et un en gabardine de laine, tissage employé dans la confection de vêtements militaire pour sa résistance et son imperméabilité. Les détails de coupe renvoient également au vêtement militaire avec la récurrence du double boutonnage doré mais également la présence de pattes d'épaule associées à un ceinturon, ou encore d'un col officier sur un manteau Saint Laurent. La référence militaire est aussi rendue patente par la manière dont la revue décrit les modèles présentés[25], et notamment l'identification du matériau comme du « drap militaire » ou encore l'assimilation d'un manteau à une capote de soldat.

[24] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue français*, septembre 1966, p. 121

[25] Les éléments de coupe, matériaux, couleurs et descriptions sont rassemblés au sein d'un même tableau qui regroupe les modèles recensés et leurs caractéristiques. Cf. Annexe 1

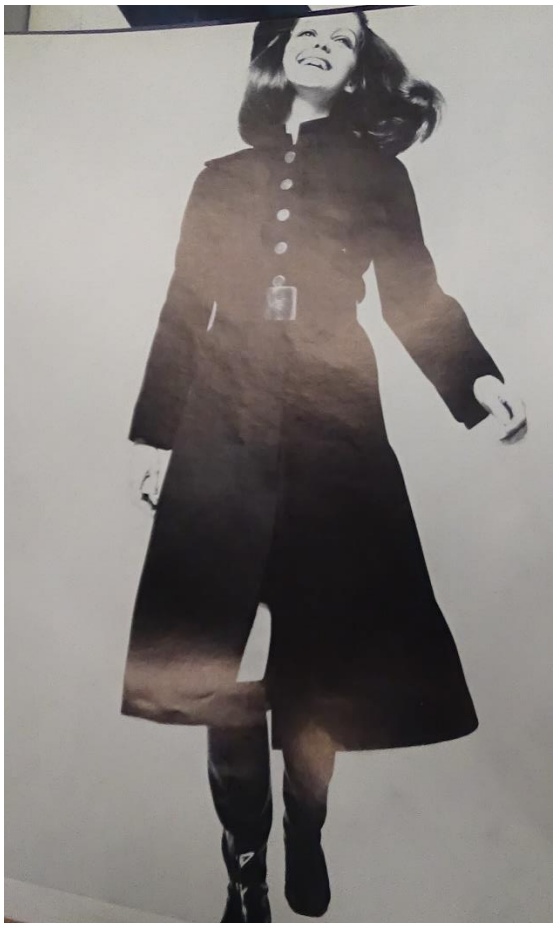


Figure 5. Un "manteau-capote" de Saint Laurent dans le numéro de septembre 1966 de *Vogue*

Si l'effet produit par ces modèles fait qu'ils sont associés au qualificatif « militaire », c'est le fait de l'addition de ces détails formes (boutonnage, col…) davantage que d'une référence précise : un manteau bleu avec un double boutonnage peut rappeler tant un *peacoat* de la marine britannique qu'une capote de soldat de l'infanterie. Ces modèles ont néanmoins en commun de faire référence non a des vêtements militaires en en usage mais plutôt à une vision particulière du costume militaire, et avec cela du fait militaire en général : les modèles qui semblent servir de référence aux vêtements de mode qu'on a pu voir se rapprochent davantage soit du costume militaire déjà historique (par exemple pour la capote) soit de vêtements d'officier ou d'apparat caractérisés par leur confection plus noble (boutons dorés, soin de la coupe) que d'uniformes de combat contemporains. Cette dimension témoigne de deux conceptions de l'uniforme militaire, qui ont une fonction opposée, et qui renvoient à ce que l'ethnologue Jeanne Teboul appelle « les deux corps du soldat[26] ». Il s'agit d'une part du corps combattant, vêtu de l'uniforme de combat des armées contemporaines qui suppose un cout de production bas et des

[26] Jeanne Teboul, « Combattre et parader. Des masculinités militaires plurielles », *Terrains & travaux*, vol. 27, no. 2, 2015, pp. 99-115. Cf. Annexe 2

matières résistantes, permettant une grande capacité de mouvement et une adaptation du soldat au milieu. D'autre part, le corps-parade, dont l'impératif primordial est esthétique est vêtu du vêtement d'apparat, de défilé, qui se rapproche davantage du costume de l'officier, qui agit comme signifiant fier de l'appartenance à un corps particulier de l'armée : celui-ci est souvent composé de matières plus nobles, et s'apparente davantage au costume militaire d'ancien régime qu'a l'uniforme quotidien. C'est notamment l'omniprésence des boutons dorés sur les modèles de ces deux collections, que Saint Laurent désigne dans un entretien comme « les bijoux du jour d'une femme[27] », mettant en valeur leur fonction d'apparat et leur dimension décorative. A ses débuts, la tendance militaire semble ainsi davantage valoriser ce deuxième type de vêtement, qui rappelle moins la réalité du combat que la prestance et l'allure du costume de parade.

II. "Le style militaire veut mettre la mode à sa botte[28]" : la tendance militaire dans les mutations du système médiatique de la mode

La présence de modèles d'inspiration militaire dans la mode française ne date pas de 1966 : on peut notamment évoquer le cas de la mode de l'immédiat après-guerre. Celle-ci est marquée par une masculinisation de la silhouette : l'étroitesse des coupes, imposée par les économies préconisées en termes de tissus, est vue comme signe de patriotisme et de dévouement[29]. D'un point de vue matériel, l'utilisation de tissus issus des surplus des armées tant française qu'étrangères[30] impose la présence de coloris qui sont ceux de l'équipement militaire, notamment le gris, le marron et le vert. Or ces caractéristiques visuelles, dont on peut juger qu'elles sont davantage commandées par un état de fait matériel que par un réel parti-pris créatif de la part des maisons de couture, ne suscite pas l'enthousiasme des acteurs de la mode : on lit notamment dans le premier numéro de *Vogue* à paraitre après la guerre une lassitude au sujet d'une « mode [qui] ne devrait plus s'inspirer que de la silhouette des soldats en bure[31] ». Le bouleversement formel initié par le New Look de Dior en 1947 éloigne les références à la guerre de la mode féminine. On trouve une persistance de certains détails formels inspirés du vêtement militaire, notamment dans les éléments de coupe de certains vêtements d'extérieur (cols

[27] *Dim Dam Dom*, émission du 10 mars 1968
[28] Nathalie Mont-Servan, « Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 4 mai 1967
[29] « In Paris now », *Vogue*, juillet-septembre 1945, p. 66
[30] Mike Davis, « Écologie en temps de guerre. Quand les États-Unis luttaient contre le gaspillage des ressources », *Mouvements*, vol. 54, no. 2, 2008, pp. 93-98.
[31] « Silhouettes 1945 », *Vogue Libération*, janvier 1945, p. 45

officier, poches à rabat, usage de lainages marine ou gris), mais ils sont généralement intégrés au vêtement d'une manière trop subtile pour qu'on puisse réellement parler d'inspiration militaire pour l'ensemble du modèle. La presse de mode tient également, au cours des années 1950, un discours particulièrement conservateur qui valorise conception traditionaliste des rôles de genre[32] : dans ce contexte, la subversion de ceux-ci par l'appropriation d'un vêtement masculin est particulièrement délicate. On peut postuler que l'effet et la longévité de la tendance militaire telle qu'elle se diffuse à partir du printemps 1966 sont dues à une évolution du système médiatique de la mode (presse de mode et organes non spécialisés comme la presse quotidienne ou la télévision), alors plus encline à promouvoir des formes vestimentaires qui vont dans le sens d'une évolution de la perception des rôles féminins.

A. Dans la presse de mode : un traitement différencié selon les revues ?

L'étude se concentre dans cette première partie majoritairement sur trois revues de mode, *Elle*, *Vogue* et *Marie-Claire*, dépouillées de manière systématique entre 1966 et 1970. S'intéresser au traitement de la tendance militaire par trois publications contemporaines les unes des autres permet de constater les différences dans leur prise en charge discursive de celle-ci, notamment en fonction du lectorat auquel elles s'adressent.

Présentation des trois revues étudiées

Vogue (*Vogue Paris* à partir de 1968), qui parait de manière mensuelle, s'adresse à un public citadin aisé et cultivé, traitant tant de mode et de beauté que de sorties culturelles[33]. La revue se revendique d'une conception artistique et souvent avant-gardiste de la mode, le magazine se caractérisant, du point de vue iconographique, par des partis-pris esthétiques dont font état la collaboration avec des photographes de renom comme Guy Bourdin et Helmut Newton. Si sa diffusion est faible et souvent limitée à des sphères aisées, le magazine fait office de référence et de prescripteur de par la renommée de son équipe de rédaction et sa portée internationale.

[32] Claire Blandin et Hélène Eck (dir.), *La Vie des femmes. La presse féminine aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions Panthéon-Assas, 2010
[33] Caroline Levesque (dir.), *Vogue en Beauté*, Paris, Ramsay, 2007

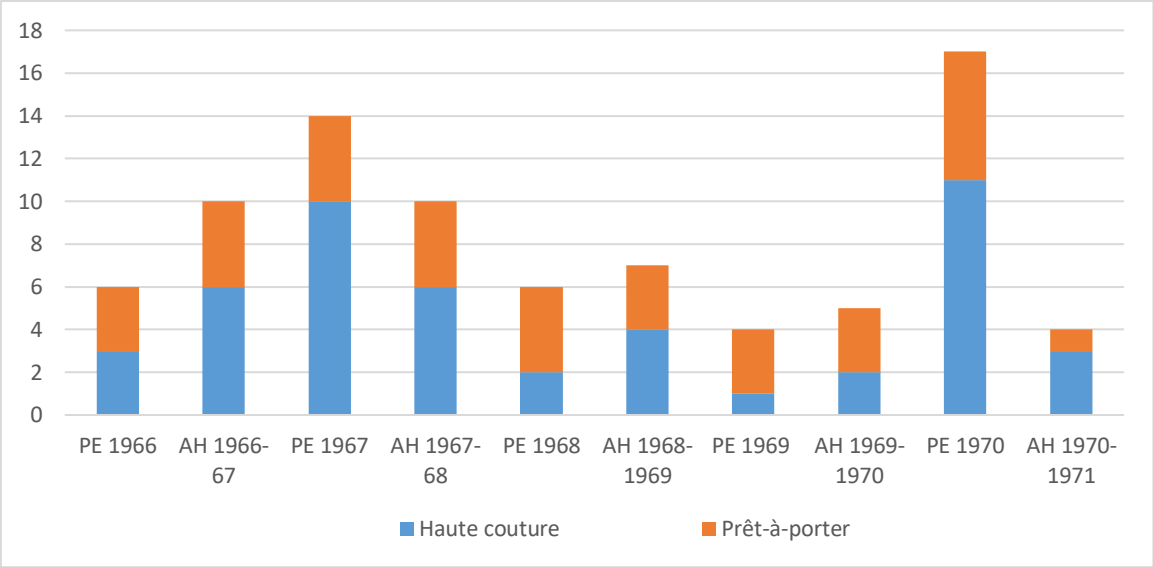


Figure 6. Les modèles d'inspiration militaire dans *Vogue* entre 1966 et 1970, par saison

Des trois revues étudiées, c'est la première à accorder une place significative aux modèles d'inspiration militaire, dès mars 1966. Cela peut s'expliquer par l'orientation éditoriale de la revue qui porte une attention plus grande aux tendances avant-gardistes, là où *Elle* et a fortiori *Marie-Claire* auront tendance à mettre en valeur des tendances plus traditionnelles, adaptées à la vie quotidienne, et ainsi à faire une place à la tendance militaire qu'une fois qu'elle se diffuse également dans le prêt-à-porter. On remarque également dans *Vogue* une surreprésentation de la Haute couture par rapport au prêt-à-porter : elle concerne la majorité des modèles d'inspiration militaire qu'on trouve dans la revue.

Le magazine *Elle* parait de manière hebdomadaire depuis 1945. Sa ligne éditoriale est plus diversifiée que celle de *Vogue* dans la mesure ou si la mode (elle-même souvent couplée aux pages Beauté) est présente à quasiment chaque numéro, c'est parmi d'autres rubriques qui traitent tant des actualités (mais souvent sous un angle choisi : la guerre des Six-Jours est notamment abordée par le biais d'un reportage sur les femmes soldats israéliennes, et les entretiens avec des épouses de chefs d'état sont nombreux) que de décoration, de tourisme ou d'idées de cadeaux, avec parfois aussi la publication de feuilletons par des écrivains. Le traitement accordé à la mode est particulier dans la mesure ou, si les nouvelles collections, tant de Haute couture que de prêt-à-porter sont systématiquement présentées dans des numéros qui leur sont spécialement consacrés, le magazine propose aussi souvent des patrons de couture de modèles à réaliser chez soi, ainsi qu'à chaque numéro, un « Bon Magique » qui permet d'acquérir un modèle spécifique, parfois de couturier, à un pris particulièrement avantageux.

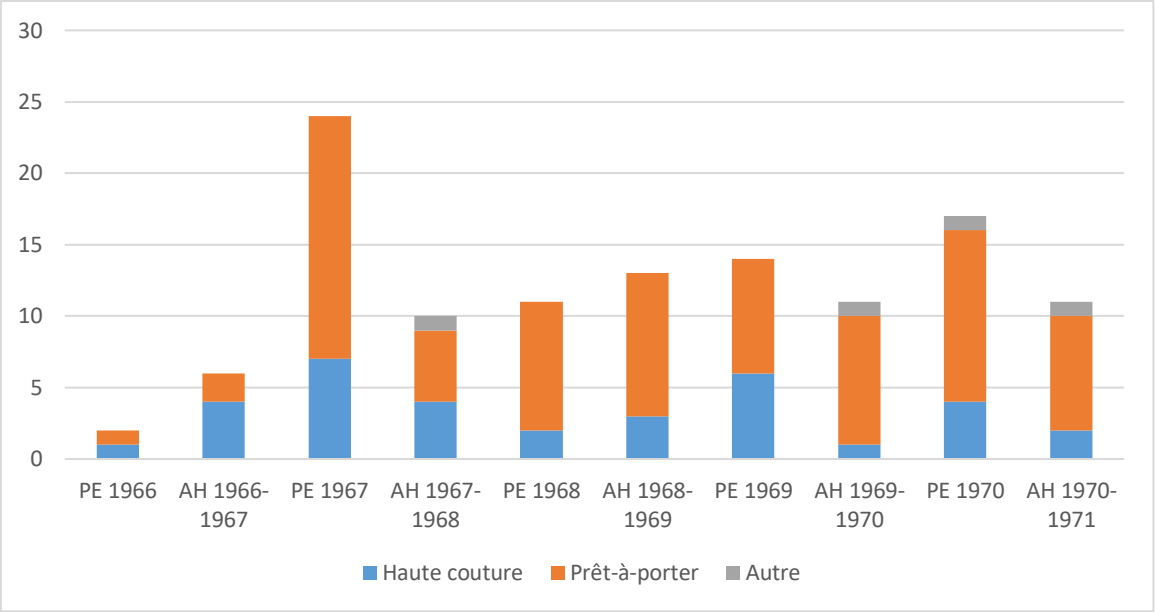


Figure 7. Les modèles d'inspiration militaire dans *Elle* entre 1966 et 1970, par saison

La place croissante accordée à la tendance militaire dans *Elle* témoigne du phénomène d'émulation entre les couturiers qui explique son développement au sein des collections d'une saison sur l'autre (notamment au printemps-été 1967). La particularité d'*Elle* par rapport aux deux autres revues est sa parution hebdomadaire, ce qui explique la quantité largement supérieure de modelés recensés (environ 120 sur la période étudiée). On remarque également dans ce graphique qu'*Elle* fait rapidement la part belle au prêt-à-porter, le parti-pris de la revue étant d'intégrer le vêtement dans les préoccupations quotidiennes des lectrices (ce dont peut aussi témoigner le fait que, dans les éditoriaux de mode, les prix des articles sont mentionnés), s'éloignant de l'approche plus artistique et moins pratique prônée par *Vogue*.

Marie-Claire, dont la parution est mensuelle depuis 1954, partage cette approche du vêtement comme objet quotidien en proposant encore davantage de patrons de couture, qui parfois reprennent des modèles de couturiers. Comme pour *Elle*, la mode n'est pas l'objet principal mais est traitée aux cotés de la Beauté et des soins du corps et de la maison.

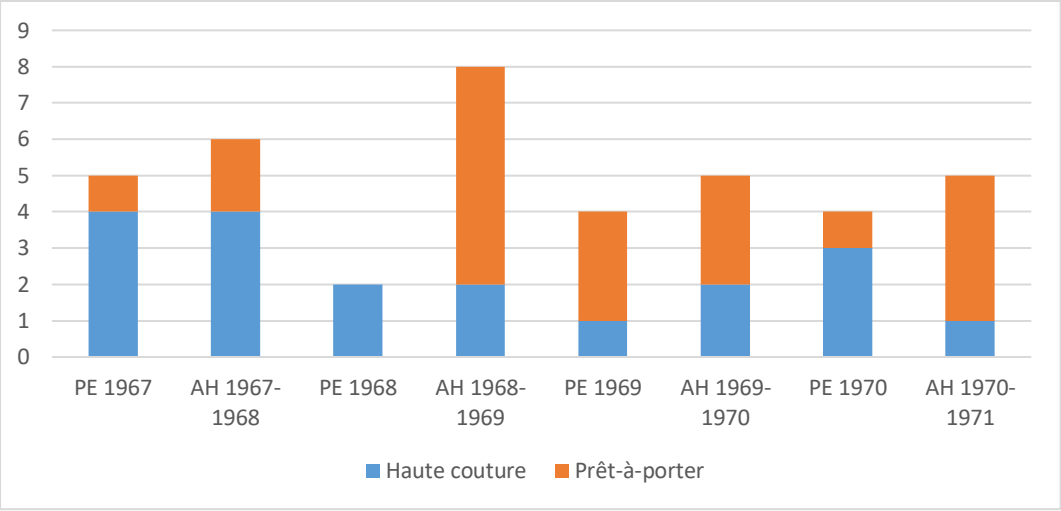


Figure 8. Les modèles d'inspiration militaire dans *Marie-Claire* entre 1966 et 1970, par saison

La tendance militaire n'apparait dans *Marie-Claire* qu'un peu plus tard que dans les deux autres revues étudiées, et y est moins représentée (5 modèles pour le printemps-été 1967 contre 25 pour *Elle*). Malgré une diffusion plus large que les deux autres revues et un moindre nombre de pages dédiées à la mode, la Haute couture y est très représentée : la proportion de modèles d'inspiration militaire issus du prêt-à-porter qu'on y trouve ne dépasse celle de la Haute couture qu'à la saison automne-hiver 1968-1969. La revue traitant de thèmes divers et accordant une grande place aux arts ménagers, on peut postuler qu'elle s'adresse à un lectorat encore plus diversifié du point de vue de l'âge mais également de l'origine géographique.

Une première différence de traitement qu'on constate au sein des trois revues étudiées tient à la fréquence des occurrences de vêtements d'inspiration militaire au sein de leurs pages. C'est la revue *Elle* qui en propose le maximum, avec 117 occurrences entre 1967 et 1970[34], *Vogue* en proposant 96 et *Marie-Claire* 46. Si l'étude de ces trois revues permet de confronter leurs approches souvent complémentaires de la mode et du vêtement (comme objet esthétique, objet quotidien et objet économique), elles font toutes trois état d'un discours prescripteur quant à l'habillement, se faisant le relai des tendances observées lors des présentations de collections. Comment réagissent-elles à une tendance formellement innovante et potentiellement transgressive par son détournement des codes esthétiques du pouvoir régalien dans le vestiaire féminin ?

On verra au cours des chapitres suivants que les renouvellements qu'on trouve dans la presse de mode à partir du milieu des années 1960 profitent à la médiatisation de la tendance

[34] Ce nombre élevé pour *Elle* s'explique notamment par le fait que la revue paraît de manière hebdomadaire, contrairement à *Vogue* et *Marie-Claire* dont la parution est mensuelle.

militaire : qu'il s'agisse du développement du prêt-à-porter et de la valorisation d'une mode pratique (chapitre I.2), de la mode junior, dont on va parler dans le chapitre I. 3, ou encore de l'attention portée à l'évolution de la condition des femmes et de la traduction qu'elle trouve dans les modes vestimentaires (II.5).

Le style militaire dans la presse de mode

S'il est difficile de faire une recension complète des pièces d'inspiration militaire de la saison Printemps-Eté 1966, faute d'archives unitaires et systématiques[35], les différents titres de la presse de mode constatent les phénomènes de simultanéité dans l'inspiration générale des modèles proposés par différentes maisons et les mettent en exergue dans leurs numéros spéciaux consacrés à la présentation des collections : le numéro de septembre 1966 de *Vogue*, consacré aux collections d'hiver, propose ainsi plusieurs pages sur les manteaux d'inspiration marine et militaire. Tout au long de la période, les numéros spéciaux consacrés aux collections de Haute couture ou de prêt-à-porter font état de ces phénomènes d'identification de micro-tendances, qui, si elles sont rarement nommées comme telles, constituent autant de points spécifiques, qui, reliés, semblent dessiner une structure plus large de la tendance militaire. Parmi ces phénomènes de création simultanée par différents couturiers, et que les revues de mode unifient encore davantage, on trouve, après les manteaux militaires en 1966, la mode « tropicale » et les premières apparitions de la saharienne au Printemps-Été 1967, puis son renouvellement au Printemps-Été 1968, ou on observe sa diffusion dans le prêt-à-porter[36], ou encore la tendance des capes et canadiennes à l'Automne 1968. En tant que sources, elles présentent l'intérêt d'offrir un aperçu non seulement de ce qui est fait par les maisons de couture à un moment donné, mais également de ce qui est retenu comme une tendance par la presse spécialisée, qui agit, davantage qu'en relai neutre, comme un acteur de médiation auprès des consommatrices.

B. La presse quotidienne entre médiation et réception : l'exemple du Monde

[35] Les centres d'archives et de documentation des musées de la mode ont parfois des revues de presse et des catalogues par maison de couture et par saison, mais ils concernent en grande majorité la période après 1975. Il est donc difficile d'avoir une vue d'ensemble sur les collections d'une saison au-delà des quelques modèles que les revues de mode choisissent de recenser, même si les émissions de télévision spécialisées comme *La mode et la couleur* et *Dim Dam Dom* peuvent parfois être un complément utile.

[36] « Le style saharien », *Elle*, 28 mars 1968, p.54

Si dans le cas de l'inspiration militaire, la presse de mode n'identifie pas le phénomène de manière unifiée (seules sont identifiées ses composantes par saison : la mode saharienne, la canadienne…), il semblerait que la presse non-spécialiste joue un rôle majeur dans la construction discursive d'un phénomène de tendance. L'étude des articles consacrés aux collections de mode dans le quotidien *Le Monde* au cours de la période semble aller dans ce sens. Si l'expression « style militaire » ne connait que peu d'occurrences dans les revues de mode étudiées (une seule, dans le numéro de *Vogue* de septembre 1967, pour qualifier un manteau de Philippe Venet[37]), on le trouve de manière récurrente dans le quotidien entre 1967 et 1970 où six articles utilisent l'expression[38]. En effet, un article de Nathalie Mont-Servant du 4 mai 1967 consacré au prêt-à-porter d'Automne, intitulé « Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », fait état d'une « ligne militaire que ses créateurs destinent au moins de vingt ans », d'un « style Wehrmacht », de « casquettes de Feldwebel » et de « capotes taxis de la Marne »[39] : le référent militaire implicite contenu dans la matérialité du vêtement est ici explicité en faisant appel à des références précises afin de donner à voir à un lectorat large (bien que majoritairement masculin) et probablement peu au fait de l'actualité de l'habillement féminin. Les articles de ce type (qui se concentrent spécialement sur ce qui est perçu comme une mode du militaire) sont fréquents au cours de l'année 1967, le style militaire prenant par la suite une place moindre, notamment du fait de l'érosion de l'effet de nouveauté. L'identification de la tendance dans la presse quotidienne se fait ainsi selon des modalités différentes que dans la presse de mode : si la presse de mode, par sa qualité prescriptrice, offre à une tendance, par sa simple recension, le qualificatif d' « à la mode »[40], la presse quotidienne agit comme un acteur neutre qui peut se permettre un jugement tant positif que négatif. Le rôle d'un tel acteur semble ainsi être celui de la reconnaissance du phénomène et de son unification, qui contribue à lui donner une existence, même simplement suggérée, auprès d'une audience large. Si l'idée de prophétie autoréalisatrice[41] est souvent associée au discours de mode[42], elle semble pouvoir

[37]« Manteaux d'Automne », *Vogue français*, septembre 1967, p.163
[38] Nathalie Mont-Servan, « Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 4 mai 1967, « L'automne cherche sa longueur », *Le Monde*, 29 juin 1967, « Les nouvelles collections », *Le Monde*, 2 aout 1967, « Prêt-à-porter : proportions nouvelles », *Le Monde*, 7 septembre 1967, « Collections d'hiver : une mise en scène désuète », *Le Monde*, 29 juillet 1968, et «Tendances du prêt-à-porter d'Hiver », *Le Monde*, 9 juillet 1969.
[39] Nathalie Mont-Servan, « Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 4 mai 1967. Cf. Annexe 3
[40] Barthes, Roland, *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, Éd. De l'Institut Français de la Mode, 2001, p.85
[41] Robert Merton, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris, Plon, 1949
[42] Notamment Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1991

être étendue à cet autre organe de diffusion lorsqu'il proclame que « le style militaire va mettre la mode à sa botte »[43].

C. La mise en scène de la tendance militaire à la télévision

La tendance militaire nait dans un contexte de bouleversement du paysage médiatique de la mode qui se traduit notamment par l'émergence de nouveaux acteurs, parmi eux la télévision, en couleur à partir de 1967. Celle-ci offre une vision plus dynamique et souvent plus ludique de la mode, par des segments thématiques courts, qu'ils s'intègrent à programmes tout publics (notamment les *Actualités françaises*) ou à des émissions spécialement consacrées à la mode comme *Dim Dam Dom* et *La mode et la couleur*). Ceux-ci s'ajoutent à des de sujets aux journaux télévisés qui présentent notamment des extraits de défilés et d'entretiens avec des couturiers. Si les séquences consacrées au style militaire sont peu nombreuses, on peut en prendre un exemple qui témoigne du potentiel qu'offre la télévision dans la mise en scène de celui-ci. Cet exemple date de juillet 1967 et est issu de l'émission *Dim Dam Dom* : intitulée « la revue mao », elle présente un commentaire humoristique sur la tendance de la veste mao à Paris[44]. La séquence est une réplique de défilé militaire avec de jeunes hommes vêtus de costumes mao, entrecoupé d'images de défilés militaires en République Populaire de Chine.

Figure 9. "La revue mao" dans *Dim Dam Dom*. Captures d'écran INA.fr

Ici, le médium télévisuel permet une mise en scène du vêtement qui reprend les codes de l'imagerie militaire et de leur médiatisation, présentant une dégradation du défilé militaire en

[43] Nathalie Mont-Servan, « Le style militaire va mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 29 juin 1967
[44] *Dim Dam Dom*, émission du 9 juillet 1967

défilé de mode. Cette séquence montre également la manière dont la télévision permet de lier le vêtement à son inspiration militaire de manière beaucoup plus explicite que ne peut le faire, par exemple la presse de mode, en ayant recours à des images et imaginaires familiers (ici, les images de défilé militaire chinois). C'est cette dimension d'imaginaire qui prime dans la conception de la mode que propose *Dim Dam Dom* : on remarque notamment que pour les modèles de tuniques mao présentés, ni la marque ni le prix ne sont mentionnés[45].

***

Comme il s'agit de le voir dans cette première partie, la tendance militaire s'adosse aux bouleversements que connait la mode française au milieu des années 1960. Elle contribue à introduire une silhouette nouvelle dans la mode féminine, qui emprunte à la symbolique qui régit à la conception des uniformes d'officier, sculptant un corps qui s'éloigne des représentations vestimentaires traditionnelles de la féminité en détournant des attributs formels du pouvoir masculin. Subséquemment, elle donne lieu à des représentations photographiques ambivalentes, entre la mode pop qui marque l'époque et des représentations renouvelées de femmes, comme on a pu le voir avec l'exemple des campagnes de publicité de la maison Saint Laurent. C'est également dans la mutation du système médiatique de la mode que se développe le style militaire, dans une multiplication des medias traitant de la mode, et une évolution du discours au sein de la presse de mode plus spécifiquement. On peut en voir la spécificité dans le discours que celle-ci développe sur la mode d'inspiration militaire, notamment pour ce qui est de sa mise en scène dans la photographie de mode.

[45] Janin : 2007, op.cit.

Chapitre 2. Le « style colonial » (1967-1970) : exotisme et imaginaires du fait militaire

Le cas de la saharienne, qui est le type de vêtement d'inspiration militaire le plus récurrent dans les collections à partir de 1967, permet de voir les imaginaires et représentations à l'œuvre dans discours commercial qui entoure le vêtement militaire, qu'il s'agisse de celui de la marque qui produit le vêtement ou de celui de la revue de qui s'en fait le relai dans un éditorial. Dans la mesure ou la désirabilité du vêtement se construit dans des mises en scène qui intègrent le vêtement à un réseau de signification, il s'agit de voir la manière dont l'origine militaire du vêtement est plus ou moins mise en valeur, et à quels imaginaires celui-ci est associé, en étudiant des images issues d'éditoriaux de mode, et ce premièrement dans le cas de la tendance « coloniale ».

I. Vêtement militaire et référence coloniale : le cas de la saharienne

La référence à l'uniforme colonial est un élément récurrent des collections Printemps-Été, tant en prêt-à-porter qu'en Haute couture, à partir de 1967, avec des modèles qui font état d'une référence aux uniformes de la légion étrangère, notamment des Régiments Étrangers d'Infanterie, et de l'armée coloniale, destinés aux opérations en climats chauds. Entre 1967 et 1970, la saharienne, inspirée de l'uniforme des Troupes d'Outre-Mer françaises, qui reprend le principe du *bush-jacket e*t de la tenue tropicale réglementaire des troupes britanniques[1], est un élément récurrent des collections tant en Haute couture qu'en prêt-à-porter. Elle offre un exemple particulièrement intéressant du traitement du fait militaire par les revues de mode, dans la mesure où, davantage que pour l'uniforme de l'armée de terre, sa présentation dans les revues de mode peut faire appel à des imaginaires dépassant la simple origine militaire du vêtement pour faire appel à un exotisme géographique au sens plus large.

A. De la Haute couture…

Au printemps-été 1967, la tendance à l'exotisme et à l'inspiration africaine se remarque dans plusieurs collections : à propos de la collection de Dior, un article du *Monde* fait « d'une véritable fantasia de l'art nègre[2] » :

[1] Toussaint-Samat, Maguelonne, *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, Bordas, 1990, p. 339
[2] Nathalie Mont-Servan, « Les collections de printemps », *Le Monde*, 28 janvier 1967

> Depuis le tailleur " safari " jusqu'à la combinaison d'explorateur pour le soir, accompagnée de son blouson. Les tailleurs et les ensembles de jour sont adaptés des sahariennes, à la taille normalement marquée. Plus nouvelles et strictes, des vestes longues " à la Nehru " : col officier, quatre poches plaquées, une fente dans le dos, sur des jupes ou des robes courtes, presque droites ou à plis.[3]

Les vestes des tailleurs « safari » dont il est question ont une coupe similaire à celle de la saharienne, dont elles se rapprochent également par leur couleur. Elle se singularise notamment par sa longueur (elle présente des basques plus longues qu'une veste de tailleur classique), la présence, sur certains modèles, d'une ceinture à la taille, et celle de larges poches à rabats sur les basques de la veste. Confectionnée en shantung de soie, il s'agit d'un vêtement luxueux.

Figure 1. Tailleur "safari" et chapeau de brousse Dior, printemps-été 1967. Centre de documentation du MAD-Fonds Maciet, cote 214Bis/42.

Si d'autres versions de la saharienne sont présentées à la saison Printemps-Été 1967 de la Haute couture, notamment par Ricci[4] et Chloé[5], c'est le modèle de Dior qui semble marquer les revues de mode comme une innovation majeure. En effet, Marie-Claire fait de la saharienne un « new New Look[6] », en référence au New Look introduit par Dior en 1947, qui bouleverse la silhouette féminine par un retour à une taille marquée, des volumes larges et l'usage de tissus luxueux et

[3] Ibid.
[4] « Le style safari », *Marie-Claire*, mars 1967, p. 72
[5] « Haute Couture », *Vogue français*, avril 1967, p. 146
[6] « Collections », *Marie-Claire*, septembre 1967, p. 45

abondants[7], marquant une rupture avec la mode des années 1940, caractérisée par sa sobriété et ses silhouettes ajustées[8]. Cette expression peut ainsi faire référence tant à l'effet de mode important dont la saharienne fait l'objet (on en retrouve au moins un modèle à chaque numéro des trois revues étudiées entre mars et aout 1967), qu'à la nouveauté formelle qu'elle introduit, l'inspiration militaire étant ici bien plus explicite que sur les modèles des saisons précédentes. Sa perception comme vêtement avant-gardiste et nouveau peut également tenir à la manière dont elle est très explicitement marquée par des imaginaires liés à la colonisation, ce dont témoigne notamment la manière dont elle est présentée dans les éditoriaux de mode, où elle est souvent portée avec un chapeau de brousse à bride[9] et des bottes[10], à la manière d'un uniforme de combat fantasmé. Les qualificatifs employés pour désigner la collection insistent cependant davantage sur l'origine climatique du vêtement que sur son origine militaire : *Elle, Vogue* et *Marie-Claire* consacrent chacun au moins une page à cette collection, s'enthousiasmant pour cette « mode équatoriale »[11].

B. Au prêt-à-porter

Si elle apparait au sein des collections de Haute couture, cette tendance se diffuse rapidement au sein du prêt-à-porter qui connait alors un développement important :

> Au moment où se termine au Parc des expositions de la porte de Versailles le XIIIe Salon international du prêt-à-porter, l'industrie française du vêtement féminin connaît une certaine prospérité. Elle exporte à l'heure actuelle 15 % de sa production annuelle, et son chiffre d'affaires - 2 milliards en 1966 - a doublé en dix ans. Depuis [1964], on assiste à un taux de croissance de 4 % par an.[12]

Un an après sa première apparition dans les collections de Haute couture, la saison printemps-été 1968 marque la large diffusion de la saharienne dans le prêt-à-porter. Si les collections de Haute couture peuvent se permettre de présenter des modèles qui reprennent et associent de manière explicite des éléments distinctifs du vêtement militaire colonial, il s'agit pour le prêt-à-porter de produire des modèles que les clientes peuvent porter au quotidien. On doit cependant distinguer ici les lignes de prêt-à-porter de couturier, comme Saint Laurent Rive Gauche, malgré une volonté d' « être Prisunic » en proposant des prix beaucoup plus abordables que la

[7] Olivier Saillard (dir.), *Les années 50 : la mode en France, 1947-1957* [exposition, Paris, Palais Galliera, 12 juillet-2 novembre 2014], Paris, Paris Musées, 2014
[8] Dominique Veillon, *La mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2001
[9] « Chapeaux », *Elle*, 21 avril 1967, p.69
[10] « Le style safari », *Marie-Claire*, mars 1967, p. 62
[11] « La mode équatoriale », *Vogue français*, mars 1967, p. 175
[12] Nathalie Mont-Servan, « Le prêt-à-porter », *Le Monde*, 20 avril 1967

Haute couture pour modèles similaires, reste inaccessible pour beaucoup, et le prêt-à-porter de grande diffusion qu'on trouve dans les boutiques, grands magasins et catalogues de vente par correspondance.

On peut ici prendre l'exemple de la ligne de prêt du prêt-à-porter de Saint Laurent, Rive Gauche, créée en 1966, où la saharienne est consacrée en symbole de la ligne de prêt-à-porter[13], présente tant dans les collections pour femme qu'au sein de la ligne Hommes créée en 1968.

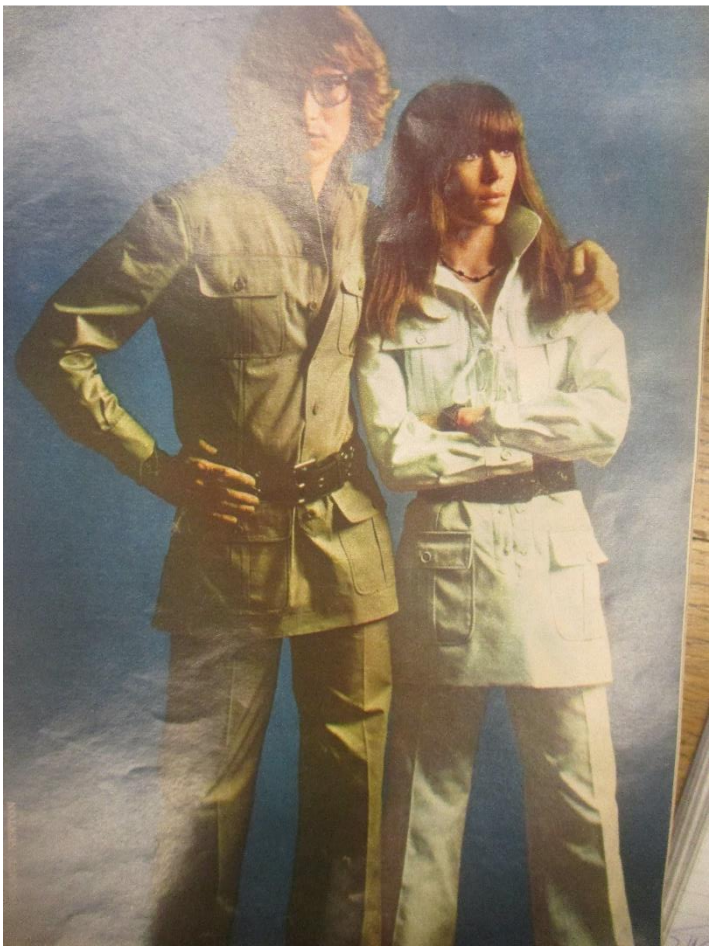


Figure 2. Yves et Brigitte Saint Laurent en sahariennes de la ligne de prêt-à-porter Rive Gauche dans *Elle* en mai 1969.

Du point de vue de la coupe, les sahariennes produites par Saint Laurent Rive Gauche sont celles qui se rapprochent le plus d'un uniforme militaire original, n'étant féminisées que par le déplacement du boutonnage. C'est notamment la dimension unisexe du vêtement qui contribue à sa notoriété en capitalisant sur une tendance de fond favorable à l'unisexe : sur les images de l'ouverture de la boutique Saint Laurent Rive Gauche de Londres, le créateur comme ses collaboratrices portent le même modèle de saharienne. Un entretien avec Saint Laurent qu'on

[13] « Entretien avec Yves Saint Laurent », *Elle*, 5 mai 1969, p. 114

trouve dans *Elle* en 1969 est également illustré par une photographie du créateur et de sa sœur tous deux vêtus d'un ensemble à saharienne : cette dimension unisexe renforce l'assimilation du vêtement de mode à un uniforme.

Dans d'autres lignes de prêt-à-porter de couturier, les éléments de coupe caractéristiques de la saharienne se diffusent dans des formes plus traditionnelles du vêtement féminin. La référence militaire est alors exprimée de manière plus discrète, dans des détails de coupe au sein de modèles dont la fonction les éloigne totalement du vêtement militaire, qu'il s'agisse de tenues de soirée (comme pour un ensemble à saharienne et pantalon en satin de Cacharel[14]) ou encore de la mariée de la collection printemps-été 1969 de Ted Lapidus, « en saharienne de satin de coton blanche [et] jupe à mi-mollet rebrodée de fleurs d'organdi en relief[15] ».

C'est le rôle majeur du prêt-à-porter, et notamment du prêt-à-porter de créateur tel qu'il se développe dans la deuxième moitié des années 1960, qui explique la diffusion importante et la longévité de la tendance militaire. Comme pour le smoking féminin de Saint Laurent en 1966, autre modèle novateur dans son emprunt au vêtement masculin, si la saharienne est d'abord présentée en Haute couture, c'est dans la ligne de prêt-à-porter qu'elle connait un réel succès commercial[16], ce qui peut s'expliquer par le profil des acheteuses de Haute couture, femmes fortunées, peu nombreuses, et plus âgées que les clientes du prêt-à-porter.

C. Entre battle dress et tenue de loisirs

L'apparition de la saharienne dans les collections de Haute couture à la saison printemps-été 1967 témoigne d'une nouveauté dans l'usage par la mode féminine de l'inspiration militaire : si les manteaux de l'automne-hiver 1966 vus au chapitre précédent se rapportaient davantage par leur matière et leur coupe à des vêtements soit d'apparat, soit d'officier, la saharienne fait elle référence au vêtement de combat de manière bien plus explicite, notamment par les coloris employés. Pour la mode tropicale, cela se traduit par des similitudes importantes avec les uniformes des troupes tropicales des armées européennes du 20ème siècle. On remarque notamment la proximité importante de certains modèles présentés avec les tenues réglementaires portées par les troupes françaises lors de la Guerre d'Algérie, qui s'achève cinq

[14] « Les tenues pilotes du week-end », *Vogue Paris*, février 1970, p. 170
[15] Nathalie Mont-Servan, « La taille retrouve sa place », *Le Monde*, 27 janvier 1969
[16] *Dim Dam Dom*, émission du 10 mars 1968

ans auparavant. Du point de vue des matériaux, on observe une utilisation importante de la toile de coton dans une couleur qui varie du kaki au sable. Le cas des accessoires est également frappant : dans la collection Dior, le chapeau de brousse à bride[17] s'apparente à celui porté par l'infanterie coloniale lors de la guerre d'Indochine et de la guerre d'Algérie, dont les images circulent de manière importante. On trouve également, dans la collection présentée par Guy Laroche au printemps-été 1968, des « bérets de parachutiste et baudriers de couleurs contrastantes[18] » : ici, le baudrier, qui permet au soldat de l'infanterie de ranger et porter des munitions et petits objets, perd toute fonctionnalité pour devenir un élément décoratif. Du point de vue des couleurs, la mode de la saharienne s'intègre à une tendance plus large d'utilisation dans la mode féminine de couleurs qui s'apparentent à celles des uniformes de combat : en juin 1967, *Marie-Claire* proclame ainsi le brun « couleur de l'été[19] ». L'étude des patrons et des règlementations sur le port de certaines pièces de cet uniforme, comme la saharienne[20] permet de reconnaitre clairement les emprunts à celle-ci dans la mesure où ceux-ci offrent des informations extrêmement précises sur des détails de coupe qu'il est ainsi aisé de reconnaitre dans les vêtements de mode qui les reprennent.

Or, s'il s'agit de modèles qui connaissent des similitudes importantes avec les uniformes de combat, leur traitement par la presse de mode semble toujours les éloigner de cette référence, que ce soit par la manière dont ils sont désignés et décrits ou par la fonction qu'on leur prête. Un premier exemple est celui du qualificatif « safari », qui est majoritaire dans la manière dont ces modèles sont désignés par la presse de mode[21] : s'il fait état de la même référence géographique, celui-ci a la particularité de minimiser le signifié militaire au sein du vêtement pour faire de celui-ci un vêtement de loisir. Le terme « safari » joue sur la nature polyvalente de la saharienne, vêtement qui, si son origine est militaire, est porté tant par les soldats des troupes coloniales que par les explorateurs des débuts de la colonisation de l'Afrique puis par les habitants civils des colonies. C'est la référence géographique du vêtement davantage que son origine militaire qui est mise en valeur : dans un éditorial d'*Elle*, la saharienne, portée avec un casque colonial, est désignée comme une « bonne tenue de touriste[22] ». Dans un autre numéro, elle trouve sa place dans un éditorial consacré aux « vacances au soleil[23] » : c'est son origine coloniale elle-même, inscrite au sein-même des tissus choisis pour sa confection

[17] Cf. Figure 1
[18] Nathalie Mont-Servan, « Les collections de printemps », *Le Monde*, 30 janvier 1968
[19] « Le brun : couleur de l'été », *Marie-Claire*, juin 1967, p. 54
[20] Le patron et le règlement la coupe de la saharienne sont reproduits dans Landrit : 2016, p. 91
[21] Cf. Annexe 1.
[22] « Mode d'été », *Elle*, 13 juillet 1970, p.60
[23] « Vacances au soleil », *Elle*, 29 décembre 1970, p. 54

(notamment pour ce qui est de tissus légers comme la toile de coton, matière réglementaire de la tenue d'été des Régiments Étrangers d'Infanterie), qui permet le devenir de la saharienne comme vêtement de loisirs estivaux par son confort et sa practicité.

Le cas de la saharienne montre dans son traitement par la presse de mode une ambiguïté représentative de celui de l'inspiration militaire en général dans la mesure où il s'agit tant d'exacerber celle-ci en insistant par différents moyens sur l'origine coloniale du vêtement (notamment par le décor des éditoriaux, les accessoires associés à la tenue, ou encore les qualificatifs employés…) que de l'atténuer en prêtant au vêtement des fonctions opposées à sa fonction militaire d'origine.

II. Les imaginaires associés au vêtement d'inspiration militaire

Il s'agit ici d'observer la manière dont la presse de mode fait appel à des imaginaires désirables associés de manière plus ou moins lointaine au fait militaire, et les intègre aux dispositifs de présentation du vêtement qui lui sont propres.

A. « Jungle look : une grande aventure ». Exotisme et érotisation du vêtement militaire

Dans la plupart des exemples trouvés dans les sources, la saharienne est associée aux climats désertiques et plus particulièrement à l'Afrique. Au sein des collections, elle est associée à un exotisme vague, présentée au côté des modèles comme un « tailleur africain » (de Pierre d'Alby, qui reprend la coupe de la saharienne avec un tissu à motifs africains[24]) ou encore, dans la collection Printemps-Été 1967 de Saint Laurent, des robes « bambara » en perles de bois[25]. Un chapitre écrit par Élodie Nowinski dans l'ouvrage dirigé par Dominique Veillon sur la mode des années 1960, consacré à l'exotisme dans les créations d'Yves Saint Laurent[26], apporte un outil conceptuel précieux en réinterprétant la notion d'exotisme telle que défini par Victor Segalen[27] à l'aune de l'étude du vêtement. L'exotisme, résultat de l'utilisation d'une forme détournée de son contexte et amenée au milieu de formes traditionnelles, prend trois acceptions : il peut être géographique (la forme la plus assumée et explicite des trois, et la seule

[24] « African look », *Vogue français*, juin 1967, p. 89
[25] « La mode équatoriale », *Vogue français*, mars 1967, p. 175
[26] Élodie Nowinski, « Yves Saint Laurent et l'exotisme dans les années 1960 », dans Dominique Veillon (dir.), *La mode des sixties*, Paris, Autrement, 2007, pp. 141-154.
[27] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Biblio Essais, Le Livre de Poche, 1986

définie comme telle), sexuel, et temporel. On peut ainsi voir qu'ici, les dispositifs de présentation des modèles jouent sur une érotisation du vetement militaire qui tient tant d'un exotisme géographique que d'un exotisme sexuel.

L'étude des mises en scène de la saharienne proposée par les revues de mode renseigne ainsi sur le traitement des imaginaires liés à la colonisation par la mode. Un exemple parlant en est l'éditorial « Jungle Look : une grande aventure » paru dans le numéro de juillet-aout 1968 de *Vogue*[28]. Proposant, « au cœur de l'Afrique, 24 pages de retour à l'état de nature dans la mode et les maquillages [29]», il met en scène une sélection de vêtements ramenant au champ sémantique des tropiques, avec pour décor des paysages de savane en République centrafricaine : robes en perles de bois inspirées des costumes traditionnels bambaras, fourrures en « panthère des somalis », ainsi qu'une saharienne en gabardine à lacets Saint-Laurent Rive Gauche.

Figure 3. Un modèle unique de saharienne Saint Laurent Rive gauche dans le numéro juillet-aout 1968 de *Vogue Paris*.

Sur la photo qui concerne ce vêtement en particulier, le mannequin a le visage foncé par le maquillage pour créer un hâle artificiel, porte un poignard à la taille et un fusil de chasse sur les

[28] « Jungle Look : une grande aventure », *Vogue Paris*, juillet-aout 1968, p. 154
[29] Ibid.

épaules. Le reportage photographique de Franco Rubartelli est accompagné d'un texte de Jean d'Orgeix, ici désigné comme un « aventurier », sur la chasse dans la brousse africaine. Ici, l'imaginaire issu de la colonisation française de l'Afrique, véhiculé notamment dans les publications scolaires tout au long du vingtième siècle, est réactivé par différents moyens. Il s'agit premièrement de rendre patent le lien du vêtement à son origine : ici, tant comme *bush jacket,* vêtement tant civil que militaire, que comme uniforme des troupes coloniales européennes, qu'il s'agisse des compagnies sahariennes de la légion étrangère en poste dans les colonies françaises d'Afrique du Nord dans les années 1950 ou de l'Afrikakorps de la Wehrmacht. Si la fonction première de la saharienne, c'est-à-dire celle d'un vêtement pratique adapté aux climats dits « tropicaux » par sa matière et sa couleur, et donc son origine coloniale, est rendue patente par la mise en scène du vêtement, sa fonction proprement militaire tend à s'effacer au profit d'un imaginaire qui mêle loisir aristocratique et femmes chasseuses amazones. Le réseau sémantique mis en place est ainsi complexe et tributaire de diverses couches de représentations. Il mobilise un imaginaire colonial plus ou moins explicite (par la nature même du vêtement et le choix de la mise en scène[30]), mais convoque aussi l'imaginaire de l'amazone par la représentation d'une femmes active à la posture conquérante (et de surcroit, ici, armée) qu'on peut relier aux récits de la conquête de l'AOF à la fin du dix-neuvième siècle[31], le tout au profit de la popularisation auprès des femmes d'un vêtement qui rappelle directement celui porté par les troupes françaises lors des guerres de décolonisation encore proches. La référence, bien que détournée, aux pratiques coloniales est encore renforcée dans le texte qui accompagne les photographies, exaltant « le plaisir de la chasse en Centrafrique » et racontant l'expédition qui comprend une masseuse et un boy, l'article se terminant sur un éloge de la chasse qui fait que « la brousse africaine devient le jardin de l'Europe[32] ». Les images tant que le discours se rapprochent des représentations sur la colonisation qu'on trouve dans les manuels scolaires jusqu'après la décolonisation de l'Afrique, étudiées notamment par Yves Gaulupeau :

> Alors que dans les cours moyens et supérieurs, le thème colonial subit une érosion très régulière, d'un bout à l'autre de la période, l'imagier des manuels de cours préparatoire et élémentaire reste globalement stable de 1880 à 1969, […] On pressent d'emblée le privilège accordé au légendaire colonial dans les ouvrages destinés aux plus jeunes élèves, jusqu'à la fin de l'Empire.[33]

[30] Une des photographies montre le mannequin posant à coté de populations locales en costume traditionnel, reléguées au statut de décor.
[31] Sylvie Chalaye, « Théâtre, spectacles, et colonies », dans Pascal Blanchard (dir.), *Culture coloniale 1871-1931*, Paris, Autrement, 2003, p.81
[32] « Jungle Look : une grande aventure », *Vogue Paris*, juillet-aout 1968, p. 158
[33] Yves Gaulupeau, « Les manuels scolaires par l'image : pour une approche sérielle des contenus», dans *Histoire de l'éducation*, n° 58, 1993, pp. 103-135.

Ce que le chercheur nomme « légendaire colonial » correspond aux représentations mythifiées des acteurs et grands épisodes de la colonisation, et notamment les portraits tant d'explorateurs que d'officiers coloniaux dont cette image semble reprendre les codes, tant par l'uniforme dégradé qui y est présenté que par la posture de domination sur le paysage qu'on y observe. La représentation, au sein de l'éditorial, de populations locales vêtues de costumes traditionnels, tient elle aussi d'une iconographie exotisante héritée des représentations des peuples et civilisations soumises à la colonisation, que celle-ci soit consciente ou non. Ce type de mise en scène du vêtement d'inspiration militaire est récurrent puisqu'on la retrouve dans un éditorial du numéro de mai 1972 de *Vogue*, également photographié en République Centrafricaine par Franco Rubartelli, qui fait poser le mannequin vêtu d'une saharienne parmi des locaux en tenue traditionnelle[34]. Ici, l'iconographie déployée intègre le vêtement à une situation désirable pour la lectrice en se basant sur un exotisme géographique très développé qui assimile le vêtement à un ailleurs fantasmé et à des loisirs peu accessibles (chasse, safari).

Au-delà de la représentation de l'Afrique, la saharienne est présente dans de nombreux éditoriaux consacrés au voyage en général, l'intégrant à une idée vague de l'exotisme unifiée par la représentation d'un ailleurs indifférencié. Une autre manière de penser le rapport de la presse de mode à l'exotisme est suggérée par Roland Barthes dans *Système de la mode*[35]. Il y introduit en effet l'idée d'une « géographie de mode » marquant deux ailleurs : un ailleurs utopique, qui renvoie à l'exotisme dans son acception la plus large (ici, donc, l'Afrique et les destinations « tropicales » au sens large), et un ailleurs réel qui renvoie à la réalité socio-économique du tourisme sur « la Côte ». Pour ce qui est de la saharienne, on la retrouve presque à parts égales dans les deux situations puisque ses mises en scène dépassent la simple référence militaire et coloniale pour en faire une « bonne tenue de touriste[36] » dont a fonction est élargie au tourisme et aux loisirs en général, abandonnant éventuellement au passage des éléments qui sont caractéristiques du vêtement original (notamment la couleur d'origine, beige ou sable, ou encore le ceinturon caractéristique).

Cet exotisme géographique se double d'un exotisme sexuel en proposant une assimilation de la saharienne présentée à un rôle de pouvoir masculin, ici une posture de domination sur l'environnement héritée de la colonisation. L'exotisme sert également une érotisation du vêtement : ici, le détournement du vêtement militaire par sa sexualisation est rendu patente par

[34] « Ici la République Centrafricaine », *Vogue Paris*, mai 1972, p. 83. Cf. Annexe 4
[35] Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1983, p. 254
[36] « Mode d'été », *Elle*, 13 juillet 1970, p.60

le lacet qui ouvre la saharienne sur la poitrine et lui confère une dimension subversive.

B. Les dispositifs de présentation du vêtement militaire

Au-delà du cas de la saharienne, cette réflexion peut être étendue au vêtement d'inspiration militaire de manière plus générale en voyant la manière dont la puissance iconographique de l'imagerie militaire est tour à tour réappropriée et éloignée par les médias de mode au profit d'un discours marchand.

Les éditoriaux de mode

Sur l'ensemble des numéros étudiés, les éditoriaux thématiques ne sont jamais consacrés au « style militaire » de manière explicite, mais on trouve dans certains un sous-texte important qui est notamment donné par la mise en scène des photographies : dans le numéro d'*Elle* du 17 aout 1967, plusieurs pleines pages sont consacrées aux vêtements d'extérieur de la rentrée, et notamment à des capes et blousons courts en laine foncée.

Figure 4. Une cape en laine présentée sur fonds d'avions biplans dans un éditorial d'*Elle* en aout 1967

Si la dimension militaire est suggérée par la matière et la coupe des vêtements eux-mêmes

(capes en ratine et blousons dont la coupe est inspirée par celle de ceux de l'armée de l'air ou de la RAF, dans des tons bruns ou verts), la mise en scène contribue à cette suggestion en faisant poser les mannequins vêtus de casques d'aviateur à côté d'avions biplans[37]. De la même manière, les éditoriaux thématiques sur le « style safari »[38] de la saison printemps-été 1968 intègrent souvent le vêtement à des référents plus larges : c'est notamment le cas des éditoriaux consacrés au voyage, qui promeuvent tant une destination et un certain type de loisir que les vêtements qui lui sont désignés comme associés. Au cours des années 1967-1970, il s'agit notamment de promouvoir les destinations du bassin méditerranéen, et notamment le Maroc[39], permettant notamment de présenter des sahariennes et autres vêtements d'inspiration coloniale. Les numéros d'été sont de manière générale l'occasion de présenter une mode associée à des pratiques de loisirs particulières, qu'il s'agisse de la mode de bord de mer, qui comporte de nombreuses références à la marine nationale, de la même façon que les numéros d'automne présentent régulièrement des éditoriaux consacrés à la chasse ou aux weekends en plein-air, qui mêlent tenues d'intérieur et bon nombre de vêtements d'extérieur marqués par leur apparence militaire (capes en laine kaki, canadiennes…). De la même manière, bon nombre des occurrences de vêtement de coupe ou matière militaire se trouvent dans des éditoriaux dédiés aux vêtements « sport »[40]qui mettent en scène des femmes actives au volant de voitures modernes. La diversité de ces présentations indique plusieurs éléments : d'abord, au-delà des modèles présentés, ces éditoriaux semblent faire la promotion de pratiques caractéristiques de certains habitus, comme la chasse ou des destinations de vacances particulières[41]. Ensuite, cette intégration du vêtement d'inspiration militaire à des signifiés plus larges (le plein-air, le tourisme et les loisirs…) semble permettre d'intégrer des éléments plus avant-gardistes de la mode de la saison à des situations archétypales ou la lectrice peut se projeter en fonction de son appartenance sociale, désamorçant les critiques en faisant un vêtement importable.

L'analyse sémiologique est ici un outil précieux. En effet, différents éléments coexistent et forment un système de signification ou ils interagissent entre eux, se renforçant et s'annulant mutuellement, résultant en l'expression plus ou moins explicite d'une représentation du

[37] « Mode de rentrée à petit prix », *Elle*, 17 aout 1967, p. 70
[38] Notamment « Le style saharien », *Elle*, 28 mars 1968, p.54, et « Jungle Look », *Vogue Paris*, juillet-aout 1968, p.154
[39] « Le Maroc des sables », *Vogue français*, octobre 1967, p.103, « Expédition mode au Maroc », *Elle*, 29 avril 1969, p.96
[40] Sport, utilisé comme adjectif dans la presse de mode, ne fait pas nécessairement référence à une pratique sportive mais plutôt à un style de vie actif, au même titre qu'une voiture de sport.
[41]Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979. La manière dont la presse de mode fait usage des stéréotypes des pratiques bourgeoises est également développée dans Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1983, Chapitre 18, Rhétorique du signifié : le monde de la mode, p.249-264

militaire. Ici aussi, le cas de la référence à l'uniforme colonial illustre bien cette idée, et on peut à ce titre comparer deux exemples de mise en scène du vêtement où le style militaire est assimilé au loisir et aux vacances. Il s'agit d'une part de la présentation du Bon Magique du numéro du 15 septembre 1969 d'Elle, surtitré « la chasse au Bon Magique est un sport à la mode »[42] et d'autre part d'une page extraite de l'éditorial « Expédition mode au Maroc » également dans Elle, dans le numéro du 28 avril 1969[43].

Figure 5. Tailleur à saharienne dans le « Bon Magique » du numéro du 15 septembre 1969 d'*Elle*

La première photographie présente quatre jeunes femmes marchant sur l'herbe, dont une est vêtue d'un ensemble saharienne-jupe beige, et la deuxième montre une femme vêtue d'un ensemble saharienne-pantalon turquoise et d'un chapeau inspiré du casque colonial assise dans un paysage désertique. Si les deux ensembles sont inspirés du même vêtement, la référence au contexte et à la fonction d'origine de celui-ci est respectivement tue et exacerbée par différents éléments : dans la première image, si le vêtement fait référence de manière plus directe à l'uniforme militaire, et plus précisément à l'uniforme des Régiments Étrangers d'Infanterie en Afrique du Nord, cette référence est atténuée par le contexte suggéré par l'image, et notamment le décor, un pré, et la présence d'autres mannequins portant des vêtements d'automne en maille,

[42] « Bon Magique », *Elle*, 15 septembre 1969, p. 87
[43] « Expédition mode au Maroc », *Elle*, 28 avril 1969, p. 96

à l'opposé de la rigidité de l'étoffe du vêtement militaire. Au sein même de la tenue, qu'on peut considérer comme un système clos, des éléments comme le bonnet, l'écharpe et les chaussettes en laine contribuent à atténuer le signifié « militaire » au profit du signifié « automne ».

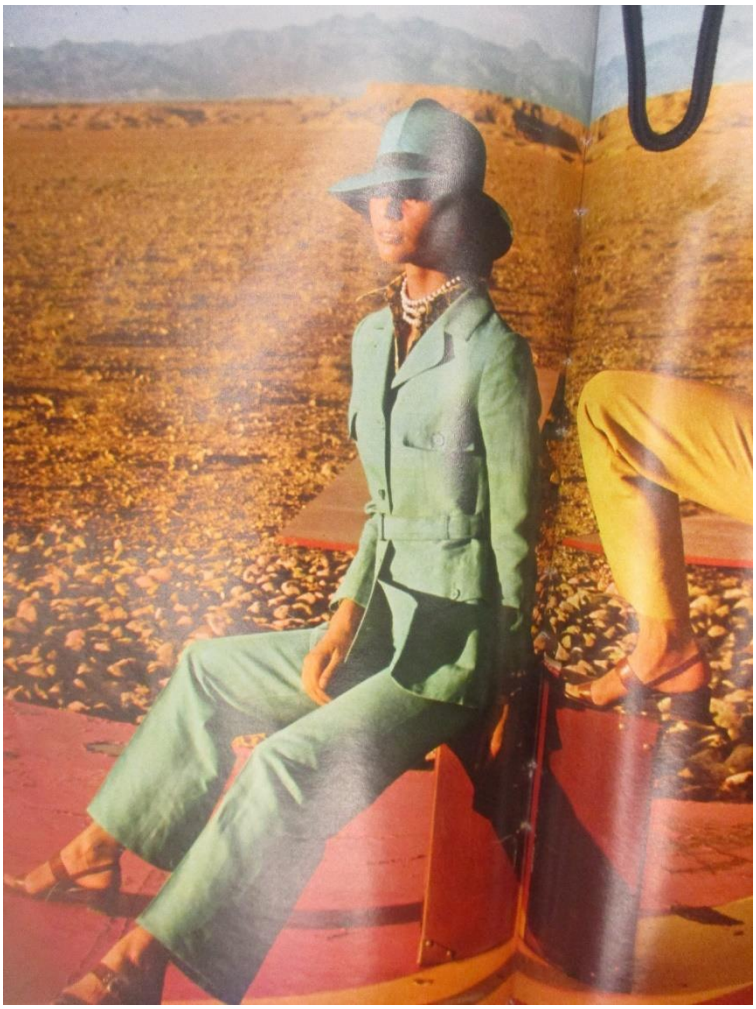


Figure 6. Ensemble à saharienne en lin dans un éditorial d'*Elle* consacré au Maroc, numéro du 28 avril 1969

Au contraire, dans la deuxième image, si le costume à saharienne a une couleur l'éloignant de son origine militaire, celle-ci est signifiée par son port avec un chapeau-casque ainsi qu'un décor désertique qui rappelle son origine coloniale.

Défilé de mode, défilé militaire

S'il est difficile d'avoir accès aux archives des défilés de mode eux-mêmes, on trouve quelques récits de présentations de collections ou la présence de modèles d'inspiration militaire est mise en valeur par la dimension théâtrale du défilé de mode[44], qui fait référence au défilé militaire. Le défilé Haute couture printemps-été 1969 de la maison Yves Saint Laurent, marqué

[44] Morgan Jan, « Le défilé de mode : spectaculaire décor à corps », *Sociétés & Représentations*, vol. 31, no. 1, 2011, pp. 125-136.

par la présence de nombreuses pièces inspirées du vestiaire militaire, et notamment la saharienne, témoigne d'une mise en scène qui vient exacerber la dimension ludique de la mode et le jeu sur la théâtralité du défilé de mode. Le début de la présentation est en effet signalé par une sirène, à la suite de quoi, précédant les mannequins, des hommes en uniforme kaki défilent dans les salons de présentation de la maison de couture[45]. De manière moins explicite et théâtrale, il est également question dans la recension dans *Le Monde* en janvier 1968 du défilé Guy Laroche

> d'une série de manteaux et de tailleurs stricts dont le côté militaire est accentué par le pas cadencé des mannequins ainsi que par les bérets de parachutiste et les baudriers de couleurs contrastantes que notre intendance a depuis longtemps remisés.[46]

***

La diversité croissante des interprétations de la saharienne au fil des saisons semble ainsi témoigner d'un phénomène d'autoréférentialité de la tendance, le vêtement, dans son évolution, s'éloignant de sa référence d'origine pour ne plus faire référence qu'à la mode elle-même, lui permettant, malgré la persistance d'éléments de détail qui confèrent à la tendance militaire une unité, des interprétation diverses qui permettent d'en faire tant une « vraie tenue de chasse[47] » qu'un « costume-touriste[48] ». ces variations du signifié sont exprimées dans des mises en scène qui contribuent à ce que Roland Barthes définit comme « la création d'un monde par l'atmosphère »[49] par le discours de mode (qu'il soit visuel ou textuel). Si dans le cas du texte, il s'agit de faire appel à des images ineffables, car renvoyant au vécu de chaque lectrice, par l'évocation « des vacances » ou de « la campagne », la photographie semble faire état du même procédé dans la création d'un monde qui fait appel à des imaginaires particuliers par une mise en scène ayant recours à des situations stéréotypées (notamment pour les mises en scène de vacances). Ce procédé d'exposition d'imaginaires bien définis (pour la saharienne, des vacances, de l'Afrique…) contribue à une projection identitaire et personnelle de la lectrice dans le vêtement dans la mesure où celui-ci est justifié et comme rendu nécessaire par son contexte de port.

---

[45] Landrit : 2016, op. Cit. p. 95
[46] Nathalie Mont-Servan, « Les collections de printemps », *Le Monde*, 30 janvier 1968
[47] « Bon Magique », *Elle*, 15 septembre 1969, p. 87
[48] « Expédition mode au Maroc », *Elle*, 29 avril 1969, p.96
[49] Barthes : 1983, op. cit., p. 249

Chapitre 3. « L'uniforme de la jeunesse » : vêtement militaire et cultures jeunes

En 1965, dans un reportage de l'émission *L'Avenir est à vous* consacré à l'habillement chez les jeunes, le journaliste fait du caban marin « l'uniforme de la jeunesse[1] ». Ce terme d'uniforme renvoie ici tant à l'origine militaire du vêtement en question qu'au rôle de l'habillement comme marqueur visuel d'identité et d'appartenance dans un contexte où « la jeunesse » devient un groupe à la culture autonome, devenue acteur perçu comme actif et non plus simple réceptrice d'une culture produite par les adultes[2]. Le prisme utilisé ici, celui de la « culture jeune », est emprunté aux travaux de Jean-François Sirinelli sur la génération des baby-boomers[3] : il s'agit d'une notion dont l'historiographie, si elle est relativement récente, est d'une grande richesse. C'est particulièrement vrai pour les années 1960, qui apparaissent comme un point décisif dans leur formation dans la mesure où elles correspondent à « l'apparition d'un marché de consommation qui a tendu, sinon à unifier et homogénéiser, du moins à spécifier cette « culture de jeunes » »4. Celle-ci-se caractérise en outre par une dimension médiatique et visuelle importante, ce dont fait état Ludivine Bantigny dans *l'Histoire des jeunes en France* qu'elle codirige avec Ivan Jablonka : « De poses vestimentaires et modes capillaires en pratiques langagières, elle s'est surtout adossée à la création musicale, à la fréquentation d'écrans de toutes sorte »5. Il s'agit dans ce chapitre d'interroger le sens et la fonction dont est investi le vêtement d'inspiration militaire dans le cadre de cette « culture jeune » qui fait d'éléments matériels (vêtements, disques, revues) et de figures médiatiques (avec ici une étude de cas sur l'usage de l'uniforme militaire par des musiciens pop, Antoine et les Charlots) des éléments de cristallisation d'une identité générationnelle[6], ainsi que la manière dont sa fonction d'uniforme est mise en valeur tant par le discours marchand qu'éventuellement par celui des jeunes consommateurs.

---

[1] *L'Avenir est à vous*, émission du 9 janvier 1965.
[2] Mathias Bernard, « La "culture jeune", objet d'histoire ? », *Siècles* [En ligne], 24 | 2006, mis en ligne le 20 février 2014, consulté le 09 octobre 2019. URL : http://journals.openedition.org/siecles/1465
[3] Jean-François Sirinelli, *Les baby-boomers. Une génération 1945-1969*, Paris, Fayard, 2003
[4] Bantigny, Ludivine, et Ivan Jablonka. *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle.* Presses Universitaires de France, 2009, p. 18
[5] Ibid.
[6] Bernard op.cit.

I. Cultures jeunes et appartenance identitaire : mode militaire et musique pop

Il s'agit ici voir par une étude de cas l'usage du vêtement militaire qui est fait par le chanteur Antoine puis par le groupe des Charlots dans leur matériel promotionnel (pochettes de disques, photographies promotionnelles et apparitions télévisées), et la manière dont il permet de voir le rôle de celui-ci dans la théâtralisation d'une identité générationnelle au sein du vocabulaire esthétique développé par les artistes pop français à partir de 1965, en interrogeant notamment l'importance de l'influence anglo-saxonne dans cette tendance.

A. Entre panoplie contestataire et uniforme du chansonnier : l'exemple d'Antoine et des Charlots (1966-1969)

Dans un article paru en 1965 dans la revue *Communications* intitulé « On ne connait pas la chanson », le sociologue Edgar Morin note qu' « en France, dans les années 60, c'est à travers des phénomènes survenus dans la chanson-musique de danse que se cristallise une classe d'âge adolescente en voie de formation[7]». Au sein de ce phénomène, les musiciens yéyé font figures de modèles pour cette nouvelle génération de consommateurs :

> Autour de ces idoles copains, de leur musique, se constitue une communauté qui permet la généralisation d'un vocabulaire commun, d'une panoplie commune, de modes vestimentaires, etc. tout cela étant autant de points d'appui pour une auto-affirmation générale d'autonomie de l'adolescence dans la société[8].

Cette culture jeune est ainsi avant tout une culture matérielle au sein de laquelle les modes se diffusent grâce à des véhicules spécifiques. L'exemple pris ici est celui du disque et de son rôle dans la production consciente d'une représentation de l'artiste au sein de laquelle rien n'est laissé au hasard et dans lequel le vêtement a une place majeure. Le vêtement militaire se pare ici de significations diverses, avec comme dimension quasiment constante l'utilisation de celui-ci comme uniforme, c'est-à-dire comme marqueur fort d'une appartenance à un groupe, agissant ici comme symbole d'une opposition générationnelle.

L'exemple d'Antoine : posture antimilitariste et influence anglo-saxonne

Le chanteur Antoine fait partie de la deuxième génération des idoles dont la revue *Salut les copains* fait la promotion. Il est, comme la majorité d'entre eux, signé par la maison de disques Vogue sur laquelle son premier disque, le 45 tours *Autoroute européenne n°4*, sort en 1965. Pour Jean-François Sirinelli, il est représentatif d'un tournant dans la promotion de

[7] Edgar Morin, « On ne connait pas la chanson », *Communications*, 6, 1965, p. 2
[8] Ibid., p.7

vedettes jeunes qui s'opère après 1965[9] : il se distingue des idoles apolitiques d'avant cette date en jouant notamment sur un recours important à l'influence influence anglo-saxonne, coupant avec les codes de la musique yéyé peu chargé de revendications politiques. Cela se remarque particulièrement dans l'apparence du chanteur, qui porte cheveux longs, chemise à fleurs et parka.

Figure 1. Le 45 tours d'Antoine *La Guerre*, 1966. Bibliothèque Nationale de France-site François Mitterrand, Département de l'Audiovisuel

Sur la pochette du disque qui fait son succès, le 45 tours *Les élucubrations d'Antoine*, il est photographié sur une voie de chemin de fer, vêtu d'une parka de surplus militaire et d'un jean, jouant de la guitare acoustique avec un harmonica autour du cou. La pochette de son single suivant, *La guerre* (1966), est tirée de la même série de photographies[10].L'apparence du chanteur diffère de celle des artistes à succès et à public équivalent de la même époque par son aspect peu soigné et peu engageant : il porte les cheveux longs, ne sourit pas et ne regarde pas l'objectif. Sa tenue, parka de l'armée britannique ou américaine, pull à col roulé, et jean, est représentative de modes de consommation vestimentaire qui se développent a cette période, et notamment la fréquentation de surplus militaires des marchés aux puces[11]. La parka, par sa couleur, rappelle la veste de treillis *olive drab* de l'armée américaine, portée par les étudiants des universités américaines à la même période dans le cadre des mouvements d'opposition à la guerre du Vietnam qui sont médiatisés de manière importante, et dont les images arrivent en

[9] Jean-François Sirinelli, « Des « copains » aux « camarades » ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, 626, 2003, p. 335
[10] Antoine, *La guerre* (un disque 45 t.), Disques Vogue – EPL 8401, France, 1966
[11] *L'Avenir est à vous*, émission du 9 janvier 1965.

France par des reportages télévisés et photographiques. Antoine, sur la pochette de ce disque, se pose ainsi en double francophone des artistes qui deviennent alors emblématiques de ce mouvement outre-Atlantique avec le développement d'une pratique contestataire de la chanson sous la forme des *protest songs*, à l'instar de Bob Dylan, cité comme référence dans le texte du producteur se trouvant à l'arrière du disque[12]. C'est ce que semble également indiquer l'iconographie qui insiste sur sa figure d'artiste jouant seul en s'accompagnant lui-même à la guitare et a l'harmonica, instruments dont la mobilité et la portée sonore les rendent parfaitement adaptés à un usage en public dans le cadre de rassemblements. Cette dimension protestataire est confirmée par le contenu du disque : la chanson titre, *La Guerre*, est une condamnation de la militarisation généralisée et de la violence des conflits contemporains :

Et si un jour par erreur
En Irak, En Afrique ou ailleurs
On pousse un bouton de trop
Le feu d'artifice est beau
Ce n'est pas ainsi mon frère
Que l'on met fin à la guerre.[13]

La chanson regroupe des considérations antimilitaristes, écologistes et sociales qui ont en commun leur aspect vague, malgré des références explicites à la bombe atomique et aux conflits de la guerre froide. Davantage qu'une dénonciation virulente et précise d'un conflit (à l'inverse par exemple de *protest songs* américaines de la même période qui condamnent précisément la guerre du Vietnam et la conscription massive, le disque semble faire état d'une posture pacifiste s'intégrant à ce que Jean-François Sirinelli décrit comme un « air du temps » marqué par la contestation[14]. Le vêtement trouve en son sein une place majeure dans la mesure où le corps lui-même de l'artiste, élevé au rang d'icone, est impliqué[15]: on peut ainsi lire le message antimilitariste jusque dans le choix du vêtement militaire allié à une posture corporelle relâchée voire avachie, et donc inverse au redressement et au gainage du corps que l'uniforme militaire est censé opérer, ainsi qu'aux cheveux longs du chanteur, à l'inverse d'un symbole de virilité guerrière

L'exemple du détournement d'un vêtement militaire par un artiste tel qu'Antoine témoigne ainsi de plusieurs éléments. Premièrement, la manière dont le vêtement, ici une parka

[12] Antoine, *La guerre*, op. cit. Cf. Annexe 5
[13] Antoine, « La guerre », *La guerre* (un disque 45 t.), Disques Vogue – EPL 8401, France, 1966
[14] Jean-François Sirinelli, « La norme et la transgression. Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. nº 93, no. 1, 2007, pp. 7-14.
[15] Luc Robène et Philippe Liotard, « Le Corps du rock », *Corps*, vol. 13, no. 1, 2015, pp. 9-17.

de l'armée américaine, est utilisée au sein d'un réseau de significations qui renvoie à une proposition politique mondialisée (l'antimilitarisme dans le cadre d'un conflit ouvert de la guerre froide). Deuxièmement, il semble faire état de la nature de cette proposition : au même titre que la chanson qui conteste sans trop de véhémence un objet vague, en usant de clichés tant musicaux (la référence à Bob Dylan) que rhétoriques (« mon frère »), le vêtement semble ici faire office de véhicule pour une idéologie en voie de commercialisation, perdant par là même son potentiel de transgression à mesure qu'elle est réutilisée et qu'elle accède au rang de mode dans le contexte d'une économie du divertissement qui investit certains artistes d'une fonction d'icone fédératrice pour la jeunesse. Que cette jeunesse, d'ailleurs, en soit dupe ou non : dans une séquence de *Panorama* de 1966 consacrée aux beatniks, les jeunes gens interrogés, s'ils sont enthousiastes à propos de Bob Dylan et de son discours pacifiste, rejettent Antoine comme un imposteur :

> - Il est très bien Bob Dylan, il a des chansons contre la guerre. C'est très bien pour moi.
>
> - Et Antoine, qu'est-ce que vous en pensez ?
>
> - C'est bidon, Antoine, bidon. Dimanche, Antoine a chanté, il a gagné 600 000 F. Nous dimanche nous avons marché sous la pluie pour la paix pendant des heures. Moi j'estime qu'au lieu de gagner 6000 000 F s'il était venu avec nous il aurait fait plus contre la guerre.[16]

La figure d'Antoine est ainsi ambivalente, puisque s'il est un intermédiaire de diffusion d'un discours progressiste porté par une partie de la jeunesse française, il apparait aussi comme une accessoire de la marchandisation de celui-ci. Dans la posture de rébellion du chanteur, largement diffusée auprès du grand public, le vêtement militaire fait office de panoplie dans une contestation au sein de laquelle le sens semble être secondaire par rapport aux accessoires qui le véhiculent.

Les Charlots et la pratique parodique du vêtement militaire

Un autre exemple contemporain de celui d'Antoine est celui des Charlots, groupe de musiciens qui commence par accompagner celui-ci en studio et en concert avant de s'en détacher pour évoluer dans un répertoire comique et parodique. Le groupe semble bénéficier des retombées de la vague yé-yé dans la mesure où il bénéficie des outils qui en sont nés (leur label, les disques Vogue, accorde notamment une grande importance à la promotion et à l'image de l'artiste) tout en s'en détachant, d'abord par leur répertoire et leur propension à la

[16] *Panorama*, émission du 20 mai 1966

provocation, mais également par le fait qu'ils s'adressent à une classe d'âge et à un public plus large, comme en témoignent notamment leurs nombreuses apparences à la télévision. L'apparence du groupe, et notamment la tenue vestimentaire de ses membres, que ce soit sur les pochettes de leurs disques, le matériel promotionnel qui les accompagne ou lors de leurs nombreuses apparitions à la télévision, contribue à façonner l'image d'un groupe évoluant dans le registre comique. Sur les cinq albums parus entre 1967 et 1969, quatre pochettes présentent au moins un des membres du groupe en costume militaire. Un vêtement qui apparait de manière récurrente est un costume bleu marine dont la veste au col officier et double boutonnage doré fait référence à l'habit des soldats confédérés de la guerre de Sécession américaine : il apparait dès 1967 sur la pochette du disque *Charlowup* ou il est porté par tous les membres du groupe, puis de nouveau sur des pochettes de 45 tours, ainsi que dans l'apparition du groupe a l'émission *Télé Dimanche* en 1967[17].

Figure 2. La pochette de *Charlow-up*, 1967. Bibliothèque Nationale de France-site François Mitterrand, Département de l'Audiovisuel

Le port simultané du même costume d'inspiration militaire par les membres du groupe renvoie à la fonction d'uniforme de celui-ci, signifiant l'identité commune et sa revendication fière, à la manière d'un costume de défilé, le groupe s'assimilant dès lors à une fanfare militaire. Or cette pratique vestimentaire semble d'abord faire référence à celle de groupes de musique anglo-saxons qui adoptent souvent, à l'instar des Beatles au milieu des années 1960, un costume

[17] *Télé dimanche*, émission du 12 novembre 1967. Cf. Annexe 6

identique lors de leurs performances ainsi que sur leurs photographies promotionnelle. La pochette de *Charlow-up*, et son insert photographique[18], semblent ainsi faire état d'une référence sur le mode parodique d'abord à ce type de pratique caractéristique des groupes pop britanniques de la période, ce qu'indique notamment, en plus du port du costume assorti par les cinq membres du groupe, celui de la coupe au bol. Les paroles des chansons du disque font de la même manière état d'un regard ironique sur la fascination d'une partie de la jeunesse française pour les cultures alternatives anglo-saxonnes qui se développent alors, notamment dans la chanson « Si tous les hippies avaient des clochettes » :

Je veux bien mettre sur ma tête
Tout plein de jolies pâquerettes
Des bagues, des colliers, des bijoux
Tout partout
[…]
J'ai des frissons du bas jusqu'en haut
Quand je pense à San Francisco.19

Le deuxième type de détournement de l'uniforme militaire par le groupe se fait, lui, sous la modalité du déguisement. Ainsi, la pochette de *Caf'conc' Charlots* présente les membres du groupe affublés de différents costumes : un homme et une femme à la mode 1900, un costume orientaliste, un marin et un soldat de l'infanterie de Première guerre mondiale.

[18] Les Charlots, *Charlowup* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLD 719, France, 1967. Cf. Annexe 7
[19] Les Charlots, « Si tous les hippies avaient des clochettes », *Charlowup* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLD 719, France, 1967

Figure 3. Les Charlots, *Caf'conc' Charlots*, 1968. Bibliothèque Nationale de France-site François Mitterrand, Département de l'Audiovisuel

L'usage de l'uniforme militaire comme costume est cohérente dans le cadre d'un disque qui fait référence à la pratique du cabaret, mais on retrouve également la référence militaire dans l'une des chansons du disque, « Le Mistingo », qui est une parodie de marche des troupes coloniales qui reprend des éléments musicaux tels que le clairon et fait référence à différents corps armés :

On le chante dans l'infanterie
Chez les zouaves et chez les chasseurs
Chez les chasseurs
On le chante dans la cavalerie
On le chante chez les artilleurs.[20]

[20] Les Charlots, « Le mistingo », *Charlowup* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLD 719, France, 1967

Le groupe chante notamment la chanson en mars 1969 lors de l'émission « Les Shadoks parlent aux français », où il apparait vêtu d'uniformes de tirailleurs sénégalais, le visage foncé au maquillage, insistant sur la parodie d'accent des troupes coloniales[21].

Figure 4. Les Charlots dans l'émission *Les Shadoks parlent aux Français*, diffusée le 13 mars 1969. Capture d'écran INA.fr

Un aspect ambigu du détournement par les Charlots concerne la question de l'antimilitarisme. On peut évoquer à ce sujet un disque de reprises de Boris Vian paru en 1969, sur la pochette duquel un des membres du groupe apparait en costume d'officier aux côtés des autres costumés en gendarme, curé et académicien[22]. Ces costumes, qui représentent des caractères archétypaux, sont à la base d'une satire de la France rurale traditionnelle qui parcourt l'œuvre du groupe. L'intérêt particulier de la référence militaire se trouve ici dans le contexte de la référence à Boris Vian, et notamment à l'aspect pacifiste de son œuvre : les chansons « La Java des bombes atomiques » et « On n'est pas là pour s'faire engueuler » font notamment l'objet d'une reprise sur le disque. Le message critique vis-à-vis de l'institution militaire semble ainsi s'intégrer à une critique plus large des institutions et comportements traditionnels perçus comme dépassés sur le mode de la satire.

La référence militaire dans les tenues vestimentaires choisies pour les pochettes d'album et les apparitions télévisées de ces artistes présente ainsi deux usages de celle-ci. D'une part, intégrée à un vêtement de mode, et donc rendue inoffensive, elle contribue à jouer, à la manière

[21] *Les Shadoks parlent aux Français*, émission du 13 mars 1969
[22] Les Charlots, *Les Charlots chantent Boris Vian* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLVLX 325, France, 1969. Cf. Annexe 8

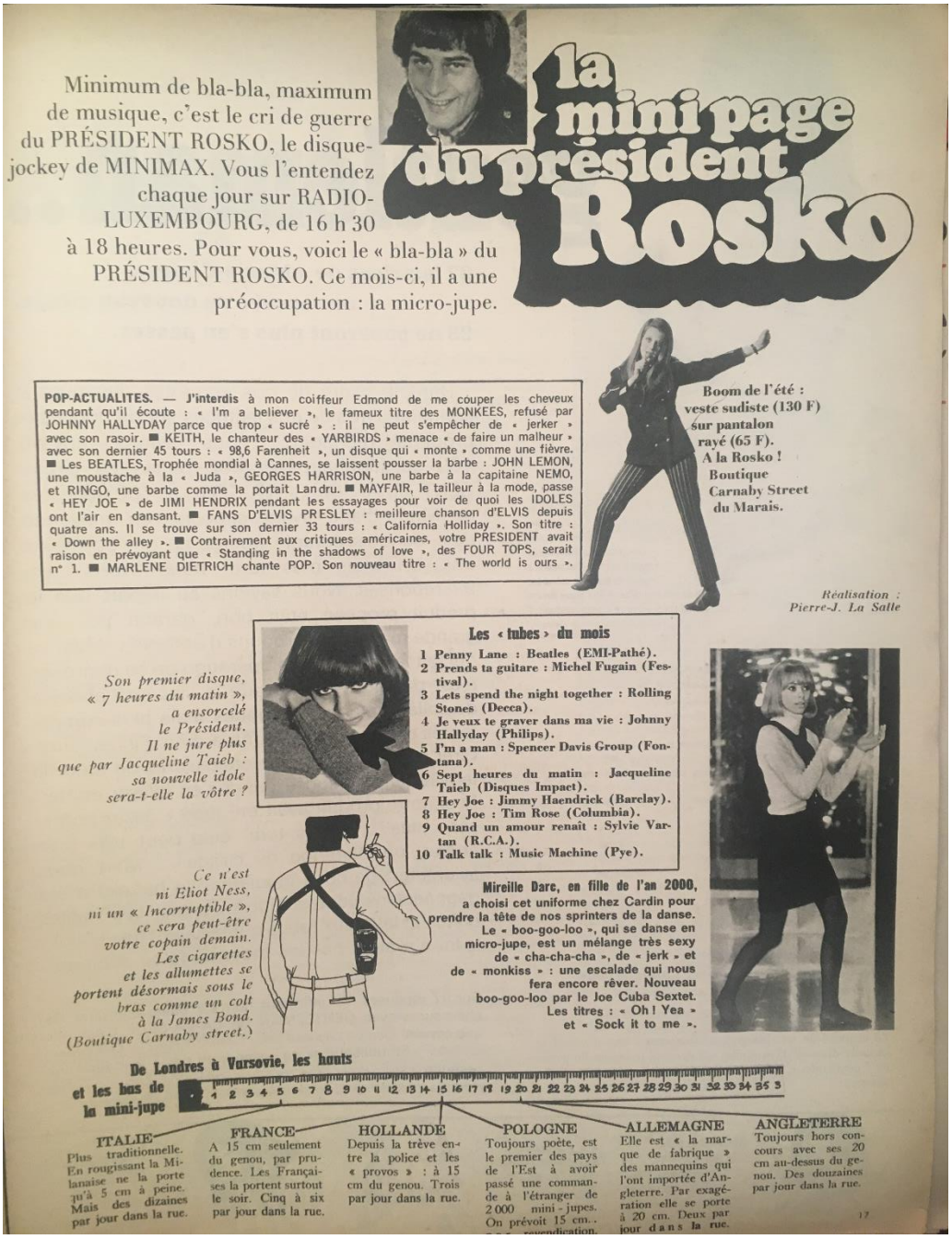
d'un uniforme, sur identité de groupe dans lequel la figure de l'artiste se fond (dans une démarche à l'opposé de celle d'Antoine vue précédemment, puisque dans le cas de celui-ci le vêtement militaire détourné, allié à d'autres signifiants, le singularise dans une posture de rébellion). D'autre part, elle se présente sur le mode du costume dans une optique de parodie, voire de provocation. On retrouve les mêmes éléments dans le film *Les Bidasses en folie* dans lequel tourne le groupe en 1971[23]: ils peuvent dès lors se lire comme une satire des institutions de la France rurale, jouant sur une faille générationnelle qui semble entre autres se caractériser par un rapport différent à l'uniforme militaire.

B. Des parkas *mods* aux vestes sudistes : l'importance de l'influence anglo-saxonne

Un aspect qui semble clairement transparaître tant des exemples pris précédemment que d'une étude plus globale est l'importance majeure de l'influence anglo-saxonne dans la récupération du motif militaire dans les pratiques vestimentaires associées aux cultures jeunes, notamment musicales. En effet, les disques et objets promotionnels qui les accompagnent (poster, pochettes) semblent être des véhicules d'images et d'imaginaires qui contribuent à la formation de références partagées par les cultures musicales pop de différents pays. Or, au-delà de l'idée de références communes qui se traduiraient par des pratiques vestimentaires similaires (recours aux surplus militaires, costume militaire détourné dans le vestiaire féminin), on observe un recours à des codes faisant état d'une inspiration anglo-saxonne poussée par des acteurs particuliers au sein de la culture pop jeune.

On en trouve un exemple dans une page publicitaire dans le numéro 175 de *Marie-Claire* de mars 1967 intitulée « La mini-page du president Rosko[24] », alias de Michael Pasternak, disc-jockey californien travaillant dès la fin des années 1950 pour la maison Barclay. Il s'agit d'une publicité pour l'émission Minimax , qu'il anime sur Europe 1, conçue pour concurrencer *Salut les copains*, et qui joue un rôle important dans l'importation des hits américains et britanniques en France.

[23] *Les Bidasses en folie*, réalisé par Claude Zidi, France, 1971
[24] « La mini-page du Président Rosko », *Marie-Claire*, mars 1967, p. 32



la mini page du président Rosko

Minimum de bla-bla, maximum de musique, c'est le cri de guerre du PRÉSIDENT ROSKO, le disque-jockey de MINIMAX. Vous l'entendez chaque jour sur RADIO-LUXEMBOURG, de 16 h 30 à 18 heures. Pour vous, voici le « bla-bla » du PRÉSIDENT ROSKO. Ce mois-ci, il a une préoccupation : la micro-jupe.

POP-ACTUALITES. — J'interdis à mon coiffeur Edmond de me couper les cheveux pendant qu'il écoute : « I'm a believer », le fameux titre des MONKEES, refusé par JOHNNY HALLYDAY parce que trop « sucré » : il ne peut s'empêcher de « jerker » avec son rasoir. ■ KEITH, le chanteur des « YARBIRDS » menace « de faire un malheur » avec son dernier 45 tours : « 98,6 Farenheit », un disque qui « monte » comme une fièvre. ■ Les BEATLES, Trophée mondial à Cannes, se laissent pousser la barbe : JOHN LEMON, une moustache à la « Juda », GEORGES HARRISON, une barbe à la capitaine NEMO, et RINGO, une barbe comme la portait Landru. ■ MAYFAIR, le tailleur à la mode, passe « HEY JOE » de JIMI HENDRIX pendant les essayages pour voir de quoi les IDOLES ont l'air en dansant. ■ FANS D'ELVIS PRESLEY : meilleure chanson d'ELVIS depuis quatre ans. Il se trouve sur son dernier 33 tours : « California Holliday ». Son titre : « Down the alley ». ■ Contrairement aux critiques américaines, votre PRESIDENT avait raison en prévoyant que « Standing in the shadows of love », des FOUR TOPS, serait n° 1. ■ MARLENE DIETRICH chante POP. Son nouveau titre : « The world is ours ».

Boom de l'été : veste sudiste (130 F) sur pantalon rayé (65 F). A la Rosko ! Boutique Carnaby Street du Marais.

Réalisation : Pierre-J. La Salle

Son premier disque, « 7 heures du matin », a ensorcelé le Président. Il ne jure plus que par Jacqueline Taieb : sa nouvelle idole sera-t-elle la vôtre ?

Les « tubes » du mois

1 Penny Lane : Beatles (EMI-Pathé).
2 Prends ta guitare : Michel Fugain (Festival).
3 Lets spend the night together : Rolling Stones (Decca).
4 Je veux te graver dans ma vie : Johnny Hallyday (Philips).
5 I'm a man : Spencer Davis Group (Fontana).
6 Sept heures du matin : Jacqueline Taieb (Disques Impact).
7 Hey Joe : Jimmy Haendrick (Barclay).
8 Hey Joe : Tim Rose (Columbia).
9 Quand un amour renaît : Sylvie Vartan (R.C.A.).
10 Talk talk : Music Machine (Pye).

Ce n'est ni Eliot Ness, ni un « Incorruptible », ce sera peut-être votre copain demain. Les cigarettes et les allumettes se portent désormais sous le bras comme un colt à la James Bond. (Boutique Carnaby street.)

Mireille Darc, en fille de l'an 2000, a choisi cet uniforme chez Cardin pour prendre la tête de nos sprinters de la danse. Le « boo-goo-loo », qui se danse en micro-jupe, est un mélange très sexy de « cha-cha-cha », de « jerk » et de « monkiss » : une escalade qui nous fera encore rêver. Nouveau boo-goo-loo par le Joe Cuba Sextet. Les titres : « Oh ! Yea » et « Sock it to me ».

De Londres à Varsovie, les hauts et les bas de la mini-jupe

ITALIE Plus traditionnelle. En rougissant la Milanaise ne la porte qu'à 5 cm à peine. Mais des dizaines par jour dans la rue.

FRANCE A 15 cm seulement du genou, par prudence. Les Françaises la portent surtout le soir. Cinq à six par jour dans la rue.

HOLLANDE Depuis la trêve entre la police et les « provos » : à 15 cm du genou. Trois par jour dans la rue.

POLOGNE Toujours poète, est le premier des pays de l'Est à avoir passé une commande à l'étranger de 2 000 mini-jupes. On prévoit 15 cm... revendication.

ALLEMAGNE Elle est « la marque de fabrique » des mannequins qui l'ont importée d'Angleterre. Par exagération elle se porte à 20 cm. Deux par jour dans la rue.

ANGLETERRE Toujours hors concours avec ses 20 cm au-dessus du genou. Des douzaines par jour dans la rue.

17

Figure 5. "La mini page du Président Rosko". Publicité dans *Marie-Claire*, mars 1967, p. 38

Il y présente à la fois ses recommandations musicales (dans l'encart « Les tubes du mois » où se mêlent Rolling Stones, Jimi Hendrix et Michel Fugain) que vestimentaires pour son audience, faisant état d'une conception totalisante du pop comme art de vivre, avec le recours à des figures d'identification (ici Mireille Darc), le vêtement faisant ainsi partie d'un tout cohérent auquel préside une logique commerciale. Cette page publicitaire donne à voir plusieurs éléments clés de l'utilisation esthétique de la référence militaire dans un contexte pop. Premièrement, il s'agit de la manière dont le locuteur qui ici fait figure d'autorité (ce qui est notamment rendu explicite par le titre de « Président » que se donne le disc-jockey, auparavant

surnommé « Empereur Rosko ») et d'arbitre des élégances auprès d'un groupe précis rassemblé autour de lui, d'où une première utilisation de la référence militaire sous la forme du « cri de guerre du Président Rosko ». L'usage de la métaphore militaire dans la performance d'une identité de groupe se retrouve dans le champ du vêtement, exprimé par l'idée d'un « uniforme » choisi par Mireille Darc chez Cardin. Cette idée d'uniforme est poussée plus loin par l'idée d'un vêtement unisexe qui est valorisé dans la mesure où garçons comme filles sont invités à s'habiller « à la Rosko ». Deuxièmement, on observe l'aspect vague de la référence militaire, dans la veste « sudiste » qui est promue, mais également la manière dont elle devient accessoire pour le porte-cigarette Colt. Enfin, cette page semble emblématique du discours de promotion d'une culture pop anglo-saxonne qui fait l'objet d'une confusion importante mais assumée, notamment pour la « veste sudiste » dont la référence est américaine mais qui est vendue à la boutique parisienne « Carnaby Street », du nom de la rue londonienne à l'origine d'une grande partie des tendances vestimentaires jeunes des années 1960[25]. Pour le vêtement militaire, cela suggère un déplacement de la référence : ici, elle n'est pas tant le fait militaire en soi qu'une représentation de la culture américaine dont un type de vêtement (ici la veste « sudiste », dont il était déjà question à propos de la tenue des Charlots) serait emblématique. On peut lire ce phénomène comme la traduction dans le domaine de l'habillement du rapport ambigu à l'Amérique dont Philippe Birgy fait état à propos de la chanson :

> C'est sur un ton certes plus parodique, mais tout aussi tributaire des conventions de cette chanson française, qu'Henry (sic) Salvador chantait « Zorro est arrivé » (1964) et Joe Dassin « Voilà les Daltons » (1967). Notons au passage que les Daltons étaient déjà issus d'une bande dessinée que nous pourrions aisément taxer d'orientalisme. Elle donnait à voir un Far West romanesque inspiré par le film de western américain, récit fictionnel de fondation de la nation. Tout est donc déjà médié et médiatisé dans le rapport à l'origine et au pays.26

Le vêtement militaire constitue ainsi un exemple significatif de l'ambiguïté du rapport à l'influence anglo-saxonne dans la culture pop de la deuxième moitié des années 1960 : au-delà d'une simple inspiration esthétique, certes flagrante, qui se traduit par des tenues vestimentaires, mais aussi des postures similaires de la part des artistes (comme on a pu le voir dans le cas d'Antoine et de son adaptation de la *protest song*), celle-ci semble également s'exprimer dans le registre de la parodie comme en témoigne l'exemple des Charlots (dans le

[25] Lou Taylor, « L'English style : les origines de la création de mode en Grande-Bretagne de 1950 aux années 1970 », Dominique Veillon éd., *La mode des sixties. L'entrée dans la modernité.* Autrement, 2007, pp. 27-37.

[26] Philippe Birgy, « « Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer » », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/ volume/3004

domaine musical, cela s'exprime par la modalité particulière de la reprise : *Hey Max*, reprise en français de la chanson à succès de 1967 *Hey Joe*, présente ainsi un jeu sur les accents régionaux et les clichés sur la France rurale[27], faisant état, plus d'une simple importation, d'une véritable adaptation des codes anglo-saxons).

II. Vêtement militaire et mode « junior »

La tendance militaire s'intègre ainsi, dès son apparition, à un système médiatique et commercial en pleine mutation qui accorde une place croissante à cette nouvelle catégorie de consommateurs. Il convient d'observer la manière dont elle répond à une demande de la part de celle-ci en matière d'habillement, notamment autour de la question du corps et dans le cadre d'une mode globalisée et fortement influencée par les pays anglo-saxons.

A. « Un style jeune »

Si l'on a vu dans la première partie de ce chapitre que le vêtement d'inspiration militaire est rendu désirable par son utilisation comme symbole identitaire par des figures médiatiques marquées par l'influence des tendances jeunes anglo-saxonnes, son succès auprès des jeunes consommateurs dépasse les sous-cultures pop dont il était question plus haut dans la mesure où il semble répondre à des critères qui, en plus de considérations strictement économiques (c'est-à-dire de profit pour les boutiques et enseignes de prêt-à-porter) sont à l'origine de la séparation entre la mode destinée aux adultes et ce qui se développe alors sous l'appellation de la « mode junior ». Dans un reportage sur la mode et les jeunes diffusé en janvier 1965 dans l'émission *L'Avenir est à vous*[28], le vêtement militaire est ainsi présent tout au long de la séquence. S'interrogeant sur le succès de la tendance militaire auprès des jeunes, le journaliste demande ainsi :

- C'est l'uniforme de la jeunesse le caban ?
- Oui, c'est très pratique, très confortable.

Le rapport du vêtement d'origine militaire au corps, et notamment au corps en mouvement par l'idée du confort et de la practicité, est largement valorisé. On le retrouve notamment par l'usage

[27] Les Charlots, « Hey Max », *Hey Max* (1 disque 45T.), Disques Vogue – EPL. 8577, France, 1967
[28] *L'Avenir est à vous*, émission du 9 janvier 1965.

récurrent du qualificatif « sport » pour désigner les modèles d'origine ou d'inspiration militaire :

- Qu'est-ce qui vous plait dans ce trench-coat ?
- C'est qu'il a un style sport et pratique… un style jeune.

C'est cette mise en valeur du corps, dont témoigne notamment une préférence pour « des modèles plutôt étriqués, qui s'ajustent au corps », qui semble constituer le point de différence majeure entre mode pour adulte et mode junior, notamment pour ce qui est de la mode masculine. Le corps de l'adolescent semble ainsi être autorisé à une capacité de mouvement qui justifie le fait de porter de la maille ou un caban court, et non, comme un homme adulte, un costume et un manteau.

Figure 6. Un jeune homme essaie un trench-coat "sport" dans une boutique parisienne. *L'avenir est à vous*, émission du 9 janvier 1965. Capture d'écran INA.fr

Une autre dimension de l'engouement pour le style militaire est l'allure supposée de celui-ci, comme en témoigne ce que dit un jeune homme à propos du caban qu'il porte :

- Je trouvais ça magnifique, les épaulettes, le style officier, très cintré, très près du corps…
- C'est le style militaire qui vous plait ?
- Oui c'est ça, militaire supérieure. Oui, officier, surtout officier anglais.
- Vous aimez la mode anglaise ?
- Beaucoup, oui. Je vais très souvent m'habiller en Angleterre. C'est amusant parce que c'est la pointe de la mode.

Ces propos constituent un exemple rare parmi les sources traitées dans la mesure où ils exposent une autre dimension de la désirabilité du vêtement militaire pour les jeunes : la dimension de projection et d'admiration liée à une conception du prestige de l'uniforme qui semble ici s'intégrer à une masculinité idéalisée, ici par un jeune homme attiré par l'apparence de l'« officier supérieur ». A l'opposé des exemples vus plus haut, notamment du cas de la parka ou de la veste de treillis, la désirabilité du vêtement est liée au fait qu'il représente une fonction prestigieuse dans la hiérarchie militaire, ici en faisant appel à un archétype d'élégance (« officier anglais »). Cet aspect n'empêche néanmoins pas une dimension de jubilation personnelle dans le choix du vêtement et les pratiques de consommation vestimentaire dont témoigne l'enthousiasme pour la mode anglaise.

Ainsi, et comme le journaliste ouvre le reportage, « [les jeunes] font de leur façon de s'habiller un jeu, un jeu dans lequel ils essaient d'affirmer leur personnalité, jouant avec la mode l'accentuant, la modifiant, la repoussant, mais sans jamais l'ignorer», ce qui est largement permis par le développement d'une mode spécifiquement consacré à la tranche d'âge des 15 à 20 ans, qui se présente de plus comme relativement avant-gardiste, ce reportage faisant à de nombreuses reprises référence au « style militaire » plus d'un an avant l'apparition de l'expression dans la presse de mode.

B. Style militaire, presse de mode et mode junior

Si le fait, pour la presse de mode, de destiner certaines tendances prioritairement aux jeunes n'est pas nouveau (c'est notamment le cas avec la minijupe à partir de 1965, puis avec la mode *space age* que développent Courrèges et Cardin[29]), il s'agit d'un phénomène qu'on retrouve dans le cas de la tendance militaire. On peut ainsi remarquer que les mêmes vêtements qui sont qualifiés de « sport » le sont souvent au sein d'éditoriaux consacrés à la mode pour les plus jeunes. Il s'agit ainsi de pièces de prêt-à-porter (qu'il s'agisse du prêt-à-porter des couturiers, comme Miss Dior ou Boutique Lanvin, d'enseignes réputées pour leur prêt-à-porter junior et leur utilisation de matières novatrices, comme V de V ou Dorothée Bis, ou encore d'enseignes de grande distribution comme Prisunic) souvent en matières synthétiques, dont l'aspect pratique est valorisé. On retrouve ainsi majoritairement des tailleurs-short sur lesquels la référence militaire s'affiche au niveau de la coupe et de la longueur de la veste, des poches et du col, ou

[29] Valerie Steele suggère de voir dans cette tendance « le futurisme comme métaphore de la jeunesse ». Voire Steele : 2001, op.cit., p. 255

encore des combinaisons en nylon, spécialité de la créatrice Michèle Rosier, inspirées des combinaisons de parachutiste[30]. C'est par ailleurs au sein des articles et éditoriaux consacrés à la mode jeune qu'on trouve les vêtements qui sont le plus directement inspirés du vêtement militaire contemporain, ce qui se remarque notamment par les matières et couleurs utilisées. C'est notamment le cas d'une parka Galeries Lafayette présentée au sein d'un article sur le « style rentrée » en 1969[31], d'un trench imprimé camouflage Beretta pour Vog dans un éditorial consacré à la mode de plein-air[32], ou encore d'une parka de la boutique « Bazar Junior » du Printemps, qualifié d'« imper en popeline petit soldat, étudié pour le pantalon[33] ». Si les trois modèles se rapprochent davantage des uniformes réglementaires alors en usage dans l'armée française que d'autres modèles qui font davantage référence à des uniformes d'ancien régime, ou d'officiers, notamment en Haute couture, comme on a pu le voir au premier chapitre, les coloris employés, et notamment la couleur vert olive du trench, semblent caractéristiques des treillis de l'armée américaine et suggèrent une référence aux vestes de treillis vert olive dites *« olive drab »* de l'armée américaine, employées depuis la Seconde Guerre mondiale[34], détournées par les jeunesses contestataires antimilitaristes au moment de la guerre du Vietnam, et se diffusant en France par le biais des surplus de l'armée américaine rachetés à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. L'inspiration semble ainsi se trouver tant du côté de l'uniforme militaire de l'armée française que des sous-cultures militantes et protestataires qui font l'objet d'une unification visuelle et vestimentaire globale témoignant de référence culturelles et politiques partagées.

La répartition des modèles entre prêt-à-porter et Haute couture soulève également la question du type de femme visée par les créateurs lors de l'élaboration des collections. Les recensions des collections par la presse quotidienne sont à ce titre intéressantes : pour le prêt-à-porter du printemps-été 1967, Nathalie Mont-Servan, journaliste au Monde, parle d'une « ligne militaire que les créateurs destinent au moins de vingt ans[35] ». Elle écrit qu'on la trouvera « plus facilement dans les revues de mode que dans les magasins », la comparant à la minijupe, offre un précédent d'innovation formelle radicale dont le passage des collections de mode à l'habillement quotidien se fait largement par le biais du prêt-à-porter en plein

[30] « Jeune sportive 67 », *Elle*, 11 mai 1967, p. 69
[31] « Le style rentrée », *Marie-Claire*, octobre 1969, p. 52
[32] « La mode en liberté », *Elle*, 2 octobre 1970, p.76
[33] « Mode junior », *Elle*, 3 février 1969, p. 58
[34] Shelby Stanton, *U.S Uniforms of the Cold War, 1948-1973*, Washington D.C, Stackpole, 1994
[35] Nathalie Mont-Servan, « Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 4 mai 1967

développement et plus particulièrement des boutiques destinées aux très jeunes femmes[36]. On retrouve la même idée à la recension du prêt-à-porter de l'automne-hiver 1967 : il s'agit d'une « mode pour juniors »[37], ou encore d'une « mode d'avant-garde » destinée aux jeunes filles[38]. La récurrence de cette idée semble indiquer deux choses : d'une part, la place nouvelle et prépondérante de la jeunesse dans l'industrie de la mode, qui est dorénavant considérée comme un acteur à part entière et au poids important (selon une enquête INSEE de 1963, les dépenses les plus importantes en termes d'habillement sont effectuées par les 15 à 20 ans[39]), et d'autre part, l'impensé du port par des femmes d'au-delà d'un certain âge d'un vêtement d'inspiration masculine (le pantalon est encore extrêmement minoritaire au sein des collections de Haute couture), qui ici est contourné en reléguant cette tendance au statut de fantaisie que seules les plus jeunes consommatrices peuvent se permettre, quand bien même il s'agit d'une mode qui se caractérise par sa simplicité formelle et son confort. Cela semble d'autant plus vrai pour la composante de genre que met en jeu la tendance militaire. Le prêt-à-porter, et a fortiori la mode « junior », qu'elle soit développée par des enseignes qui se spécialisent dans la mode jeune ou non, semble ainsi permettre une plus grande liberté du point de vue des normes vestimentaires du genre. C'est notamment ce que suggère un entretien avec le couturier Yves Saint Laurent dans *Elle* en mai 1969, illustré par une photographie de lui et sa sœur vêtus du même ensemble saharienne de la ligne de prêt-à-porter Saint Laurent Rive Gauche : il suggère, afin de remédier à l'opposition entre mode pour hommes et mode pour femmes, une mode « pour filles et garçons »[40].

***

a tendance militaire, en parallèle de son développement dans le système médiatique classique de la mode qu'on a vu dans les précédents chapitres, bénéficie d'une vogue importante dans le cadre de cette culture jeune médiatique et matérielle qui correspond à la montée en puissance d'une génération de consommateurs. La mode militaire répond de manière particulièrement efficace aux exigences de la mode jeune, d'abord par ses caractéristiques matérielles qui en font un avatar du style « sport » perçu comme à la fois alluré et adapté à la vie quotidienne, mais également par son origine anglo-saxonne, fantasmée ou réelle, qui la rend particulièrement attirante pour une génération de jeunes gens dont les références médiatiques tendent à chercher

[36] *Journal de 20H*, émission du 30 avril 1966.
[37] Nathalie Mont-Servan, « L'automne cherche sa longueur », *Le Monde*, 29 juin 1967
[38] Nathalie Mont-Servan, « Prêt-à-porter, proportion nouvelles », *Le Monde*, 7 septembre 1967
[39] Cité par Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2001, p. 266
[40] « Entretien avec Yves Saint Laurent », *Elle*, 5 mai 1969, p. 54

leur inspiration vers l'Angleterre et les Etats-Unis. Pour les musiciens dont on a vu l'exemple, le vêtement militaire prend des significations différentes : pour les Charlots, musiciens de variété, il s'inscrit dans une pratique parodique ou il est tant la base d'une satire qu'un uniforme du chansonnier. Dans le cas d'Antoine, il contribue à la construction du personnage de l'artiste en étant détourné et en s'associant à d'autres éléments qui constituent une panoplie contestataire mondialisée.

On remarque également qu'il n'existe pas de détournements équivalents à ceux-ci par des chanteuses ou musiciennes. On trouve une forme d'exception avec Sheila et le film *Bang bang* dans lequel elle joue, en 1967, le rôle d'une jeune espionne[41]. Les scènes où on la voit affublée d'un uniforme ou d'un casque correspondent à des points comiques du film qui opposent l'ampleur de l'uniforme à la minceur de la jeune fille ou encore le maniement des armes à sa maladresse. On a vu au cours des chapitres précédents l'érotisation et la mise en récit dont le vêtement militaire peut faire l'objet dans la presse de mode : dans le cas de la mode junior, c'est davantage un détournement humoristique qui est mis en valeur et qui rend cette tendance acceptable en minimisant sa dimension agressive.

Le développement important de la tendance militaire dans la mode destinée aux jeunes semble ainsi correspondre à forme de rupture générationnelle dans le rapport au fait militaire et plus particulièrement ici, à l'uniforme du combattant. Pour cette génération née après la Seconde Guerre mondiale[42], celui-ci peut ainsi faire l'objet de détournements parodiques ou contestataires, ou, plus simplement, d'une appropriation de son apparence qui laisse de côté sa fonction de signifiant du pouvoir de l'Etat : on constate notamment que, pour ce qui est de la mode masculine, la tendance militaire est quasiment absente des collections pour hommes adultes. On peut ainsi comparer ce traitement esthétique du fait militaire à ce qu'Adrien Goetz décrit dans la préface du catalogue d'une exposition dédiée à la représentation du soldat dans le cinéma comme la fin de l'héroïsme militaire au cinéma, sur lequel prennent le pas dans les années 1960 des représentations humoristiques (de *Babette s'en va-t'en guerre* en 1958 aux *Bidasses en folie* en 1971, en passant par *La grande vadrouille* en 1966) ou un propos antimilitariste militant *(Loin du Vietnam* en 1967, *Le 17e parallèle* en 1968…)[43]. En outre, l'usage du vêtement militaire comme signifiant d'une identité générationnelle en rupture ne se

[41] *Bang bang*, réalisé par Serge Piollet, Valoria Films, 1967
[42] Sirinelli : 2003, op.cit.
[43] Adrien Goetz, « Préface », Jean-Marcel Humbert éd., *Stars en uniforme*, Thonon-les-Bains, Editions de l'Albaron, 1992

limite pas à cette période : on verra notamment la manière dont il est réactualisé par le mouvement punk à la fin des années 1970 dans la troisième partie de ce mémoire.

DEUXIEME PARTIE

UNE MODE REVOLUTIONNAIRE ? MODE ET VETEMENT MILITAIRE AU TOURNANT DES ANNEES 1970

Chapitre 4. Quel uniforme pour les jeunesses contestataires à la fin des années 1960 ?

De la veste mao à la veste de treillis issue des surplus américains, la fin des années 1960 offre plusieurs exemples d'appropriations du vêtement militaire par les partisans de mouvements contestataires. Il contribue à l'expression d'une identité militante au moment où, selon l'expression de Jean-François Sirinelli, « l'imprégnation idéologique dépasse le strict cercle de l'engagement politique[1] », c'est-à-dire qu'elle se fait aussi par la proximité de productions culturelles (musique, cinéma, littérature) et médiatiques (notamment la médiatisation des mouvements militants internationaux, dont l'opposition a la guerre du Vietnam offre un exemple). On peut ainsi prolonger ce qui a été vu dans le chapitre précèdent à propos de l'usage du vêtement militaire comme symbole d'une identité générationnelle en rupture en interrogeant ici la dimension idéologique et politique de ce détournement. Si dans différents courants contestataires aux visées politiques plus ou moins définies (beatniks, maoïstes…), le détournement du motif militaire, participe de ce que Gilles Lipovetsky désigne comme une « mode de la contestation » autour de Mai 68[2], ce détournement est-il par essence militant ? Est-il significatif des velléités révolutionnaires de la jeunesse qui se l'approprie comme uniforme ou prend-il au contraire le sens d'un symbole antimilitariste ?

Il s'agira également, au sein de cette deuxième partie consacrée à la dimension contestataire du détournement du vêtement militaire dans la mode civile, d'interroger la pertinence du marqueur temporel qu'est 1968 pour un phénomène esthétique.

I. De la panoplie militante à l'appropriation par la mode : le cas de la veste mao (1967-1969)

Le costume mao, en France, est le nom donné à un ensemble dont la veste est caractéristique par son col mandarin de quelques centimètres. Ce vêtement fait référence à l'habit règlementaire porté en République Populaire de Chine à partir de 1949, qui regroupe en fait deux réalités puisqu'il s'agit d'une part d'un uniforme de travail (en bleu), et d'autre part d'un uniforme militaire (en vert foncé). En plus du col caractéristique de la veste, qui rend impossible

[1] Jean-François Sirinelli, « Des « copains » aux « camarades » ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, vol. 626, no. 2, 2003, p. 340

[2] Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1991, p.289

le port de la cravate, symbole du système économique et des mœurs occidentaux, il s'agit d'un vêtement au sein duquel chaque élément de coupe est signifiant, comme le rappelle François Hourmant :

> Les quatre poches de la veste figurent les quatre principes cardinaux : l'honnêteté, la justice, la propriété et l'humilité ; les cinq boutons sont les cinq branches (yuans) du gouvernement (les fonctions exécutive, législative et judiciaire ainsi que le pouvoir de contrôle et d'examen) dans la Constitution de la République populaire de Chine. Les trois boutons de manchette stylisent les trois principes du peuple formulés par Sun Yat Sen : le nationalisme, la démocratie et le bien-être du peuple.[3]

Comment, dès lors, un vêtement au sens idéologique si fort, que s'approprient les milieux militants prochinois parisiens dans la deuxième moitié des années 1960, devient-il à la fin de la décennie un simple vêtement de mode ?

A. Du symbole idéologique…

La mode de la veste mao nait dans le cadre de ce que François Hourmant, dans son ouvrage sur « les années Mao » en France[4], désigne comme une « fétichisation » de la Révolution culturelle qui dépasse largement les cercles militants pour devenir un phénomène esthétique, littéraire et cinématographique de grande ampleur. Cette tendance politique et idéologique s'appuie sur des objets dont l'attrait se trouve à la fois dans leur dimension esthétique que dans leur contenu idéologique, qu'il s'agisse du petit livre rouge ou du costume mao, au sujet duquel l'enthousiasme est présent dès les premiers récits de voyage d'Occidentaux en Chine pendant la révolution culturelle.[5]

A partir de 1967, différents évènements et productions culturelles contribuent à la diffusion du maoïsme dans la culture de grande diffusion, parmi lesquels on peut prendre l'exemple du film de Jean-Luc Godard, *La Chinoise*, particulièrement intéressant pour son traitement esthétique du maoïsme. Le film, qui sort en août 1967, raconte l'histoire d'un groupe de jeunes gens qui tentent de vivre, ensemble, selon les principes édictés dans le *Petit livre rouge*.

[3] François Hourmant, « La longue marche de la veste mao : révolution des apparences et apparences de la révolution », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°121, 2014, pp. 113-131
[4] François Hourmant, *Les Années Mao en France. Avant, pendant et après Mai 68 Paris*, O. Jacob, coll. Histoire, 2018, 288 pages
[5] Hourmant : 2014, op.cit. p. 121

Figure 1. Le 45tours de "Mao mao", chanson de Claude Channes extraite de la bande originale de *La Chinoise*. La photographie, issue du film, montre ses personnages brandissant le Petit livre rouge, vêtus de bleus de travail. Bibliothèque Nationale de France-Site François Mitterrand, Département de l'Audiovisuel, cote E/67-3159.

Si le film contribue à diffuser une représentation du maoïsme, il est intéressant de constater que si une grande attention est portée aux costumes des personnages (dans un entretien avec *Elle* en avril 1967, Anne Wiazemski explique porter ses propres vêtements par souci de réalisme pour son personnage d'étudiante[6]), aucun d'entre eux ne porte une veste mao : ils sont vêtus de bleus de travail français. De manière générale, au sein des mouvements maoïstes français, c'est le costume mao en tant que vêtement de travail qui est retenu, permettant d'exprimer une identification aux travailleurs en cohérence avec le discours révolutionnaire qui est porté. L'acception militaire de l'uniforme mao est au contraire peu utilisée, ce qui s'explique dans le cadre d'un discours antimilitariste, à l'instar de celui d'un des personnages du film : « les théâtres et les cinémas, on doit payer, alors que l'armée est gratuite. Ça devrait être le contraire. Les spectacles devraient être gratuits et ceux qui veulent faire la guerre devraient payer très cher.[7] ». La proximité du costume mao avec un uniforme militaire est même contestée, comme le montre François Hourmant :

> Sans surprise, les thuriféraires occidentaux du régime maoïste s'efforcèrent de combattre l'idée d'une uniformisation et d'une militarisation de la société : « Ce

[6] « La Chinoise », *Elle*, 21 avril 1967, p. 52
[7] Jean-Luc Godard, *La Chinoise*, Anouchka films, France, 1967

> n'est pas la foule en uniforme dont on parle, la foule en "bleu de chauffe", la foule anonyme et robotisée au visage unique. […] Uniformité ? Non sans doute, mais simplicité, absence de tout étalage, de toute coquetterie ostentatoire. » S'opère ici une forme de renversement du stigmate : la conversion de « l'uniforme totalitaire» en refus de l'ostentation, la transfiguration de l'assujettissement idéologique en dépouillement éthique, la métamorphose de l'aliénation politique en libération des individus.[8]

L'imaginaire « de liberté et d'égalité, d'émancipation et de révolution[9]» qu'il véhicule tient également à sa dimension de marqueur de l'indifférenciation des sexes. À l'instar de l'étudiante de *La Chinoise*, il suppose une égalité dans l'activité des hommes et des femmes, que cette activité soit professionnelle, militaire ou militante : la fascination occidentale pour le maoïsme et l'esthétisation de la révolution se doublent ici d'un jugement favorable pour un vêtement unisexe.

Si le succès commercial du film est relatif (337 073 entrées, plus de la moitié à Paris), il constitue, pour François Hourmant, un relais essentiel dans la promotion de la sinophilie en France[10], mais contribue aussi à en faire un phénomène dont la dimension idéologique est peu à peu éclipsée par sa dimension esthétique. Sa sortie s'accompagne notamment d'une couverture médiatique importante, et du pressage du 45 tours de la chanson de Claude Channes, « Mao Mao », issue de la bande originale du film, qui constitue un commentaire ironique sur l'enthousiasme des maoïstes français. On peut postuler que les productions ironiques sur la sinophilie de certains milieux (en plus de la bande originale de *La chinoise*, on peut citer notamment la chanson de Nino Ferrer, « Mao et Moa », qui sort sur disque 45tours en 1967 et constitue une variation humoristique sur le nom de Mao) contribuent, en diffusant l'iconographie maoïste sur le mode de la parodie, a sa dépolitisation, préparant le terrain pour son appropriation par les élites parisiennes et le milieu de la mode. Cette appropriation, qui vide le costume mao de sa signification originale, est la conséquence de l'équivocité qu'il prend dès lors qu'il est sorti de son contexte :

> Alors qu'en Chine elle accompagne la dynamique épuratrice enclenchée par Mao, gage de soumission et révélateur de l'embrigadement de la jeunesse, [la veste mao] se pare, en France, d'une dimension contestataire et provocatrice.[11]

C'est sur cette interprétation du vêtement, devenu « panoplie festive et transgressive[12] », que va se baser son appropriation à plus grande échelle par le système de la mode et sa dépolitisation

[8] Hourmant : 2014, op.cit.
[9] Ibid.
[10] Ibid. p. 124
[11] Hourmant : 2014, op. cit p. 124
[12] Ibid.

totale.

B. …à la dépolitisation mondaine

L'incompatibilité du discours révolutionnaire avec le système marchand de la mode fait que c'est la dimension militaire du vêtement qui est privilégiée dans son interprétation par les maisons de couture. Au lieu d'une veste-chemise souple qui se rapprocherait davantage de la version bleue de la veste, vêtement de travail, la veste mao est traitée avec des méthodes de tailleur qui en font une veste rigide, près du corps, de la même longueur qu'une vareuse : c'est notamment le cas pour un tailleur Miss Dior de 1968[13] ou encore un ensemble Cerutti 1881 de 1970[14]. L'aspect militaire du vêtement est également privilégié dans la mesure où il permet de mobiliser une iconographie plus impressionnante dans sa dimension de performance : une séquence de l'émission *Dim Dam Dom* diffusée le 9 juillet 1967 intitulée « La revue mao » présente ainsi un défilé de jeunes gens en costumes mao identiques dont la marque n'est pas précisée, dont les images sont entrecoupées d'images de défilé militaire en République Populaire de Chine issues d'un reportage télévisé[15]. Comme l'indique le terme de « revue » qui est utilisé ici, le vêtement est ici retenu dans sa dimension militaire qui permet une présentation jouant sur son ludisme, à l'opposé de sa fonction originale. Outre le jeu entre défilé militaire et défilé de mode, c'est bien cet aspect d'apparat qui semble retenu du costume Mao : l'équipe française de ski, en novembre 1967, défile ainsi en veste Mao après une victoire[16]. Le système de la mode, dans son interprétation de l'uniforme chinois, semble ainsi le dépouiller de sa signification idéologique et politique pour se concentrer sur une dimension esthétique et imaginaire.

De panoplie contestataire des prochinois français, le costume mao devient un costume exotique dont le succès dans la mode française s'explique notamment par la manière dont il répond aux critères du vêtement à la mode du moment : pour François Hourmant, il s'agit « moins d'un appel à l'avènement d'une société organisée selon les normes maoïstes que d'une inscription dans un système de valeurs libérales occidentales[17] ». Le costume mao regroupe en effet deux des grandes tendances de la mode de l'époque : l'unisexe, et un exotisme géographique teinté d'orientalisme, deux éléments qu'on retrouve également à la même

[13] « Tailleurs d'Automne », *Vogue Paris*, octobre 1968, p. 119
[14] « Collections Haute Couture », *Elle*, 2 mars 1970, p.96
[15] « La revue Mao », Dim Dam Dom, émission du 9 juillet 1967. Cf. Annexe 9
[16] « L'équipe française de ski », *Vogue français*, novembre 1967, p.75
[17] Hourmant : 2014, op. cit.

période dans les robes unisexe « Sumériennes » de Jacques Esterel[18].Plus qu'un simple vêtement de mode, la veste mao fait l'objet de ce qui se caractérise davantage, par sa courte durée et son intensité, comme une tocade que comme une tendance[19]. On trouve ainsi dans la rubrique mondaine de *Vogue* la recension d'un « Mao-party »[20] organisée par Régine en l'honneur de Sammy Davis Jr., ou on peut lire que « pratiquement aucun invité n'a boudé le costume désormais célèbre », qui est notamment commercialisé dans la boutique à la mode Mayfair, dans une version de Charles Glenn, qui habille alors Brigitte Bardot.

Figure 2. La "mao-party" dans *Vogue*, aout 1967

L'article fait état d'un grand enthousiasme pour le costumes mao, jugeant que « les meilleurs déguisements sont sans doute ceux qui pourraient descendre dans la rue[21] ». Ce phénomène est décrit par François Hourmant comme le passage pour le vêtement du symbole d'une « révolution des apparences » à celui de « l'apparence d'une révolution » dans le caractère

[18] Denis Bruna (dir.), *Histoire des modes et du vêtement*, Paris, Textuel, 2018, p. 416
[19] Guillaume Erner, *Sociologie des tendances*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2008
[20] « Le carnet de Vogue », *Vogue français*, aout 1967, p.45
[21] Ibid.

ostentatoire que suggère son appropriation par les sphères mondaines parisiennes[22]. Le costume militaire est ainsi ici pleinement traité comme costume : sa dimension militaire semble éclipsée au profit d'une référence pas tant à la République Populaire de Chine et au maoïsme qu'à la fascination que celui-ci suscite pour ceux dont «la dernière idole s'appelle Mao [23]» et qui s'exprime, comme on l'a vu, dans diverses productions culturelles.

II. Quel uniforme antimilitariste pour les jeunesses contestataires ?

Le vêtement militaire fait partie des signifiants qui agissent comme témoin de la circulation des idéaux contestataires et de leur expression matérielle. Un premier exemple en est son détournement chez les beatniks français dès 1965. Un deuxième cas est plus directement militant : il s'agit de comparer l'usage du vêtement militaire dans les mouvements de contestation de la guerre du Vietnam, d'une part sur les campus américains, et d'autre part dans les universités françaises. Ces deux exemples permettent d'observer la manière dont ce qu'on a défini au chapitre précédent comme les « cultures jeunes » informe l'identité militante, et vice versa, et l'usage qui est fait dans ce cadre de symboles visuels comme le vêtement.

A. Une pratique déviante du vêtement militaire

Dans un reportage sur les beatniks français dans panorama diffusé en mai 1966[24], on suit un groupe de jeunes gens qui occupe les quais de la Seine, dont quelques jeunes hommes qui portent des vestes de treillis qui comportent des inscriptions comme « Paix », « Liberté », ou encore « *beatnik über alles* ». Cette archive est précieuse dans la mesure où si les pratiques contre-culturelles du vêtement sont souvent dans l'angle mort de la presse de mode, les archives audiovisuelles, notamment les reportages, permettent d'avoir accès au discours de ceux qui les développent. L'existence d'un courant beatnik français témoigne du transfert d'un phénomène contre-culturel américain, que ce soit par les voyages de plus en plus fréquent[25], la circulation de livres traduits, ou encore la couverture médiatique que connait le phénomène en France[26].

On peut lire leur usage du vêtement militaire comme une pratique subversive de celui-ci, c'est-à-dire qui procède d'un renversement, ici des valeurs militaires.

[22] Hourmant : 2014, op. cit.
[23] « La Chinoise », *Elle*, 21 avril 1967, p. 52
[24] *Panorama*, émission du 20 mai 1966
[25] Sirinelli : 2003, op.cit. p. 338
[26] On dénombre dix-huit reportages leur étant consacrés diffusés à la télévision française entre 1965 et 1967.

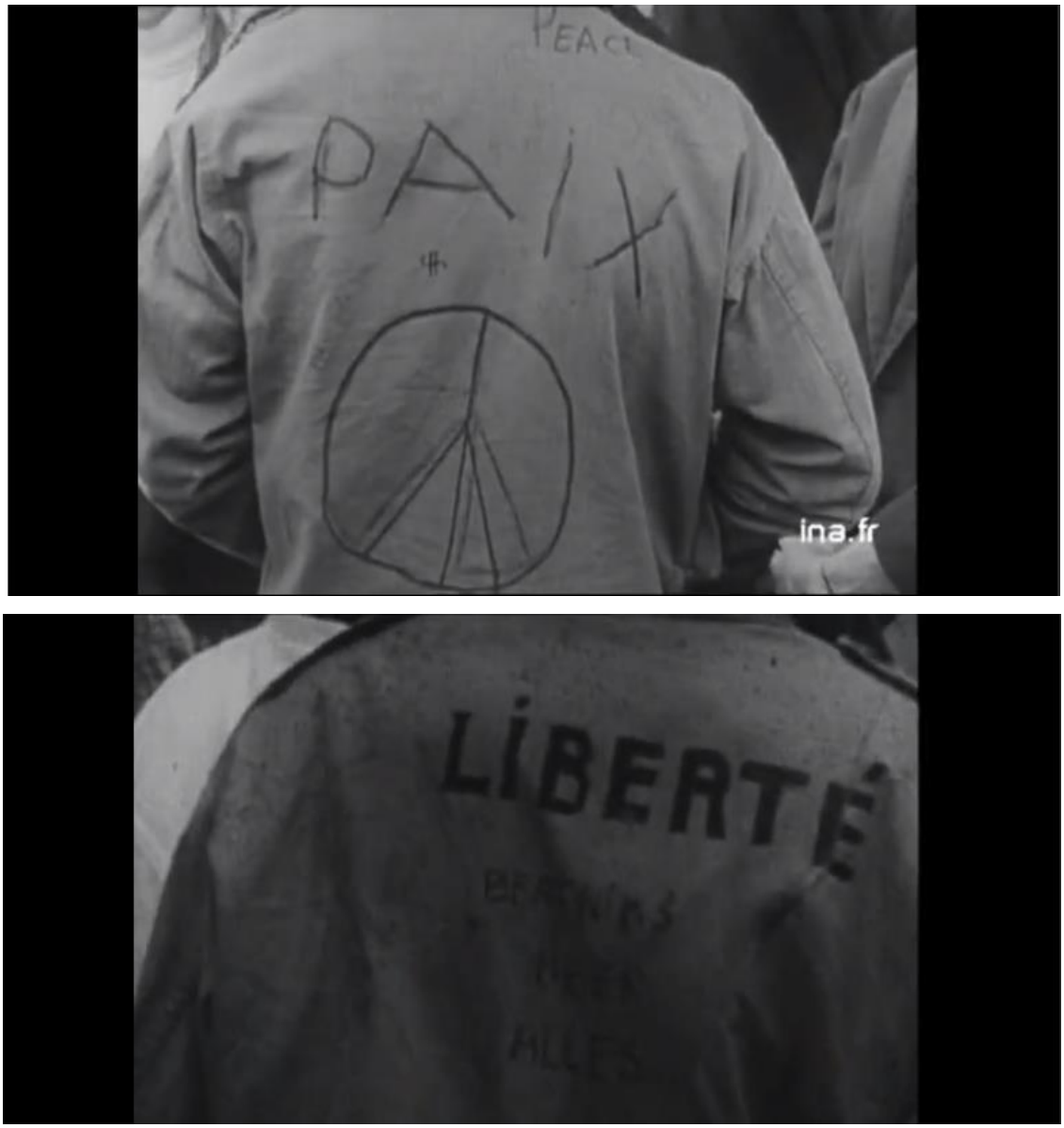


Figure 3. Inscriptions au dos des vestes de treillis de beatniks français dans un reportage de *Panorama*, 20 mai 1966. Capture d'écran INA.fr

Du point de vue matériel d'abord, la personnalisation du treillis par des inscriptions dans le dos de la veste et les badges s'oppose à la fonction d'indistinction hiérarchisée de l'uniforme. Par la pratique de la customisation, les beatniks font du vêtement militaire ce que l'on peut appeler, après Jean Baudrillard, un « objet déviant » :

> Les objets déviants plaisent par leur provocation, leur non-légitimité, tout en revendiquant quand même par défi, dans leur illégitimité, une valeur absolue. Défi aux modèles absolus, ils sont aussi un défi aux objets de série : ils se veulent absolus dans leur singularité — conjoncture exacte de l'intellectuel « hors classe ».[27]

Sur le sens de cette customisation, on observe ici une pratique subversive qui consiste à inscrire

[27] Jean Baudrillard, « La morale des objets », In: *Communications*, 13, 1969, p. 35

les idéaux antimilitaristes et antiautoritaires au sein même du vêtement militaire. Dans le cas de la veste « *beatnik über alles* », le détournement de l'hymne du régime nazi sert l'expression des idéaux antiautoritaires. De la même manière, le badge, qui exprime le soutien à une cause (ils sont notamment produits dans le cadre de manifestations et rassemblements), remplace ici, sur le mode parodique, la décoration militaire.

Figure 4. Des beatniks français sur les bords de Seine dans un reportage de *Panorama*, 20 mai 1966. Capture d'écran INA.fr

L'attitude des jeunes gens filmés est également aux antipodes de celle du soldat : à la posture rigide s'oppose une occupation anarchique de l'espace public (ici, les quais de la Seine), à la coupe de cheveux réglementaire le port des cheveux longs.

On peut également avancer que, dans le cadre de groupes qui revendiquent la marginalité au cœur de leur identité, le port du vêtement militaire participe aussi de la revendication d'un style de vie alternatif qui justifie le choix d'un vêtement qui se trouve hors du système de la mode marchande, dans un surplus ou au marché aux puces :

> Et ce sera aussi le fait de secteurs marginaux — intellectuels et artistes — où le goût de l'ancien traduira plutôt le refus (ou l'affiliation honteuse) du statut économique et de la dimension sociale, une volonté de se situer hors classe, et puisant pour ce faire dans la réserve des signes emblématiques du passé antérieur à la production industrielle.[28]

Intention politique réelle ou simple effet de mode ? Dans un entretien télévisé ou il est interrogé à propos des beatniks en 1966, Michel Polnareff, lie l'attitude des beatniks a un simple effet

[28] Baudrillard, 1969 : op.cit.

de mode :

> Il y a beaucoup de ces garçons, qui sont sur les quais ou sur les marches de Montmartre, qui il y a quatre ans auraient porté des pantalons à pattes d'éléphant au Drugstore, et qui ont maintenant adopté la parka parce que c'est la mode. Il y en a d'autres qui sont sincères, mais ils n'ont pas forcément les cheveux longs. [29]

Cette idée rejoint celle d'une « mode de la contestation dans l'air du temps » qui rend parfois la limite entre contre-culture et tendance de mode difficilement perceptible. Elle témoigne également de la rapidité d'évolution des tendances de mode jeunes et de leur perméabilité aux modes vestimentaires venues des Etats-Unis.

B. De l'habit révolutionnaire à la panoplie contestataire

L'usage du vêtement militaire dans les mouvements de contestation de la guerre du Vietnam des campus américains dès 1966 permet une comparaison intéressante avec les pratiques françaises. Aux Etats-Unis, l'appropriation de la veste de treillis par les étudiants[30] est un message antimilitariste : elle se réfère tant à la présence importante de vétérans de l'armée au sein de ces mouvements pacifistes[31] qu'à la pratique massive de la conscription que rejettent les étudiants. L'usage du vêtement militaire est ici une pratique de détournement plutôt qu'une imitation qui exprimerait une identification avec la cause soutenue, comme dans le cas des prochinois français et de leur usage de la veste mao : il ne s'agit pas d'exprimer sa solidarité et une éventuelle solidarité avec le peuple vietnamien mais plutôt une opposition au pouvoir en place.

Si l'importance de contestation de la guerre du Vietnam en France, et notamment dans les universités parisiennes[32] témoigne d'une mondialisation du mouvement pacifiste, elle prend des codes très différents. Premièrement, la contestation de la présence américaine au Vietnam a en France une justification différente, puisqu'il s'agit d'exprimer un soutien au Viet Cong dans un contexte de « diabolisation des ailes américaines[33] ». Si la contestation a une dimension culturelle et esthétique forte, comme en témoignent par exemple les évènements organisés par les comités Vietnam ou s'affichent notamment de grand portraits d'Ho-Chi Minh[34], il s'agit

[29] *Discorama*, émission du 13 novembre 1966
[30] Helen Sheumaker, et Shirley T. Wajda (dir.), *Material Culture in America: Understanding Everyday Life*, Santa Barbara, Abc-Clio, 2008, p. 296
[31] *Journal télévisé de 20h*, émission du 25 avril 1971
[32] Laurent Jalabert, « Aux origines de la génération 68 : les étudiants français et la guerre du Viêtnam », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 55, juillet-septembre 1997.
[33] Sirinelli : 2003, op. cit. p. 341
[34] Nicolas Pas, « Six heures pour le Viêtnam. Histoire des Comités Viêtnam français 1965-1968 », *Revue historique*, 617, janvier-mars 2000

davantage de revêtir l'Uniforme des « modèles révolutionnaires exotiques[35] » du tiers-monde et de leurs différentes incarnations (la veste mao, le pyjama noir du Viet Cong ou encore le béret de Che Guevara) que de s'approprier les attributs des armées occidentales, a fortiori ceux de l'anti-modèle américain.

***

Les usages contestataires du vêtement militaire à la fin des années 1960 prennent ainsi un sens équivoque. D'une part, son port est revendiqué comme significatif d'une militarisation généralisée dans le cadre d'une pensée prorévolutionnaire, qu'elle soit réellement militante ou fasse simplement l'objet d'une fascination esthétique largement romantisée. D'autre part, son détournement dans le cadre de mouvements pacifistes, qui s'exprime par le port dévoyé de l'uniforme militaire lui-même, est un mode parmi d'autres de l'expression d'un antimilitarisme. Les exemples abordés ici témoignent également d'un rapport nouveau entre le système traditionnel de la mode, tant créatif que médiatique, et les tendances qui naissent hors de celui-ci, plus particulièrement dans le cadre des cultures jeunes qui se développent alors : le cas de la veste mao notamment montre la récupération par le système marchand de la mode, et la dépolitisation qui s'en suit, d'un vêtement au signifié politique majeur. Le vêtement est ici un élément parmi d'autres participant d'une culture de masse qui se nourrit des signifiants issus des mouvements contestataires d'ici et d'ailleurs. Or, si le message politique de ces usages contestataires de l'uniforme militaire semble s'éroder au fur et à mesure de leur intégration à la mode, on peut attribuer à ceux-ci des effets durables et non moins politiques, dont la reconsidération de la fonction du vêtement féminin fait partie.

[35] Sirinelli : 2003, op.cit. p. 341

Chapitre 5. « Dans les rangs de l'armée toujours plus nombreuse des femmes modernes[1] » : vêtement militaire, presse de mode et féminité au tournant des années 1970

Si la presse quotidienne nationale déplore que « les couturiers aient voulu habiller [les femmes] « pratique » jusqu'à l'androgynie », et que « la femme moderne travaille et vit dans un environnement qui n'est pas le sien »[2], on peut voir en guise d'introduction l'attitude ambiguë qui transparait dans les publications de mode, qui, en plus de relayer largement la tendance militaire promue par les couturiers, diffuse des images de féminités alternatives qui s'intègrent à la ligne éditoriale du journal[3]. Le numéro d'*Elle* du 2 février 1967 propose ainsi un entretien avec Michèle Ray[4], reporter et ancien mannequin chez Chanel, depuis le Vietnam ou elle fait un reportage.

MICHELE RAY : "LA MORT C'EST INDECENT"

Chez Chanel, on l'appelait Moune. Mais ce n'est pas un mannequin que les Vietcongs ont enlevé il y a trois semaines, c'est Michèle Ray, 28 ans, qui pataugeait dans la boue avec les commandos américains, une caméra au poing. Solidement guêtrée, lourdes nattes blondes sous le chapeau de brousse et un couteau dans la poche du pantalon : pour extirper les sangsues. Michèle a préféré cela, la guerre en kaki, au Paris en dentelle.

Figure 1. Michèle Ray au Vietnam. *Elle*, 2 février 1967.

Sur les photographies qui illustrent l'article, on la voit parmi les G.I., casquée et portant le treillis des soldats de l'armée américaine, et on lit dans l'article qu'elle a préféré « la guerre en kaki au Paris en dentelle[5]». De la même manière, on retrouve dans les deux revues des reportages sur Israël et les soldates de Tsahal[6] : un éditorial de *Vogue* consacré au pays à l'été 1969 est l'occasion de faire poser les mannequins aux cotés de soldates du même âge en

[1] « Entretien avec Raymond Abellio », *Elle*, 30 mars 1967, p. 75
[2] Nathalie Mont-Servan, « Revanche de la féminité », *Le Monde*, 5 février 1969
[3] On trouve cependant davantage ce type d'article dans *Vogue* et *Elle* que dans *Marie-Claire*.
[4] « Michèle Ray : la mort, c'est indécent », *Elle*, 2 février 1967, p. 65
[5] Ibid.
[6] « Témoignages de soldates israéliennes », *Elle*, 3 aout 1967, p.28

uniforme[7], dont il est dit « qu'aux champs comme à l'armée, garçons et filles sont sur un pied d'égalité »[8].

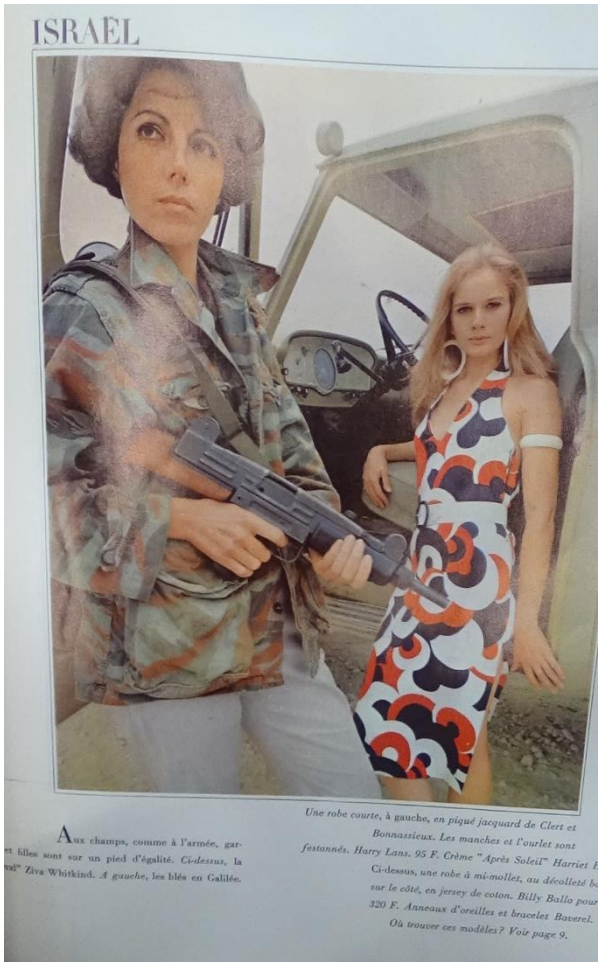


Figure 2. Un mannequin pose avec une soldate de Tsahal dans un reportage de *Vogue Paris* sur Israël, juillet-aout 1968.

Au-delà d'une simple fascination d'ordre esthétique, *Vogue* et *Elle* semblent donc témoigner d'une réflexion sur l'évolution des rôles de genre dans une perspective relativiste, qui s'exprime notamment par la mise en valeur de figures de femmes liées à l'activité guerrière

Ces observations permettent de replacer la tendance militaire dans un contexte qui est loin de celui d'un refoulement des images de femmes en uniforme militaire, celles-ci étant diffusées au sein même de la revue *Elle* par des reportages informatifs qui s'attachent souvent, au cours de la période, à se pencher sur la condition des femmes dans d'autres pays : en plus de nombreux entretiens avec des épouses de chefs d'état et articles sur des femmes de pouvoir, on trouve des reportages sur la vie et les droits des femmes du monde, notamment en Scandinavie[9].

[7] « Israël », *Vogue Paris*, juillet-aout 1968, p. 49
[8] Ibid.
[9] Notamment « Les Suédoises : des femmes libres », *Elle*, 23 novembre 1967, p.65, et « L'émancipation des Danoises », *Elle*, 14 décembre 1967, p. 82

Ce phénomène qu'on observe particulièrement dans *Elle* et *Vogue* à partir de 1968 correspond à ce que Bibia Pavard et Sandrine Léveque nomment la « parenthèse féministe » des revues de modes : elle correspond à une adaptation de la ligne éditoriale des revues féminines pour « accompagner les transformations sociales et politiques qui touchent les femmes et lutter contre la concurrence que leur font des journaux plus militants dont les tirages augmentent sur la période » au moment où les ventes de revues comme *Elle* et *Marie-Claire* sont en forte baisse[10].

Or, loin d'une position univoquement progressiste, c'est un véritable débat qu'on trouve dans les pages d'un magazine comme *Elle* quant à la place et aux rôles alloués aux femmes dans la société. Un entretien avec l'écrivain Raymond Abellio publié dans le magazine en mars 1967 ayant pour objet « la vraie féminité » déplore de voir des « femmes de fer » grossissant les rangs de « l'armée toujours plus nombreuse des femmes modernes », produisant un archétype de « femme virile » (auquel il intègre des personnalités comme Jeanne Moreau et Simone de Beauvoir) qui « portent parfois des vêtements de coupe masculine[11] ». Loin d'être accessoire, le vêtement semble ainsi au centre de la construction d'idéaux féminins entrant potentiellement en contradiction dans la recherche de ce qui constituerait « une moderne féminité[12] ». Le discours progressiste voire féministe tend à être circonscrit à un espace spécifique du journal, comme certains reportages ou éditoriaux de mode, ce qui n'empêche pas que d'autres rubriques et articles tiennent un discours qui en est l'opposé. Ceci illustre la capacité du discours de la presse de mode à offrir un espace bien défini à une conception progressiste des rôles de genre, dont on peut voir un exemple dans la promotion ambiguë de la tendance militaire.

I. Une tendance au potentiel transgressif et le discours régulateur de la presse de mode

La dimension de genre et a fortiori de transgression de ses préceptes par le détournement d'un vêtement vitrine de la virilité apparait peu de manière explicite mais est au centre de

[10] « Les événements de Mai et Juin 1968 surviennent alors que Elle et Marie Claire connaissent une crise. Leur lectorat est en baisse pour la première fois depuis la Libération, Marie Claire passe d'un tirage de 700000 exemplaires par mois en 1962, à un peu moins de 500000 en 1967. Elle se maintient autour de 525000 ». Cf. Bibia Pavard, Sandrine Léveque, et Claire Blandin. « *Elle* et *Marie Claire* dans les années 1968 : une « parenthèse enchantée» ? », *Le Temps des médias*, vol. 29, no. 2, 2017, pp. 65-78.
[11] « Entretien avec Raymond Abellio », *Elle*, 30 mars 1967, p. 75
[12] « Une moderne féminité », *Vogue Paris*, septembre 1968, p.215

questionnements détournés qui sont fréquents dans les pages des revus de mode. On peut s'interroger sur la réalité de la dimension transgressive du style militaire en arguant que celle-ci est contradictoire avec la large recension de celui-ci dans des revues bien établies et largement diffusées. Or, c'est bien cet aspect subversif qui ressort du commentaire qu'en fait la presse quotidienne : dans ses articles publiés dans *Le Monde*, Nathalie Mont-Servan fait état de cette tendance « d'un goût douteux[13] », qui « couronne une surenchère dans l'outrance et le mauvais goût »[14]. Ce « mauvais goût » peut être de nature double, pouvant être qualifié comme tel tant par sa référence aux conflits encore proches que par son appropriation irrévérencieuses des codes du vêtement guerrier masculin. Il semble qu'on puisse le rapprocher de la suggestion de Christine Bard et Nicole Pellegrin dans un article sur le travestissement féminin, de « tenter de déplacer les notions de genre, plaider pour des pratiques parodiques et, pour cela, repérer, dans le passé, les subversions éventuelles d'un « mauvais genre »[15] », c'est-à-dire d'une subversion de l'identité assignée par le détournement d'un symbole de genre hors des catégories normatives qui le composent. La tendance militaire se développant dans une période de questionnement et de réajustement des rôles de genre et de leur expression qui interroge dès lors le statut des contestations des normes genrées de l'habillement, il convient ainsi d'interroger la nature et l'étendue de la transgression permise par des acteurs comme la presse de mode, notamment dans son rôle de production des tendances à une telle échelle.

Il s'agit pour ce faire d'observer a quels contextes et à quelles activités le vêtement d'inspiration militaire est associé dans la presse de mode et notamment la photographie de mode, en prenant en compte ce qu'Anne-Marie Lugan désigne comme sa fonction idéologique :

> Comme pour tout autre produit publicitaire, elle doit toucher le public et l'inciter à l'achat. Mais séduire, rassurer, proposer des modèles ou des prétextes au rêve ne se réalise qu'en établissant un rapport au réel dans lequel la cliente éventuelle se projettera. La photo de mode, dans sa mise en scène, se réfère donc au code culturel, social, économique du consommateur potentiel (décors, couleurs, attitudes, accessoires, type du mannequin). En conséquence, l'ensemble varie suivant la classe sociale à laquelle s'adresse le magazine.[16]

Dans la perspective d'une analyse en terme de genre, le jeu sur l'identité que permet le vêtement de mode trouve une expression dans le discours employé par la presse de mode, qui par l'emploi

[13] Nathalie Mont-Servan, « L'automne cherche sa longueur », *Le Monde*, 29 juin 1967
[14] Nathalie Mont-Servan, « Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 4 mai 1967
[15] Pellegrin et Bard : 1999, op.cit., p. 5
[16] Anne-Marie Lugan, « 7. "Valeur d'usage" de la photo de mode », *La Presse «féminine». Fonction idéologique*, sous la direction de Lugan Anne-Marie. La Découverte, 1978, pp. 233-242.

de ces « types et essences », vend une image valorisante à la consommatrice en proposant une représentation de soi qui peut être en contradiction avec une condition assignée.

A. Proposer des modèles désirables

Pour le style militaire, on trouve souvent dans les éditoriaux une conception du vêtement qui l'éloigne de sa fonction quotidienne. Ceux-ci présentent un discours qui valorise des rôles et activités qui ont lointainement trait au fait militaire (chasse, exploration…) et vont à l'encontre d'une conception traditionnelle de la féminité. Un éditorial de Vogue d'avril 1971 en offre un exemple : il présente l'actrice Ursula Andress « en kaki[17] », c'est-à-dire vêtue de différents modelés inspirés du vêtement militaire de manière très explicite, notamment pour ce qui est des couleurs. L'association au sein d'une même tenue d'un ensemble Saint Laurent Rive Gauche, d'un chapeau de brousse, de bottes hautes, et d'un collier en forme de dent, la fait davantage correspondre à un costume qu'a une tenue s'insérant dans une pratique quotidienne, malgré le sous-titre « facile-à-porter ». Le recours à une actrice en guise de mannequin va également dans le sens d'une conception déréalisant du vêtement.

Figure 3. "Opération charme en uniforme". Ursula Andress dans *Vogue Paris*, avril 1971

Le vêtement est détourné de sa fonction pour être érotisé, ce qu'exprime la formule « charme en uniforme ». Ce n'est pas l'activité militaire en elle-même qui est rendue désirable mais ce qui lui est lointainement associé (climat, activité physique..) : il ne s'agit pas de représenter la femme en soldat mais davantage de proposer un modèle attrayant par son attitude affirmée et son allure mais dont la féminité n'est pas menaçante puisque le but ultime reste bien le

[17] «Ursula en kaki », *Vogue Paris*, avril 1971, p. 101

« charme ». L'usage fantasmé du vêtement dont font état les mises en scène des éditoriaux reste néanmoins lié à la fonction même du vêtement militaire : sa practicité dans une situation hostile, voire la fierté qui est associée à son port. Cette désirabilité proposée par la photographie de mode se rapporte à ce qu'Anne-Marie Lugan désigne comme la « fonction idéologique de la photographie de mode » :

> La séduction de l'image de mode se fonde précisément sur sa volonté d'émerveiller, de surprendre, grâce à un décalage systématique avec le réel transformé en grand spectacle fabuleux. Cependant, l'inadéquation de la photo à la réalité sociale de la lectrice devient d'autant plus efficace qu'elle n'est plus perçue comme telle. Il convient de la rendre naïve en attribuant tout à la fantaisie de la mode, mais aussi, de manière beaucoup plus subtile, en proposant à la lectrice une image fantasmatique d'elle-même, replacée dans ce qui est censé représenter le monde dans lequel le vêtement sera porté.[18]

Dans le cas de la tendance militaire, cette « image fantasmatique » de la lectrice renvoie à des modèles de féminités fictionnalisées à l'opposé de sa condition alors que la réalité quotidienne des femmes est encore largement domestique (moins de 50% de la population féminine est active en 1969[19]) et financièrement dépendante. On peut par là même souscrire à une analyse de la lecture de la presse féminine en termes d'émancipation dans le rythme quotidien[20].

B. Le costume contre la transgression de genre ?

Si le moment militaire de la mode féminine s'inscrit dans un contexte de réelle remise en question des rôles de genre et de leur traduction dans le vêtement féminin, le discours de mode semble par sa nature même désamorcer son potentiel transgressif. La notion de costume développée dans un numéro de *Clio. Femmes, Genre, Histoire* permet d'en appréhender une modalité :

> C'est en ce sens que nous avons préféré le terme de costume à celui de vêtement, car celui qui l'endosse s'apprête, tel un comédien, à jouer un rôle choisi ou imposé sur la scène historique et sociale. Vêtement est un terme plus neutre comme le signale l'Encyclopédie dans l'article qu'elle lui consacre, où l'auteur souligne sa fonction première de protection du corps ou d'ornement – « tout ce qui sert à couvrir le corps, à l'orner, ou le défendre des injures de l'air ». Aussi il lui préfère le mot

[18] Lugan : 1978, op.cit. p. 240
[19] Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2001, p. 216
[20] Joke Hermes, *Reading Women's Magazines. An Analysis of Everyday Media Use*, Cambridge, Polity Press, 1995

> « costume », venu d'Italie au XVIIe siècle, dont l'étymologie évoque la coutume tout comme l'habit, l'habitus.[21]

Plus qu'un simple jeu sur la terminologie, introduire le concept de costume permet d'étudier les phénomènes et le discours développés dans les revues de mode en termes non plus simplement de pratique quotidienne du vêtement d'ajouter à celle-ci une dimension de projection identitaire que la presse de mode elle-même semble construire et encourager. Dans le cas de l'appropriation par la mode féminine d'un vêtement qui représente une virilité archétypale, l'idée de costume prend différents sens qu'il convient d'interroger.

Premièrement, la modalité du costume semble désamorcer le potentiel politique et social du vêtement. Les mises en scène données par une émission télévisée comme *Dim Dam Dom*, magazine télévisé féminin diffusé de manière mensuelle, en sont un exemple particulièrement frappant par leur fantaisie et leur aspect avant-gardiste[22]. L'émission du 25 mars 1966 présente ainsi un sujet sur la mode marine, ou sont présentés vareuses et cabans à galons. Le sujet, titré « les petits marins de la mode », est une mise en récit d'une expédition sous-marine, avec une description en voix-off de l'action et des vêtements montrés[23]. La séquence fait état d'une exacerbation de la dimension ludique du vêtement, au contraire d'une valorisation de son aspect fonctionnel. De la même manière, l'assimilation au costume des vêtements présentés est aussi permise par des éléments formels qui suggèrent une pratique parodique, tels que la disproportion des détails qui donnent au vêtement son aspect militaire, comme pour une robe-pull de l'enseigne de prêt-à-porter Dorothée Bis référencée dans *Elle* qui présente des insignes militaires largement agrandis[24], ou encore l'agrandissement d'ancres appliquées sur des manteaux de la collection printemps-été 1970 de Ted Lapidus[25].

---

[21] Sophie Cassagnes-Brouquet, et Christine Dousset-Seiden, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire, n°36, 2012*, pp. 7-18.
[22] Agnès Chauveau (dir.), *Dictionnaire de la télévision française*, Paris, Nouveau Monde, 2007, p. 181
[23] *Dim, Dam, Dom*, émission du 25 mars 1966
[24] « Mode marine et blanc », *Elle*, 1 juin 1967, p. 82
[25] *Vingt-quatre heures sur la deux*, émission du 2 février 1970

Figure 4. La collection printemps-été 1970 de Ted Lapidus dans *Vingt-quatre heures sur la deux*. Capture d'écran INA.fr

L'interprétation de la mode présentée dans les médias spécialisés (que ce soit dans les revues ou a fortiori dans des émissions télévisées comme *Dim Dam Dom*) sous le registre du jeu, c'est-à-dire comme « espace-temps à part dont le choix de la participation se fait librement, qui possède ses règles propres, et qui constitue un pas hors de la réalité quotidienne, vers une autre réalité, plus haute[26] », permet ainsi de contourner la question de l'appropriation littérale par les lectrices et consommatrices des tendances présentées dans les magazines et de leur adhésion à celles-ci, les établissant dans un autre régime que celui des pratiques d'habillement quotidien.

Ainsi, si « le fait de se costumer offre une expérience ludique et libératrice[27] », le propre du costume semble être de cantonner la fonction libératrice que peut avoir le vêtement hors de la réalité du quotidien. Plutôt que le désir d'appropriation des codes vestimentaires et visuels du pouvoir masculin, la tendance militaire, dans la manière dont elle est présentée dans la presse de mode, semble ainsi témoigner d'un fonctionnement du système de la mode qui fait primer une valeur ludique du vêtement et une projection individuelle dans des modèles présentés sur une adhésion à un message sociopolitique qui serait porté en leur sein. Ces deux éléments ne semblent cependant pas antithétique au sein du discours de mode, bien que le premier semble atténuer le second : c'est ainsi qu'on peut éventuellement comprendre les innovations vestimentaires de la période, et en premier lieu le détournement du motif militaire, comme

[26] Johan Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988
[27] Kimberly Miller, "Dress: Private and secret self-expression" *Clothing and Textiles Research Journal*, n°15 (4), 1997, pp. 223-234

participant de ce que Gilles Lipovetsky désigne comme une « mode de la contestation » autour de Mai 68[28],contestation qui ne déborde pas le temps réglé de la mode.

C. Le vêtement d'inspiration militaire dans l'habillement quotidien : un discours régulateur

Or certains éditoriaux, notamment ceux qui concernent le prêt-à-porter, intègrent bien des modèles d'inspiration militaire à des pratiques vestimentaires quotidiennes. Or dans ce cas aussi, le port du vêtement d'inspiration militaire est cantonné à certaines situations. On lit ainsi dans un article du Monde à propos du prêt-à-porter 1970-1971 :

> La mode 1969-1970 continue à s'inspirer du style Saint-Laurent et nous assistons à une floraison de modèles sur le thème favori du jeune couturier : ensembles à tunique sur pantalon, recouverts d'une longue capote de coupe militaire. Plus tourné vers les loisirs que vers les réalités quotidiennes du métro et du travail de bureau, ce style n'en aura pas moins de nombreuses adeptes, surtout pour les manteaux.[29]

Là où l'idée de libération portée par la tendance aurait pu correspondre à sa concomitance avec l'entrée des femmes dans la vie active, ce n'est pas le cas. On peut dans cette mesure le comparer au cas du pantalon dont le port n'est conseillé par les revues de mode que dans des situations précises qui n'incluent pas le travail, mais plutôt des situations en marge du quotidien : un article d'*Elle* d'octobre 1968 sur le tailleur pantalon pour les femmes conseille de le porter « plutôt pour le sport que pour travailler »[30], ou encore qu'on lit dans Vogue en mars 1970 qu'une « femme très féminine peut s'habiller comme un homme pour le sport, la campagne, la détente[31]».

Le vêtement féminin d'inspiration militaire tend ainsi, dans les revues de mode, à être caractérisé par l'usage auquel on le destine : loin d'en faire une tenue quotidienne caractérisée par la facilité de son port, les revues de mode semblent exacerber le lien entre caractéristiques matérielles et ornementales du vêtement[32] et usage dans un contexte spécifique. Un réseau de signification omniprésent est celui de l'activité physique et du sport, qu'il s'agisse d'un « blouson sport » ou d'une tenue destiné à « une sportive ». Ici, le discours de mode établit en nécessité le lien arbitraire entre ce type de vêtement et la pratique sportive par un procédé de

[28] Lipovetsky : 1991, op.cit., p. 289
[29] Nathalie Mont-Servan, « Les tendances du prêt-à-porter d'hiver : tuniques et manteaux longs », *Le Monde*, 9 juillet 1969
[30] « Le costume pantalon », *Elle*, 7 octobre 1968, p. 58
[31] « Entretien avec les créateurs », *Vogue Paris*, mars 1970, p. 200
[32] Pour un tailleur dit « sport », il s'agit par exemple de la présence d'une fermeture Éclair au lieu d'un boutonnage.

répétition : en suggérant dès 1967 que la « jeune sportive 67[33]» porte un chapeau casque Pierre Cardin inspiré des bonnets d'aviateur, puis en affirmant la nature « sport » d'un tailleur saharienne Daniel Hechter[34]ou d'un ensemble imperméable Georges Rech à poches watteau et surpiqûres[35].

L'assimilation à une tenue « sport » (et non *de* sport) peut se comprendre par une fonction d'usage du vêtement au sein de laquelle le confort et la practicité sont centrales. Les signifiants visuels de l'inspiration militaire infusent également le vêtement de sport à proprement parler : on peut prendre l'exemple d'un ensemble d'équitation d'Hermès qui reprend de manière fidèle la coupe de la saharienne (ceinture, basques longues, poches)[36].

Figure 5. Ensemble d'équitation Hermès, printemps-été 1971. Centre de documentation du MAD-Fonds Maciet, cote 214Bis/43.

Si la proximité visuelle avec un vêtement militaire est cohérente pour une tenue d'équitation, une couche de signification supplémentaire est introduite avec la bombe qui reprend la forme du salacot, casque porté par les troupes coloniales françaises à partir de 1878,

[33] « Jeune sportive 67 », *Elle*, 11 mai 1967, p.69
[34] « Quatre costumes de 1ère classe », *Elle*, 4 avril 1968, p. 152
[35] « Prêt-à-porter 70 », *Vogue Paris*, février 1970, p. 211
[36] Bibliothèque du MAD-Fonds Maciet, cote 214Bis/43

puis par les civils habitant dans les territoires colonisés : références à un loisir Bourgois et sous-texte militaire sont ici mêlés au sein du vêtement.

II. Entre fantasmes et bouleversements réels

La fonction libératrice prêtée au vêtement d'inspiration militaire est un élément qu'on trouve largement tant dans le discours immédiat que rétrospectif à son sujet. On lit ainsi dans un article d'*Elle* de juin 1986 à propos d'une rétrospective sur Yves Saint Laurent : « la mode est le reflet de l'époque. Et cette saharienne était dans le mouvement de Mai 68, de l'émancipation de la femme[37]». Au-delà de cette dimension discursive, peut-on parler, pour la tendance militaire, d'une mode libératrice ?

A. « Que les hommes se libèrent de leur carcan comme les femmes viennent de le faire[38] » : la tentation de l'unisexe

Une première dimension allant dans le sens d'une libération est l'appropriation d'un vêtement masculin et la liberté qui y est associée. Le rapprochement des vestiaires féminins et masculins envisagé en termes de libération est notamment une constante du discours d'un couturier comme Yves Saint Laurent : dans un entretien pour *Elle* en mai 1969 à propos de sa ligne de prêt-à-porter Saint Laurent Rive Gauche, il y traite de son souhait que « les hommes se libèrent de leur carcan comme les femmes viennent de le faire[39] » par une plus grande liberté dans les formes vestimentaires. Sur la photographie qui illustre l'article, le couturier et sa sœur sont vêtus d'ensembles à saharienne assortis de la marque[40].

Le succès de la mode d'inspiration militaire peut s'expliquer par son intégration et sa contribution à des tendances novatrices qui se développent alors dans le vêtement féminin, dont l'unisexe. Comme on a pu voir avec l'exemple du costume mao[41], l'attrait pour l'unisexe tient tant à une dimension esthétique qu'aux idéaux implicites d'égalité des sexes qu'il porte. C'est également autour de l'unisexe que se cristallise une opposition générationnelle autour de cette tendance qui lui confère un aspect subversif. Or, on a pu tempérer cette idée en voyant que cette

[37] « YSL : il entre au musée », *Elle*, 2 juin 1986, p. 70
[38] « Entretien avec Yves Saint Laurent », *Elle*, 5 mai 1969, p. 114
[39] Ibid.
[40] Cf. Chapitre 2, « Le « style colonial » (1967-1970) : exotisme et imaginaires du fait militaire », Figure 2.
[41] Cf. Chapitre 4, « Quel uniforme pour les jeunesses contestataires à la fin des années 1960 ? »

dimension de libération est largement une projection entretenue et contrôlée par la presse de mode.

B. « Le luxe d'être à l'aise[42] » : la question prédominante du confort dans la mode féminine au tournant des années 1970

La mode du vêtement d'inspiration militaire s'adosse largement sur la diffusion rapide du port du pantalon : 12 500 000 pantalons sont vendus en France en 1972, ce qui correspond à plus de deux par femme[43]. Celui-ci permet des attitudes corporelles nouvelles, ce type de vêtement étant associé à la valorisation d'une conception particulière du corps. On lit ainsi que « le nouveau corps des années 70 est exposé à l'air et au soleil, élancé, bien dessiné », « assez ferme pour monter à cheval, faire du vélo[44] ». Dans une période de valorisation d'un corps féminin naturel et actif, le rôle du vêtement est à interroger : il semblerait ici que le rapport de libération soit inversé, le vêtement confortable, ou le pantalon, ne libérant pas le corps, bien qu'il y soit de manière fréquente, avec le développement du vêtement *sport*, associé, mais se méritant par la jeunesse du corps ou la pratique de l'exercice. Cette conception de l'usage du corps semble réactiver celle promue par les magazines de mode dès les années 1920[45], valorisant une performance non plus du corps mais une « silhouette » objet de performance et de praxis[46]. On peut rapprocher cette dynamisation de la silhouette et cette transformation du corps par et pour l'habit d'une lecture de la virilité comme performance à laquelle contribue l'uniforme militaire, en suivant l'analyse d'Odile Roynette qui fait de l'uniforme militaire une « fabrique du masculin »[47] :

> Ce gainage a pour objet de valoriser les différentes parties du corps, de les mettre en adéquation avec les normes de la beauté virile qui privilégient notamment l'ampleur de la poitrine, la robustesse des membres inférieurs, la souplesse de la taille, l'absence d'embonpoint et la compacité des chairs.[48]

Il s'agit donc, dans les deux cas, de transformer la silhouette et d'accentuer la rigidité du corps, notamment par l'usage de tissus rigides (et non de maille), tout en permettant le mouvement et

[42] « Le luxe d'être à l'aise », *Vogue Paris*, septembre 1968, p. 170
[43] *Journal télévisé de 20H*, émission du 11 mai 1973
[44] « Le corps 70 », *Vogue Paris*, mars 1970, p. 162
[45] Sophie Kurkdjian, « Être moderne, c'est être belle, jeune et mince. La nouvelle féminité des années 1920 à travers la rhétorique publicitaire de *Vogue français* » », *Apparence(s)*, n° 7, 2017
[46] Georges Vigarello, « S'entraîner », dans Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard*, Paris, Points, 2006, p. 181
[47] Roynette : 2012, op.cit., p. 121
[48] Ibid.

confort. Le confort et l'aisance semblent être des enjeux majeurs des tendances des années 1966 à 1970 telles qu'elles sont présentées dans les revues de mode, et sont valorisés comme des éléments de nouveauté lors de la recension des collections, à l'instar du « Point de vue de Vogue » sur les collections de prêt-à-porter d'Automne-Hiver 1968, qui consacre une « nouvelle mode de jour légère, confortable, dynamique[49] ». La nouveauté en matière de conception du vêtement féminin est ici dans le choix donné entre des types de vêtements qui signifient et permettent des activités et rôles sociaux différents. La proposition du « luxe d'être à l'aise[50] », se rapportant à la question cruciale du droit des femmes au confort et au mouvement, qui semble ramener le vêtement vers les considérations présidant à la fonction de l'uniforme militaire, vêtement censé permettre l'aisance et la protection du corps dans une situation de combat.

***

L'aspect transgressif en termes de genre de la tendance militaire telle qu'elle est présentée dans les revues de mode est ainsi ambigu. Il semblerait que si , par la nature même du discours de mode, à la fois « normatif et émancipateur[51] » le potentiel subversif du vêtement soit désamorcé par sa modalité ludique, empêchant un réel bouleversement de l'expression vestimentaire de genre, en particulier pour l'inspiration militaire et sa référence à une virilité idéalisée, la presse de mode tente cependant de proposer des rôles nouveaux pour les femmes dans la brèche ouverte par les avancées de la période en terme de discours sur l'égalité des sexes[52] en proposant des modèles alternatifs de féminité qui s'expriment notamment par des conceptions renouvelées du vêtement féminin. De la même manière, si on peut voir la tendance militaire comme contribuant à un glissement massif d'éléments caractéristiques du vestiaire masculin dans l'habillement féminin, il semble excessif d'en faire un avatar d'une uniformisation des modes féminines et masculines, dans la mesure ou, si le principe d'une veste de tailleur est le même dans le vêtement féminin ou masculin, les critères de différenciation se

[49] « Le point de vue de Vogue », *Vogue Paris*, octobre 1968, p. 95
[50] « Le luxe d'être à l'aise », *Vogue Paris*, septembre 1968, p. 170
[51] Bibia Pavard, « Chapitre 6. Presse(s) féminine(s) : le poids du genre », Claire Blandin éd., *Manuel d'analyse de la presse magazine*. Armand Colin, 2018, p. 119
[52] *Elle* propose notamment, à partir de 1967, un carnet sur l'anatomie féminine et la santé reproductive dans un numéro par mois.

déplacent au sein même du vêtement par des caractéristiques comme la coupe ou la couleur[53]. L'aspect novateur en la matière de la tendance militaire, et sa contribution durable à l'habillement féminin, semble se trouver du côté du confort et de la practicité du vêtement que permet ce type de vêtement : le numéro de septembre 1968 de Marie-Claire, qui présente la saison Automne-Hiver 1968-1969 de la haute couture, célèbre le tournant que constitue la saison par l'aspect portable des vêtements présentés, y voyant une influence des « évènements » de Mai[54]. Ainsi, dans le contexte d'une mode de large diffusion, on peut rejoindre les interprétations de Christine Bard dans ses travaux sur le pantalon féminin, dans la mesure où elle voit dans le port et la promotion du pantalon féminin des phénomènes multiples et variable selon les concernées, le vêtement pouvant désigner tant un désir d'Egalite des sexes qu'une identification masculine sans dimension politique, ou simplement le choix d'un vêtement pratique[55]. Loin d'une adhésion univoque aux implications idéologiques et politiques du port d'un vêtement masculin, et dans la manière dont ce type de vêtements est présentée par la presse de mode, il semblerait qu'on puisse interpréter l'enthousiasme pour ce vêtement et sa promotion en termes de pratiques parodiques vidant le vêtement de son potentiel transgressif pour ce qui est des normes de genre. Sur le long terme, il contribue également à une évolution qui se caractérise d'un choix accru pour les femmes en matière de formes.

[53] Même à coupe apparemment identique, une veste de femme se différencie notamment d'une veste d'homme par son boutonnage à gauche, ou encore les pinces qui permettent un ajustement au corps.
[54] « Collections de Haute Couture », *Marie-Claire*, septembre 1968, p.75
[55] Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2010

TROISIEME PARTIE

VERS UNE NORMALISATION DE L'INSPIRATION MILITAIRE : LES ANNEES 1970 ENTRE HAUTE COUTURE ET CONTRE-CULTURES

Chapitre 6. « Un classique toujours nouveau[1] »: le devenir de la référence militaire dans la mode féminine (*Vogue*, 1971-1977)

Si la saison printemps-été 1970 marque une forme d'aboutissement pour la tendance militaire telle qu'elle se développe à partir de 1966, on remarque à partir du printemps-été 1971 un changement tant qualitatif que quantitatif dans le traitement de l'inspiration militaire par la mode féminine. Le dénombrement des modèles de vêtements d'inspiration militaire présentés dans *Vogue* entre 1971 et 1977 permet de remarquer plusieurs éléments significatifs de ce changement. L'aspect principal en est la légère diminution de ces modèles dans les collections, donc dans nombre de pages de la revue leur étant consacré, qui suit des changements dans la perception du rôle de la mode féminine, notamment quant au rapport aux rôles genrés traditionnels, plus ou moins valorisés. A partir de 1971, la majorité des modèles recensés est ainsi constituée de modèles issus du prêt-à-porter : il s'agit donc de voir comment cette évolution marque la représentation de la référence militaire, et ce d'abord en Haute couture où celle-ci se fait progressivement plus rare, ainsi que les inflexions du discours de la presse de mode à propos d'une tendance dont le succès a annulé l'aura subversive, dans le contexte de la diversification de l'offre vestimentaire.

I. Dans la Haute couture : une disparition progressive de l'inspiration militaire

Le graphique réalisé à partir de la liste des modèles d'inspiration militaire recensés dans *Vogue*[2] montre une diminution dans la proportion des modèles de Haute couture à partir de la saison printemps-été 1971, qui n'en présente aucun, alors qu'elle fournissait au cours des saisons précédentes en moyenne 60% des modèles d'inspiration militaire présentés dans la revue.

[1] « Mettez un Lapidus dans votre printemps », *Vogue Paris*, avril 1977, p. 160
[2] Cf. Annexe 1

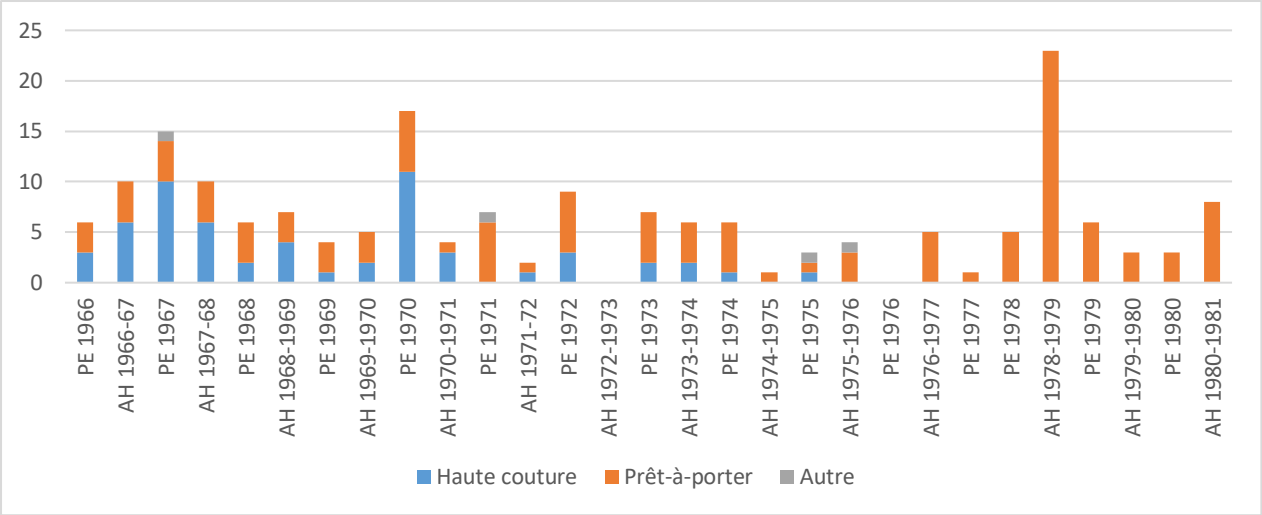


Figure 1. La répartition des modèles d'inspiration militaire dans *Vogue Paris* par saison, 1966-1981.

La saison de Haute couture qui en présente le plus à cette période, le printemps-été 1972, n'en comporte en effet que trois, et on observe à partir de 1975-1976 la disparition des modèles d'inspiration militaire dans les collections de Haute couture. Cela s'accompagne d'un discours sur la spécificité de la Haute couture, qui tend à exclure des éditoriaux les modèles se rapprochant du prêt-à-porter, et en premier lieu les modèles d'inspiration militaire. Ensuite, la référence militaire se développe à partir de 1971 davantage au sein des collections de printemps-été que d'automne-hiver[3], ce qui implique une évolution dans l'iconographie que mobilise la presse de mode pour présenter ces modèles. L'évolution des qualificatifs employés pour décrire les rares modèles recensés témoigne également d'un changement de discours à l'égard de la mode militaire, qui perd alors son statut de nouveauté pour devenir un « classique » de la mode féminine.

A. L'évolution du rôle attribué à la Haute couture

La diminution de la présence de l'inspiration militaire dans les collections de Haute couture à partir de 1971 est à comprendre dans le contexte d'un discours changeant sur la conception du rôle de celle-ci, qui évolue alors dans une opposition croissante au prêt-à-porter en plein développement. Les paragraphes d'introduction aux pages dédiées aux collections en font état de manière significative, notamment la rubrique « Le point de vue de *Vogue* », rédigé par Francine Crescent, rédactrice en chef de la revue entre 1961 et 1984. On y remarque en effet à partir du début des années 1970 une valorisation d'une place particulière de la Haute couture,

[3] Cf. Annexe 10

dont il est dit en mars 1972 ceci :

> [Elle] abandonne l'audace pour le raffinement. Elle retrouve son rôle : habiller un certain nombre de femmes privilégiées. Elle abandonne la rue, elle s'éloigne vers des sphères où le mot élégance retrouve sa force d'autrefois. Son prestige risque de s'en accroitre. Tout ce qui est inatteignable n'est-il pas plus désirable ? Pourquoi la Haute couture ne s'offrirait-elle pas le luxe d'un splendide isolement…puisqu'elle a son prêt-à-porter ! [4]

L'opposition qui est cultivée entre Haute couture et prêt-à-porter dans les premières années de la décennie 1970 comporte plusieurs dimensions. Premièrement, comme cité ci-dessus, sont opposées l'exclusivité qui la caractérise du fait tant de ses prix que de son mode de confection et la large diffusion du prêt-à-porter, fréquemment désigné par la métaphore de « la rue », terme regroupant de manière vague vêtements quotidiens et pratiques (notamment pantalons), mode de jour et pratiques vestimentaires jeunes, soit autant d'éléments auxquels se rattachent la mode d'inspiration militaire. Ainsi en septembre 1972 :

> Pas de bangs ! Pas de pétards ! Pas de révolution ! La Haute couture a refermé doucement les portes de ses salons, un moment entr'ouvertes sur la rue. […] Pour un certain type de femme. Qui représente. Qui a un mari en vue, un rang à tenir, un nom. Donc, rien de tapageur. Jeunesses en jeans délavés, attendez d'avoir trente ans ! Plaire à ses pairs, voilà le mot.[5]

Cette conception se traduit, dans les modèles recensés dans les pages de revues, par la présence majoritaire de modèles pour le soir, et, dans les modèles de jour, par la prédominance de jupes et de robes, laissant pantalons et vêtements pratiques au prêt-à-porter, et par extension aux consommatrices plus jeunes. L'absence de « révolution » dont parle l'éditorialiste apparait comme une référence directe à la croissance soudaine du prêt-à-porter autour de 1968 et au bouleversement stylistique qu'elle engendre, marquant notamment l'arrivée massive de modèles de jour dans les collections, et plus particulièrement de vêtements d'extérieur inspirés du vêtement militaire dont la mode de la saharienne à partir de 1967 est représentative.

Deuxièmement, c'est une conception traditionnelle de la féminité et des rôles de genre qui est à cette période mise en valeur par les collections de Haute couture, en opposition avec la conception plus avant-gardiste qu'elle cultive dans la deuxième moitié des années 1960, puisqu'on lit notamment que « la nouvelle mode est un hymne à la femme, civilisée, soignée jusqu'à bout de ses ongles rouges, avec ses cheveux ondulés et brillants, tombant sur les

[4] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, mars 1972, p. 115
[5] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, septembre 1972, p.162

épaules[6] ». L'opposition qui est mise en scène afin de valoriser la Haute couture place ainsi du côté de celle-ci le luxe, le raffinement et la féminité, tandis que la proximité avec le vêtement masculin ainsi que l'uniformité sont associées à la large diffusion du prêt-à-porter. Ce repli sur soi-même de la Haute couture se confirme avec la crise économique de 1974, qui touche d'autant plus les maisons de couture qu'elles sont de plus en plus, à partir de cette période, rattachées à des holdings de luxe qui subissent les effets du premier choc pétrolier[7], menant à la fermeture de plusieurs maisons de couture. Dans ce contexte, elle tend à exacerber son rôle de conservatoire d'une tradition d'excellence française face à une internationalisation des acteurs de la mode. La disparition des modèles d'inspiration militaire des collections de Haute couture à partir de 1974[8] apparait comme conséquence directe de cette crise, la Haute couture jouant alors sur sa capacité à produire des modèles luxueux et se distinguant clairement du prêt-à-porter, mais prenant par là même un discours plus conservateur, notamment pour ce qui est de la représentation des rôles genrés.

B. L'exemple de la mode estivale

Sur les dix modèles recensés dans *Vogue* entre 1971 et 1975, sept sont présentés dans des collections de mode de printemps-été. Dans la mesure où l'on a vu précédemment que les modèles d'inspiration militaire se trouvent, jusqu'au tournant des années 1970, majoritairement dans les collections d'automne-hiver, avec notamment une large part de vestes et manteaux directement inspirés des habits d'officier, ce glissement vers la mode estivale implique un renouvèlement dans l'utilisation de la référence au costume militaire. Celui-ci s'exprime par deux aspects: d'une part, le style marin, de l'autre, un traitement renouvelé de la saharienne.

On remarque ainsi premièrement la présence de modèles dont la coupe et la couleur font référence aux uniformes de la marine, notamment des cabans en drap de laine et un tailleur Nina Ricci à col bleu et boutons dorés[9]. Quand bien même l'opposition entre Haute couture et prêt-à-porter fait de cette première le conservatoire d'une mode fantaisiste contre un prêt-à-porter dédié à l'habillement quotidien, il s'agit de modèles à la coupe classique destinés à être

[6] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue*, mars 1971, p. 127
[7] Marc de Ferrière le Vayer, « L'industrie du luxe et la mode : du temps des créateurs au temps des communicants (fin XIXe, fin XXe siècle) », *Apparence(s)* [Online], 1 | 2007, consulté le 3 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/apparences/61
[8] Cf. Figure 1
[9] « Une mode qui vient du large », *Vogue*, mars 1972, p. 132

portés le jour, dont la simplicité est compensée par l'utilisation de matières de qualité. Or, davantage qu'une référence strictement militaire, la mode marine peut renvoyer à un ensemble de pratiques bourgeoises dont les lectrices concernées par la Haute couture sont familières, qu'il s'agisse de vacances côtières et de sports nautiques, ou encore d'une référence au costume marin qui traverse les dix-neuvième et vingtième siècle dans les costumes d'enfants puis la mode féminine destinée aux plaisancières à partir des années 1930[10].

Saison	**Créateur**	**Type de vêtement**	**Couleur**	**Matière**	**qualificatif**
AH 1971-1972	Chloé	Pantalon jodhpur	beige	laine	Style Marlène
PE 1972	Saint Laurent	Tailleur-jupe	blanc	Shantung de soie	non
PE 1972	Ricci	Tailleur pantalon	Bleu marine, blanc	?	marin
PE 1972	?	caban	Bleu marine	Drap de laine	?
PE 1973	Saint Laurent	Tailleur-jupe	blanc	lin	classique
PE 1973	Ted Lapidus	Chemisier	sable	toile de coton	classique
AH 1973-1974	Ted Lapidus	Blouson	gris	Laine	?
AH 1973-1974	Jean Patou	trench	noir	cuir	luxueux, sport
PE 1974	Guy Laroche	Ensemble saharienne-short	sable	coton	non
PE 1975	Saint Laurent	jumpsuit	kaki ou havane	gabardine	non

Tableau 1. Modèles d'inspiration militaire en Haute couture recensés par *Vogue Paris* entre 1971 et 1975.

La deuxième tendance dans les modèles de printemps-été en Haute couture est un renouvellement dans l'interprétation de la saharienne, leitmotiv des collections estivales depuis 1967. C'est notamment le cas pour deux tailleurs de Saint Laurent en 1972 puis 1973 qui reprennent la coupe de la saharienne présentée à la collection printemps-été 1967, mais cette fois composés d'une jupe et non d'un pantalon, ce qui va dans le sens de la valorisation d'un habillement féminin traditionnel. Le choix de la couleur blanche, majoritaire pour les modèles recensés ici (la quasi-intégralité des sahariennes qu'on trouve alors en prêt-à-porter sont de

[10] Véronique Alemany (dir.), *Les marins font la mode*, Paris, Gallimard, 2009

couleur kaki ou sable), indique une référence qui s'éloigne du vêtement de combat pour se rapprocher davantage d'un vêtement civil porté dans un contexte colonial, ce que semble également indiquer le choix de matières comme le lin et le shantung de soie, adapté aux climats chauds mais bien plus couteux que la toile de coton utilisée dans la confection des sahariennes des troupes françaises, et dont sont composées la majorité des sahariennes issues du prêt-à-porter. L'inspiration militaire du vêtement, bien que minimisée par ces éléments, reste cependant visible à des éléments de coupe tel les cols et les poches plaquées, mais également à des détails provenant d'autres types de vêtements militaires, comme une double rangée de boutons dorés sur un tailleur Saint-Laurent de la saison printemps-été 1972[11]. La référence au vêtement colonial est également marquée par la tendance générale qui se développe entre 1972 et 1974 et qui consiste en une reprise assumée d'éléments caractéristique de la mode des années 1930 regroupés par la presse de mode au sein d'une tendance qualifiée de « rétro »[12]. L'élément qui est retenu de la mode des années 1930 par l'éditorialiste relève de l'évolution du rapport au corps féminin à cette période (« c'était une libération de la femme qui s'amorçait d'abord dans son vêtement et grâce à la prédominance en nombre des couturières sur les couturiers[13] »), d'où la faible présence de vêtements d'inspiration militaire ou, plus largement, masculine, au profit de robes en voile pesant « 300 g de crêpe de chine[14] », c'est–à-dire de modèles souples faisant directement référence à l'abandon progressif du corset dans les robes des années 1930.

[11] « Collections 72 », *Vogue Paris*, mars 1972, p. 128
[12] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, mars 1974, p. 99
[13] Ibid.
[14] Ibid.

Figure 10. Tailleur-saharienne Guy Laroche dans *Vogue Paris*, mars 1974, p. 99

Le modèle choisi pour illustrer ce préambule à la présentation des collections est cependant un ensemble de Guy Laroche qui associe une saharienne à manches courtes et un short[15], portés avec un foulard et un chapeau en forme de salacot.

La référence aux années 1930 semble ainsi s'exprimer de deux manières. D'une part, par une valorisation du corps féminin mobile et plus libre[16], qui se traduit dans l'habillement par l'abandon du corset et l'adoption d'éléments du vestiaire masculin comme le pantalon. D'autre part, de manière plus signifiante, par ce qui semble être une référence vague aux images de la colonisation qui circulent alors, et notamment les représentations glorificatrices d'officiers et explorateurs de la conquête coloniale. Ces éléments, particulièrement dans le cas de la mode estivale, contribuent ainsi à occulter, pour les modèles présentés, la référence militaire au profit d'une autre, notamment ici l'histoire de la mode elle-même dans le cas de la référence aux années 1930. Cette esthétisation de la référence coloniale, intégrée à la vague « retro », correspond à ce que Muriel Berthou-Crestey appelle, dans un article sur la photographie de mode, la conversion des faits historiques en motifs photographiques[17]. Cela se fait cependant ici sous une autre modalité qu'en 1968, puisque la représentation du corps connait une variation : là ou, en 1968 la saharienne était, féminisée et sexualisée, tant par sa coupe que par

[15] Ibid.
[16] Georges Vigarello, « S'entraîner », dans Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard*, Paris, Points, 2006, p. 181
[17] Muriel Berthou-Crestey, « Les associations de l'histoire et de la mode dans les représentations photographiques », Apparence(s) [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 13 mai 2019, Consulté le 04 septembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/apparences/1436

sa mise en scène dans les éditoriaux de mode[18], elle renvoie ici de manière plus fidèle au patron de la saharienne des troupes coloniales[19], à manches courtes et à col chemisier. Le vêtement est intégré à un ensemble qui confirme cette référence explicite : le short de même couleur renforce l'apparence d'uniforme, tandis que le chapeau est une référence directe au casque colonial. Le dispositif de mise en scène de la tenue est sobre, la photographie choisie, en noir et blanc, montrant un mannequin adossé à un mur, les mains dans les poches, dans une posture qui semble exagérer une attitude corporelle masculine : il semblerait qu'elle participe ici davantage d'une esthétique du travestissement qui mobilise l'image du soldat comme archétype masculin daté. Dans la mode d'hiver, cette tendance à la référence historique s'illustre par la référence aux uniformes de la Seconde Guerre mondiale, comme le montre cette recension des collections du printemps 1971 dans *Le Monde* :

> Après s'être inspiré de la Madone des sleepings et d'Anna Karénine, Gérard Pipart, chez Nina Ricci, découvre les ambulancières de 1940. Des gabardines masculines sont taillées avec une précision toute militaire. Il n'y manque pas une épaulette, pas une martingale, pas une rangée de boutons dorés. Les trois couleurs nationales se partagent avec égalité ce type d'uniforme.[20]

C. Un nouveau classique de la mode féminine

L'observation du vocabulaire employé par la presse de mode pour qualifier les modèles d'inspiration militaire qu'elle recense permet d'observer la disparition du qualificatif « militaire » pour les modèles de Haute couture à partir de 1971 et jusqu'en 1977. Un terme qui apparait alors pour désigner les modèles est celui de « classique ». Ce qualificatif est à comprendre de deux manières, qui sont complémentaires. D'une part, parce qu'il est employé à propos d'un type de vêtement dont la présence est systématique depuis plusieurs saisons, par exemple la saharienne, lui faisant perdre la dimension avant-gardiste qui le caractérisait lors de ses premières apparitions à mesure qu'il est copié et adapté au prêt-à-porter et à la grande diffusion. D'autre part, comme on l'a vu précédemment, parce qu'il s'inscrit dans une référence à l'histoire de la mode elle-même, dont on a vu deux exemples : la mode « rétro » et l'auto-référentialité des maisons de couture qui reprennent d'année en année des modèles qui en sont emblématiques, comme pour Saint Laurent et la saharienne. Un troisième exemple est le

[18] Cf. Chapitre 2, « Le « style colonial » (1967-1970) : exotisme et imaginaires du fait militaire »
[19] Cité dans Xavier Landrit (dir.), *Mission Mode, styles croisés* [exposition, Château Borély, Musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la Mode de Marseille et Musée de la Légion étrangère, Aubagne, du 16 septembre 2016 au 15 janvier 2017], Paris, Liénart, 2016, p. 91. Cf. Annexe 13
[20] Nathalie Mont-Servan, « Les collections de printemps », *Le Monde*, 28 janvier 1971

recours à des figures historiques, comme en témoigne par exemple la référence répétée à Marlene Dietrich pour le vêtement masculin ou d'origine militaire. En effet, il est dit d'un pantalon jodhpur de Chloé de la saison automne-hiver 1971-1972 qu'il est « style Marlene[21] », en référence aux nombreuses images de l'actrice en uniforme militaire américain lors de ses performances auprès de soldats déployés sur le front européen en 1944. Un reportage est également consacré au style vestimentaire de Marlene Dietrich, et notamment à son appropriation du vestiaire masculin, dans le numéro de décembre 1973 de Vogue, ou on la voit tour à tour vêtue d'un short, d'un smoking, et d'un uniforme de l'armée américaine.

Figures 11 et 4. Pantalon Chloé « style Marlène » dans Vogue, aout 1971, et Marlene Dietrich en uniforme de l'armée américaine dans le numéro de décembre 1973 de Vogue

Ce passage du vêtement militaire, dans la Haute couture, au rang de « classique » de l'habillement féminin, s'intègre à un discours marchand qui assimile le classique au nécessaire dans une forme de réflexivité critique de la mode face à ses propres emballements, faisant de la Haute couture une affaire sérieuse à partir le début de la décennie (avec pour programme de dire « adieu [au] folklore et déguisements[22] »). Cette nouvelle respectabilité que se donne la Haute couture est particulièrement intéressante pour le cas du vêtement d'inspiration militaire dans la mesure où elle est significative d'un changement de public-cible : la tendance militaire ne s'adresse plus aux « juniors » mais à une femme de 30 ans. Il s'agit ainsi de faire la promotion d'une nouvelle valeur sûre de l'habillement féminin, et ainsi de vider de leur particularité les modèles d'inspiration militaire, d'où, entre 1970 et 1976, une disparition du

[21] « Les pantavilles », *Vogue Paris*, aout 1971, p. 63
[22] « Le point de vue de Vogue », *Vogue Paris*, mars 1971, p. 127

qualificatif « militaire » dans leur désignation. La référence militaire est dès lors soit éclipsée par un autre élément (par exemple pour une veste-chemise ceinturée Ted Lapidus dans l'éditorial « sur les ponts de paris les vestes sur jupe plissées[23] », loin de la référence vers laquelle le vêtement lui-même semble tendre), soit exprimée de manière discrète par des éléments formels (notamment l'idée de formes « dépouillées, structurées, simples », où l'on trouve en filigrane celle de l'uniforme).

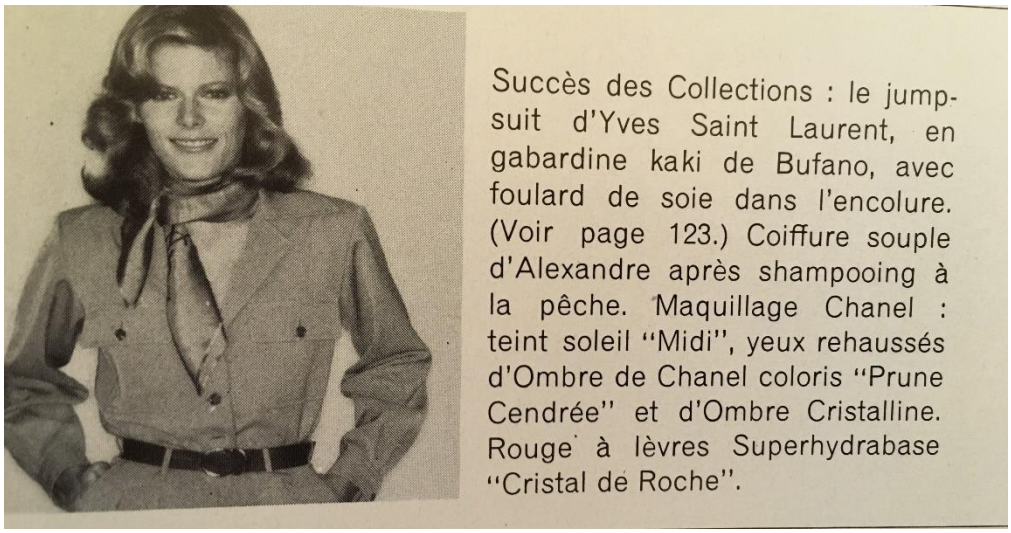


Figure 5. Jumpsuit Saint Laurent dans *Vogue Paris*, février 1975

Même pour des modèles dont l'inspiration militaire est explicite, tant pour l'origine du vêtement que pour sa couleur, comme pour un jumpsuit en gabardine Saint Laurent de la collection printemps-été 1975 : celle-ci est tour à tour exprimée et tue, la couleur du modèle étant une fois décrite comme « kaki [24]», une autre comme « havane[25] ».

II. Dans le prêt-à-porter, un rapport ambigu à l'uniforme

Parallèlement à leur disparition progressive des collections de Haute couture, on observe une relative stabilité dans le nombre de modèles d'inspiration militaire recensés par Vogue entre 1971 et 1977. Dix ans après l'apparition de la saharienne dans les collections de Haute couture au printemps-été 1967, on lit ainsi, dans le numéro d'avril 1977 de Vogue, à propos d'un modèle de saharienne de la ligne de prêt-à-porter Ted Lapidus :

[23] « Collections de printemps », *Vogue Paris*, mars 1973, p. 144. Cf. Annexe 11
[24] « Sommaire », *Vogue Paris*, février 1975, p. 3
[25] « Succès des collections », *Vogue Paris*, février 1975, p. 123

> Pourquoi la vogue ininterrompue de la saharienne ? Parce qu'elle répond à un besoin efficace, de netteté sportive, et qu'elle a une image un peu guerrière qui n'est pas sans déplaire à celles qui sont à la recherche du prestige de l'uniforme.[26]

Cette citation rassemble les différents éléments qui constituent l'attrait des modèles d'inspiration militaire en prêt-à-porter : le rapport à la notion d'uniforme, l'assimilation au vêtement de sport et à l'activité physique, et l'aspect très explicite de la référence militaire, ici en termes de « prestige de l'uniforme ».

A. Entre « prestige de l'uniforme [27]»…

Si, en avril 1977, le « prestige de l'uniforme » est un argument de vente pour un modèle de saharienne[28], le rapport entre vêtement de mode et uniforme dont fait état la presse de mode n'est pas univoque. En effet, d'une part, l'idée d'uniforme est valorisée dans la mesure où celui-ci renvoie à un vêtement simple et pratique, adaptée à une femme dont l'activité est de plus en plus valorisée jusque dans les pages des revues de mode. Le vêtement d'inspiration militaire apporte dans ce contexte l'image rassurante d'un vêtement qui va et convient à toutes, renvoyant au principe d'un uniforme qui se met sans avoir besoin d'y réfléchir. Il s'apparente, dans cette mesure, à l'idée de classique vu plus haut pour l'exemple de la Haute couture, comme on lit à propos d'un ensemble Ungaro Parallèle qui associe une saharienne et un pantalon : « en 72 le classique c'est l'avant-garde[29] ». Contrairement à ce qu'on a vu précédemment pour la deuxième moitié des années 1960, ce n'est pas ici la dimension identificatrice de l'uniforme qui est mise en valeur, mais plutôt l'aspect pratique de celui-ci. On peut prendre à ce propos l'exemple du discours d'Yves Saint Laurent sur son usage du vêtement militaire dans ses collections, et plus particulièrement de l'idée d'uniforme transposée dans le vêtement civil féminin. Cette dimension de vêtement alliant practicité et élégance est au cœur du discours de la presse de mode à propos de ses collections. Dans un article de plusieurs pages dans le numéro d'avril 1972 de *Vogue* intitulé « Yves Saint Laurent uniformément votre », on lit ainsi : « il croit à « l'uniforme ». Elles y croient aussi, car « l'uniforme » est parfaitement adapté à la fonction et il bouge bien, il tombe bien.[30] ». Le succès in démenti du couturier auprès de ses clientes s'expliquerait ainsi par sa capacité à proposer, dans la mode féminine, des vêtements aussi universels qu'un uniforme. Cette idée d'universalité s'accompagne de celle

[26] « Mettez un Lapidus dans votre printemps », *Vogue Paris*, avril 1977, p. 160
[27] Ibid.
[28] Ibid.
[29] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1972, p. 58
[30] Yves Saint Laurent uniformément votre », *Vogue Paris*, avril 1972, p. 79

d'atemporalité :

> J'aime que les vêtements soient intemporels », dit Yves Saint Laurent. « J'aime de plus en plus refaire les mêmes choses et j'y éprouve autant de plaisir. Je reprends mes classiques et j'en fais des variations en fonction de la saison. Pour le sportswear, je m'inspire des uniformes de l'armée et de la marine. Ce sont des vêtements vrais, des vêtements de fonction. Il faut que les femmes aient dans leur garde-robe des vêtements de base comme les hommes ». On revoit donc cet hiver les jumpsuits des « rampants » : les vestes tantôt caban, tantôt canadienne, tantôt saharienne, aux proportions subtilement modifiées.[31]

La référence à l'uniforme militaire fait ainsi partie d'un discours marchand qui valorise la constance face au rythme imposé par la mode, et la fonctionnalité plutôt que la superficialité d'un vêtement fantaisiste. Le vêtement militaire constitue ainsi ici un modèle de « vêtement de base », un « vêtement vrai » qui est assimilé au vêtement masculin, par opposition au vêtement féminin sujet qui s'inscrit dans la temporalité de la mode, caractérisée par son rythme imposant à chaque saison des changements de silhouette ou de style.

B. …et « age du look [32]»

Or, d'autre part, l'uniforme est présenté dans la revue comme contre-modèle pour le vêtement de mode. En février 1977, le « Point de vue de Vogue sur le prêt-à-porter » pose en effet cette question : « mais où est donc passé l'uniforme ?[33]». L'article, dont le rôle est de résumer l'orientation principale des collections de la saison printemps-été 1977, fait état du fait que « l'été s'évade vers l'trifonctionnel et le futile[34] ». Il poursuit : « cette mode dérange. Impossible de se cacher derrière un uniforme[35] ». Les pages qui suivent présentent différents modèles sélectionnés par la rédaction de la revue : la grande majorité est composée de robes, et l'inspiration militaire en est absente. A propos de la collection présentée par la ligne de prêt-à-porter de Saint Laurent, surnommée « collection Opéra », et dont le couturier dit qu'elle est un hommage à Serge Diaguilev, on lit :

> Apres la rigueur, le folklore. Une volte-face intellectuelle qui sort la femme de l'uniforme dans lequel, par son talent, il l'avait enfermé des années.[36]

---

[31] « YSL et ses classiques », *Vogue Paris*, aout 1975, p 69
[32] Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1991, p. 150
[33] « Le point de vue de *Vogue* sur le prêt-à-porter », *Vogue Paris*, février 1977, p. 93
[34] Ibid.
[35] Ibid.
[36] « Collections », *Vogue Paris*, février 1977, p. 100

Cet abandon des coupes et signifiants militaires est salué comme un retour de l'expression tant de la fantaisie que d'une féminité traditionnelle dans les modèles présentés, qui apparait comme un retour de bâton après la célébration du « style militaire » au tournant de la décennie. De la même manière, le « Point de vue » du numéro d'avril 1977 exprime des réserves quant à la conception fonctionnaliste du vêtement en prêt-à-porter :

> Oui, la conquête du pantalon est une bonne chose, rien de plus pratique dans la vie active, rien de plus fonctionnel. Mais le fonctionnel est souvent sans poésie.[37]

Dans ces deux citations, le rejet du vêtement fonctionnel et de l'uniforme semble se rattacher de manière sous-jacente à un questionnement lié au genre, l'uniforme et le militaire faisant office de contre-modèles pour le vêtement féminin. C'est ce que semble également indiquer la figuration de personnages en uniforme militaire dans la présentation des collections de mode féminine. En effet, alors que leur présence au sein des collections diminue autour de 1975[38], les modèles d'inspiration militaire sont relégués au statut d'accessoires dans des éditoriaux qui font poser les mannequins, vêtus de modèles issus des collections, aux côtés d'hommes en uniforme. C'est notamment le cas dans le numéro de mars 1975 de Vogue, où apparaissent aux cotés des modèles de Pierre Cardin des hommes en faux uniformes, tantôt de soldats, tantôt de marins[39].

Figure 6. La collection printemps-été 1975 de Pierre Cardin présentée parmi des hommes en uniforme dans *Vogue Paris*, mars 1975.

[37] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, avril 1977, p. 83
[38] Cf. figure 1
[39] « Succès de collections», *Vogue Paris*, mars 1975, pp.152-156

Les photographies offrent ainsi une mise en narration du vêtement qui oppose vêtement féminin, ici de longues robes, drapées ou décolletées, portées par des femmes apprêtées, et uniforme militaire. Par-là même, elles semblent témoigner d'une dimension conservatrice du discours de la presse de mode qui associe la frivolité à la féminité et une rigueur qui nie toute fantaisie dans la présentation de soi à la masculinité, ici représentée par l'archétype du militaire. On retrouve ce procédé de présentation dans des éditoriaux plus tardifs de Vogue. Dans le numéro de septembre 1979, on trouve notamment une série de photographies des modèles des collections d'automne mise en scène par Jacques Tati[40].

Figure 7. Mise en scène des collections d'automne-hiver 1975 par Jacques Tati dans *Vogue Paris*, septembre 1975.

Sur l'une de ces photographies, une robe de Madame Grès est portée par un mannequin entouré de femmes en rang portant armes et uniforme militaire : ici encore, il s'agit de présenter le vêtement de mode comme véhicule de distinction et d'expression de soi, par opposition à l'uniforme. Ce rejet de l'uniforme et de l'uniformité peut notamment se comprendre dans le contexte de ce que des sociologues ont nommé, pour cette période, « l'âge du look [41]». La démocratisation et l'accessibilité croissante de la mode par le prêt-à-porter de diffusion semble en effet avoir pour effet une recherche accrue de la singularité dans son expression vestimentaire : le concept d'uniforme n'a, dans l'éclatement des styles accessibles dans la

[40] « Les collections par Jacques Tati », *Vogue Paris*, septembre 1979, p. 404
[41] Lipovetsky : 1991, op.cit., p. 150

grande diffusion, plus la même attractivité comme signifiant de l'appartenance générationnelle comme on a vu qu'il avait pu l'être dans le cas des idoles de la deuxième moitié des années 1960. Ce que les mises en scène étudiées ici semble suggérer est au contraire le fait que la presse de mode favorise une expression de soi par des motifs et tissus plus précieux, et fait qui plus est de cette expression une qualité particulière du vêtement féminin. Un reportage de *Vogue* plus tardif, dans le numéro d'août 1980, est un reportage à l'école des cadets de Saumur[42] qui est l'occasion de présenter plusieurs modèles d'inspiration militaire aux cotés des élèves de l'Ecole, dont l'uniforme est d'origine militaire. Ici, il s'agit au contraire de jouer sur le potentiel de libération fantasmé du vêtement de mode permettant aux lectrices et consommatrices de se projeter en « nouvelles amazones [43]» en juxtaposant de manière explicite l'uniforme des cadets et des pantalons jodhpur Armani[44] qui ne conservent de leur origine militaire et fonctionnelle comme vêtement d'équitation que leur nom. La différence dans le sens porté par l'utilisation du vêtement militaire comme accessoire entre les deux premiers éditoriaux mentionnés et le troisième, de 1980, témoigne de l'évolution qui s'amorce autour de 1978-1979 et suit l'explosion numérique des modèles d'inspiration militaire dans les collections de prêt-à-porter[45]. Celle-ci a pour corollaire principal la disparition de la conception faisant de l'uniforme militaire un contre-modèle pour le vêtement féminin, qu'on trouve particulièrement entre 1975 et 1977 et qui suit une forme de désaffection pour les modèles explicitement militaires dont on a vu que le nombre baisse dans la presse de mode.

***

La période évoquée ici voit ainsi se réaliser les bouleversements dans la mode féminine annoncés à la fin de la décennie 1960, dont la tendance militaire est représentative : passage massif au prêt-à-porter, a des vêtements de jour pratiques et confortables, tandis que d'autres font long feu, notamment le triomphe annoncé de l'unisexe. Par ce qu'on peut désigner comme un effet de *backlash,* l'inspiration militaire n'est plus un argument vendeur au sein des revues de mode au milieu des années 1970 comme elle l'était à la fin des années 1960. Dans la Haute couture, elle disparait dans le contexte d'un repli conservateur lié à la conjoncture économique. Dans le prêt-à-porter, le style militaire, loin de disparaitre, évolue dans la multiplication et l'éclatement de l'offre significatifs d'une mode qui se fait de plus en plus un véhicule de

[42] « Reportage à l'école de Saumur », *Vogue Paris*, aout 1980, p. 328
[43] Ibid.
[44] Cf. Annexe 12
[45] Cf. Figure 1

l'expression d'un individualisme[46]. La période étudiée dans ce chapitre permet de voir l'absence d'un discours cohérent sur la mode militaire de la part d'une revue comme *Vogue*, le signifié militaire apparaissant tantôt comme un horizon désirable, par la fonctionnalité que l'uniforme propose, et tantôt comme un contre-modèle pour une mode qui se montre conservatrice vis-à-vis de la conception des rôles de genre. La mode militaire, par rapport à la manière dont elle se développe à la fin des années 1960, semble se vider de toute revendication pour évoquer davantage des imaginaires qui sont comme on a pu le voir notamment historiques. Or, à partir du milieu des années 1970, le vêtement militaire va en parallèle faire l'objet d'appropriations nouvelles de la part de contre-cultures contestataires

[46] Lipovetsky : 1991, op.cit., pp. 126-151

Chapitre 7. L'usage du vêtement militaire par les contre-cultures

Si on a pu voir au chapitre précédent que la mode militaire devenait, au cours des années 1970, une mode destinées aux femmes adultes, l'appropriation spontanée du vêtement militaire par les contre-cultures reste fondamentalement une affaire de jeunes. A partir de la fin des années 1970, le mouvement punk renouvelle l'usage du vêtement militaire pour en faire un signifiant hostile, notamment en l'accompagnant de références totalitaires. Ce détournement est largement permis par le développement du vêtement de seconde-main, et plus particulièrement des surplus militaires, dont on verra dans une deuxième partie l'influence dans le développement des modes alternatives.

I. Le vêtement militaire dans le rock alternatif français (1976-1983)

Le mouvement punk et rock alternatif français qui se développe à partir de celui-ci entre 1976 et 1985 prône un anticonformisme total, réel ou fantasmé, dans le mode de vie et les productions culturelles qui en découlent : musique dissonante et antiacadémique et apparence délibérément repoussante participant d'un « plaisir du mauvais gout[1] ». Pour Pierre Raboud, « la rupture punk ne se réduit pas à la simple arrivée d'une avant-garde dans le champ culturel ; elle se concrétise dans le refus de tout code du bon goût et dans la délectation pour le scandale[2] ». Le mouvement punk et ses émules font un large usage du vêtement militaire, en faisant tant un marqueur d'appartenance à un groupe qui met en scène sa propre marginalité et un signifiant provocateur participant d'une esthétique du détournement. Les mouvements contre-culturels dont il est ici question offrent en outre des pistes d'études privilégiées sur ces questions par la réflexivité et l'importance de la représentation de soi qu'on trouve au sein de leurs productions culturelles, notamment dans la musique.

A. « Comme des soldats perdus » : le mouvement punk et la dramatisation vestimentaire de l'identité de groupe

La tenue des punks français en 1977-1978 est moins définie que celle de leurs homologues anglais. Le statut de curiosité qu'a alors le mouvement punk naissant fait qu'il est l'objet de nombreux reportages télévisés qui constituent des archives précieuses, notamment pour la question de l'habillement. Un reportage de septembre 1977 sur la deuxième Edition du festival

[1] Denis Bruna (dir.), *Histoire des modes et du vêtement*, Paris, Textuel, 2018 p. 454
[2] Pierre Raboud, « L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981) », *Volume !*, 13 : 1 | 2016, 47-59.

punk de Mont-de-Marsan[3] montre une grande diversité des tenues vestimentaires parmi les festivaliers. On remarque sur plusieurs jeunes hommes des chemises beiges et kaki de l'armée française, ornées de badges ou d'inscriptions au dos. Le reportage les assimile tant aux hippies qu'aux punks anglais à l'apparence plus agressive.

Figure 1. Un groupe de jeunes punks dans un reportage de *Vendredi*, 8 juillet 1977. Capture d'écran INA.fr

Dans un segment d'un reportage de la même année sur les idoles de la jeunesse dans l'émission *Vendredi*, un groupe de jeunes punks est interrogé sur la signification du mouvement[4]. Leur discours porte majoritairement sur leur opposition à leurs parents et aux générations précédentes (sur les questions politiques, sociales…). La plupart d'entre eux porte le même type de chemise de surplus, avec parfois un badge ou une cravate, donnant au groupe, agglutiné sur un canapé, un air d'unité supplémentaire qui vient compléter ce discours. Le vêtement sert ici de signifiant d'appartenance à un groupe contre-culturel en opposition avec le monde extérieur, à la manière de ce qu'écrit Dick Hebdige, qui propose une étude des sous-cultures au prisme du « style » :

> Les tensions entre groupes dominants et groupes subalternes se reflètent à la superficie des différentes sous-cultures à travers les styles construits grâce au détournement d'objets triviaux désormais dotés d'un double sens. D'un côté, ils alertent le monde « straight » sur la présence inquiétante de la différence, attirant à leur encontre le soupçon indéfini, le rire embarrassé, les « rages blanches et muettes ». De l'autre, pour ceux qui les élèvent au statut d'icônes, qui les emploient comme

[3] *Un sur cinq*, émission du 14 septembre 1977
[4] *Vendredi*, émission du 8 juillet 1977

> un langage ou un blasphème, ces objets deviennent les signes d'une identité proscrite, une source de valeur.[5]

Dans le cadre de la première vague punk française (1976-1978), cette identité marginale est largement mise en scène : au contraire de son homologue britannique, marquée par la culture de la classe ouvrière, elle concerne davantage la classe moyenne et bourgeoise, et des étudiants, notamment de l'école des Beaux-Arts. La deuxième vague punk française qui se développe à partir de 1981 est plus littérale et radicale dans les revendications qu'elle porte : on retrouve cependant les mêmes logiques dans le rôle du vêtement militaire dans la représentation de soi.

L'usage du vêtement militaire par la contre-culture punk s'intègre à l'usage généralisé, dans la musique, de la métaphore militaire pour signifier cette identité de groupe caractérisée par un rapport conflictuel à son environnement. Dans le numéro de la revue Volume consacré à la scène punk en France, François Guillemot, chanteur du groupe Bérurier Noir, revient sur cette dimension identitaire :

> Répondre à la violence de l'État apparaissait comme une nécessité. Mais comment faire ? C'est à ce moment que je développais le concept de « petit théâtre de force », et comme nous n'étions encore que deux, nous assimilions notre groupe à une « unité mobile de la guérilla musicale ».[6]

Le procédé qui assimile le groupe de musique à une unité de combat est récurrent, que ce soit par son nom (Warrior Kids, Oberkampf Contingent, L'infanterie sauvage…), ou dans la récurrence du thème militaire dans les chansons (Paris maquis de Métal Urbain, Camouflage de Bérurier Noir, Comme des soldats perdus de La Souris Déglinguée…) : il s'agit d' « adresser des critiques littérales et construire une opposition concrète entre un nous et un eux[7] ». On peut assimiler ce processus à celui que remarque Mathias Bernard à propos des cultures jeunes des années 1960 :

> Les textes des chansons et des journaux à destination de la jeunesse jouent à la fois sur l'identification du public à ses idoles et sur la communauté d'âge face à un monde adulte considéré comme extérieur, voire hostile. La « culture jeune » repose sur une mise en scène du conflit des générations et sur la logique communautaire[8].

Le conflit en question comme son expression sont cependant bien plus virulents dans le cas du mouvement punk, plus particulièrement dans sa deuxième vagie à partir de 1981. Dans la

---

[5] Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008

[6] François Guillemot, « Bérurier Noir. Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel », *Volume !*, 13 : 1 | 2016, 61-85.

[7] Raboud : 2016, op. cit. p. 52

[8] Mathias Bernard, « La "culture jeune", objet d'histoire ? », *Siècles* [En ligne], 24 | 2006, mis en ligne le 20 février 2014, consulté le 09 octobre 2019. URL : http://journals.openedition.org/siecles/1465

variété des années 1960, les uniformes militaires servent à signifier le groupe, mais aussi une certaine élégance, par exemple par le port de costumes identiques[9]. Ici, ce n'est pas son allure et sa fonction d'identification qui sont retenus du vêtement militaire mais sa fonction de vêtement de combat. Un article du magazine *Actuel* qui met en scène la rencontre entre les deux générations du mouvement punk français en 1982 témoigne de ce tournant agressif :

> A ma gauche, Laul. Vingt ans. Coiffé Iroquois. Une grosse boucle d'oreille bizarre coincée sur le lobe gauche, une toile d'araignée peinte sur son blouson de cuir. Des rangers, une cartouchière autour des reins. Laul est bassiste du groupe Lucrate Milk. Thomas. Blond décoloré. Treillis déchiré. Ils ont tous les deux vingt ans. Nan dessine, peint et chante dans le groupe. Thomas fait des photos, du saxo et du tambourin.[10]

La cartouchière portée en ceinture, ainsi que le motif camouflage du treillis indiquent une appropriation plus littérale des codes militaires.

Si à Paris et dans les grandes villes françaises, le look punk peut connaitre une certaine unité par l'éclosion de « boutiques punks » qui suivent la logique britannique, les pratiques vestimentaires des punks de province tiennent largement aux pratiques de récupération et de personnalisation du vêtement, laissant un rôle important aux fripes et surplus américains, comme l'écrit Christophe Pécout à propos de la scène punk normande[11] : « les groupes et les punks normands confectionnent leurs propres looks en cherchant à se distinguer des punks parisiens, jugés « poseurs » ». En raison aussi de la logique « *do it yourself* » qui participe de l'ethos et de l'esthétique du mouvement, l'habit punk a une dimension composite. Dans un livre de 1982 intitulé *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Hector Obalk fait un portrait humoristique de tendances de mode récentes. Dans sa description de la tenue punk contemporaine, on retrouve divers éléments du vestiaire militaire :

> « bénard » militaire » (tenue de commando) qui terrifie les babas mais sans plus, […] chaussures militaires montantes à lacets, fermées en haut par des boucles (« Rangers ») […] Pour contrebalancer l'aspect déguenillé et un peu clownesque de sa panoplie, le punk avait besoin de la chemise militaire ou du blouson noir, déjà plus redoutable, pour susciter la consternation plutôt que le ricanement : la chemise militaire est même portée avec la cravate réglementaire rentrée sous la chemise, après le deuxième bouton.[12]

Le vêtement militaire, dans ce contexte, est un signifiant hostile mais pas forcément dénué

[9] Cf. I. Chapitre 3, « L'uniforme de la jeunesse » : vêtement militaire et cultures jeunes.
[10] Jean Rouzaud, « Rencontre punk au sommet », *Actuel*, mai 1982
[11] Christophe Pécout, « Punk et violence en Normandie (1976-1980) », *Criminocorpus* [En ligne], Rock et violences en Europe, Punk et violence, mis en ligne le 22 novembre 2018, consulté le 10 avril 2020. URL : http://journals.openedition.org/criminocorpus/4721
[12] Hector Obalk (dir.), *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 70

d'humour. Pour l'ethnographe Marie Roué, qui suit de l'intérieur le mouvement punk parisien dès ses débuts et qui est l'auteure des premiers travaux académiques sur le mouvement punk en France et notamment son usage du vêtement, celui-ci participe d'un « principe de dérision » :

> Le principe de dérision est une des idées principales que le punk observe pour s'habiller comme pour vivre. C'est la même démarche qui lui permet de porter le complet veston, chemise, cravate de l'employé « straight », le manteau en tweed style anglais ou le perfecto du rocker : emprunter à un groupe ses attributs vestimentaires, en démentant immédiatement l'information qu'on donne par une information contradictoire[13]

Le vestiaire punk reprend ainsi à son compte les uniformes de la normalité qu'ils rejettent, qu'il s'agisse du costume cravate ou de l'uniforme militaire : la traduction vestimentaire du punk s'exprime comme une dramatisation et une personnification du discours de déclin de la société dans un contexte de guerre froide et d'insécurités économiques, et repose sur une opposition générationnelle dont l'expression est radicale.

L'usage récurrent de références à l'armée fait état d'un rapport ambigu à celui-ci qui fournit un répertoire de références esthétiques tout en constituant une figure de repoussoir. Cette fascination esthétique pour le fait militaire s'inscrit dans le double contexte de son omniprésence médiatique dans un contexte de guerre froide et de sa perte de réalité alors que l'effectif de l'armée de métier ne cesse de diminuer[14] et que sa représentation dans des productions culturelles de large diffusion tend à en donner une image dévalorisante. Cette rupture générationnelle dans le rapport à l'armée et aux représentations dot elle fait l'objet est remarquée dans un article du *Monde* de juin 1975 :

> C'est au moment de l'incorporation, pour la première fois de sa vie d'homme, que l'appelé rencontre un obstacle à ce mode d'existence. Il ignore tout des servitudes de la vie de groupe où il va s'y trouver confronté d'homme à homme : contraint à une stricte propreté corporelle jusqu'alors négligée, au port d'un uniforme à la place d'un vêtement de fantaisie, à la ponctualité d'un horaire, à l'ordre nécessaire de la chambrée dans un casernement trop souvent vétusté. Enfin, l'image qu'il se fait a priori du sous-officier, souvent de l'officier qui le commande, est celle de la " brute analphabète " décrite dans les bandes dessinées des revues les plus populaires, de bon nombre de films ou de séquences de télévision.[15]

---

[13] Marie Roué, « Assurer son cuir. Mode d'acquisition, de circulation et fonction du signe dans le vêtement des rockers », *L'Ethnographie*, vol. 80, nº 92-93, p. 218-219.
[14] Michel L. Martin, « Le déclin de l'armée de masse en France. Note sur quelques paramètres organisationnels. », *Revue française de sociologie*, 1981, 22-1. pp. 87-115.
[15] Georges-Antoine Chresteil, « Les jeunes et l'armée », *Le Monde*, 12 juin 1975

L'armée est le symbole de plusieurs ennemis : l'Etat, la génération des parents, la société traditionnelle, ainsi que d'une violence, notamment sur les corps, dénoncée par cette génération. Le discours du mouvement punk à son propos est ainsi fondamentalement ambigu, entre antimilitarisme et fascination pour l'imagerie militaire détournée dans un but de provocation.

B. Le détournement des symboles totalitaires entre provocation et fascination

La fascination esthétique pour le fait militaire des contre-cultures rock du tournant des années 1980 s'exprime également par un large usage de l'imagerie totalitaire. Au premier festival punk de Mont-de-Marsan, un commentateur remarque sur la tenue de membres du public comme de certains musiciens des « croix gammées et autres insignes entremêlés[16] ». Cet usage des symboles du nazisme relève de plusieurs logiques. Premièrement, il témoigne de la dimension internationale du mouvement punk et des circulations et transferts qu'il permet. Le port d'une croix gammée pour les punks français est d'abord un emprunt à leurs homologues britanniques qui font office de modèles, comme l'écrit François Guillemot : « Sid Vicious, le bassiste des Sex Pistols, arborait fièrement un tee-shirt rouge flanqué d'une croix gammée au centre, que beaucoup de jeunes punks se réapproprièrent par mimétisme, surtout au moment de sa mort[17] ». Il constitue une provocation délibérée, selon la définition qu'en donne Jean-François Sirinelli sur la notion de provocation en histoire culturelle[18]. Celle-ci consiste à « enfreindre sciemment la règle[19] », c'est-à-dire la norme de ce qui est acceptable pour une société. Cette dimension délibérée et consciente de la provocation est pleinement assumée par les punks : un reportage télévisé de 1983 sur les punks de la Côte d'Azur suit quelques jeunes gens, interrogés notamment sur leur façon de s'habiller et leur usage des symboles nazis :

- Vous n'avez pas l'impression d'être un peu facho sur les bords ?
- Ouais on est facho… ça fait chier les gens, c'est pour ça.[20]

[16] *FR3 Dernière*, émission du 6 aout 1977
[17] Guillemot : 2016, op.cit., p. 11
[18] Jean-François Sirinelli, « La norme et la transgression. Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. nº 93, no. 1, 2007, pp. 7-14.
[19] Ibid.
[20] *Service compris*, émission du 27 janvier 1983

Figure 2. Symboles nazis, anarchistes et badges de groupes sur la veste d'un jeune punk. Capture d'écran INA.fr

Sur la veste du jeune homme interrogé se mêlent croix gammée, croix de fer, badges de groupes de musique et A cerclé anarchiste. Les symboles politiques semblent vidés de leur sens avec pour seule finalité de choquer par une « transgression volontaire et revendiquée, publique et personnalisée[21] ». Le reportage suit ensuite Patrick, « roi punk de Nice », qui porte un blouson en cuir à clous orné d'une *totenkopf*, emblème de la SS, et une croix de fer sur son t-shirt.

[21] Sirinelli : 2007, op. cit.

Figure 3. Patrick, "roi des punks de Nice", dans un reportage de 1983. Capture d'écran INA.fr

C'est également cette dimension de confrontation délibérée avec l'ordre public qui ressort de son discours :

> - Un blouson en cuir avec des clous et des têtes de mort, qu'est-ce que ça veut dire ?
> - Ça ne veut rien dire, qu'est-ce que ça veut dire de porter un blouson comme le vôtre ? ça ne veut rien dire du tout.
> - Mais moi je n'ai pas de têtes de mort sur mon anorak.
> - Ça change pas grand-chose, toi tu as ce blouson parce qu'il te plait, quelque chose comme ça, ben moi c'est pareil.
> - J'ai l'impression que la façon de s'habiller ou la coiffure, c'est une forme de provocation.
> - Ouais déjà ouais. Oui c'est une provocation. Moi j'aime bien quand les gens ils…j'aime bien les emmerder.[22]

La provocation est ainsi au cœur du mode de vie, dans une démarche de confrontation. Or là encore, les signifiants militaires et fascistes sont des symboles parmi d'autres dans une culture de l'outrance qui relève, pour Marie Roué, d'un « certain dandysme » :

> De manière générale, garçons et filles portent de nombreux éléments vestimentaires qui connotent habituellement la sexualité sadomasochiste : ceinture et bracelets de force en cuir cloutés, colliers de chien, cuir et skaï noir, casquette de cuir à haute coiffe évoquant le spectre nazi. Ayant compris que toute provocation, dès lors qu'elle est connue et identifiée comme telle, et acceptée et même récupérée, les punks se devaient d'afficher ce qui était inacceptable aux yeux de tous […].[23]

[22] *Service compris*, émission du 27 janvier 1983
[23] Marie Roué, « La punkitude, ou un certain dandysme », *Anthropologie et Sociétés*, 1986, vol. 10, no 2, p. 37-55.

Dans les productions culturelles également, l'emprunt aux symboles du fascisme s'inscrit dans une fascination plus large pour l'esthétique des totalitarismes, de l'architecture au vêtement militaire, qu'il s'agisse du nazisme, du fascisme italien ou du stalinisme. C'est particulièrement le cas pour la « new wave » qui suit de peu le punk, comme en témoigne un article du *Monde* de 1979 sur le « style militaire » et le « style froid » à Londres[24] :

> La musique qui entretient ici des liens particulièrement étroits avec l'apparition des modes, va même plus loin. Jusqu'au morbide et au vertige apocalyptique. Un groupe chante ainsi Do the Mussolini, appel-dérision à l'égard de la tentation fascisante; un autre intitule son dernier album Musique de l'usine de mort et se fait photographier en treillis devant Auschwitz.[25]

Cette esthétique de la provocation sert ainsi une culture visuelle partagée par les mouvements contre-culturels européens de la période, marquée par des références proprement européennes, notamment à l'Est, et un rejet des références contre-culturelles américaines dans un contexte de guerre froide. Dans l'habillement, ces emprunts aux uniformes militaires du passé, et notamment au memorabilia fasciste, est rendu possible par les pratiques alternatives de consommation vestimentaire qui se développent alors, des surplus militaires qui fournissent l'uniforme de ces contre-cultures au vêtement de seconde main en général.

II. Les surplus militaires et le développement d'une consommation vestimentaire alternative

Le vêtement de seconde main ne constitue plus, à partir des années 1970, le bas de l'échelle de la consommation, mais une possibilité de trouver des vêtements sortant de l'ordinaire à moindre cout. Il constitue également une alternative au prêt-à-porter industriel qui se développe de manière exponentielle depuis le début des années 1960, alors que les dépenses vestimentaires des ménages français baissent légèrement au long de la décennie, notamment autour de la crise de 1975, passant de 8,4 % en 1970, à 6,5 % en 1980[26]. On peut lier le développement de cette pratique de consommation à ce que Gilles Lipovetsky identifie comme le tournant individualiste de la mode[27] : au lieu d'un modèle produit à grande échelle, les jeunes consommateurs se tournent vers la seconde main et les marchés aux puces pour trouver une pièce unique dans une

[24] Patrice Bollon, « Après le punk, le style froid », *Le Monde*, 7 février 1979. Cf. Annexe 14
[25] Ibid.
[26] Nicolas Herpin et Liliane Kaparian, « Les dépenses d'habillement des Français en 1983-1984 », *Les Collections de l'INSEE*, numéro 48, décembre 1985
[27] Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1991, p. 148

stratégie de différenciation :

> Avec les modes jeunes, l'apparence enregistre une forte poussée individualiste, une sorte de vague néo-dandy consacrant l'importance extrême du paraitre affichant l'écart radical avec la moyenne, jouant la provocation, la surenchère, l'excentricité, pour déplaire, surprendre ou choquer.[28]

Cette stratégie de différenciation s'exprime tant dans le contenu de l'achat (modelés choisis) que dans sa modalité puisqu'il se fait dans des lieux longtemps méprisés comme propres aux moins affluents, notamment le marché aux puces. Le vêtement militaire a une place privilégiée au sein de l'habillement de seconde main dont il constitue un classique, comme on le lit dans un article du *Monde* en 1981 :

> Comme la mode institutionnelle, la fripe a ses tendances -mode " année 60 ", " année 50 ", style militaire, etc., - ses "griffes", - la chemise Arrow ou le Burberrys recyclé - et ses grands classiques, presque ses" indémodables " : le trench-coat kaki de l'armée américaine, la canadienne en cuir, la veste en tweed, le chemisier ou la robe en soie.[29]

Comment expliquer un tel succès de l'uniforme militaire, dont une des caractéristiques principales est l'indifférenciation de celui qui le porte, dans le développement d'un mode de consommation qui se veut véhicule de l'expression de l'individualité ?

A. Les surplus militaires

Les surplus militaires sont des boutiques qui vendent le matériel et les vêtements laissés en France par les troupes américaines à leur départ après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Au cours de la période étudiée, ceux-ci deviennent une option privilégiée pour ceux souhaitant se vêtir hors du système du prêt-à-porter florissant, comme on l'a vu avec l'exemple des beatniks[30]. Un reportage de 1965 au marché aux puces de Saint-Ouen, « devenu le lieu de rdv d'un grand nombre de jeunes parisiens, de toutes conditions sociales, à la recherche du vêtement amusant, bizarre, parfois excentrique, mais surtout pas cher[31] », explore l'engouement d'une partie de la jeunesse pour les surplus militaires. On y explique que « c'est au marché aux puces qu'est née la mode des cabans, des vrais cabans, qui sentent encore l'odeur de la mer… quelle aventure ». Une vendeuse est interrogée :

- Ce sont des vrais ?

[28] Ibid.
[29] Patrice Bollon, « Retour de la fripe », *Le Monde*, 4 mai 1981. Cf. Annexe 15
[30] Cf. II. Chapitre 4, « Quel uniforme pour les jeunesses contestataires à la fin des années 1960 ? »
[31] *L'avenir est à vous*, émission du 9 janvier 1965

- Ils sont américains, il y a le nom du marin qui els a porté. Et vous avez les boutons d'origine, c'est ça surtout qu'ils regardent. C'est la preuve qu'il est d'origine.[32]

Un premier attrait semble être la puissance de l'imaginaire qui accompagne le vêtement de seconde main, qui permet de porter le costume d'un autre rôle social, ainsi qu'une projection dans un passé plus ou moins fantasmé. L'expertise que suppose cet achat (« ce sont des vrais ») en est un attrait supplémentaire pour des jeunes gens souhaitant se différencier par l'origine de leur vêtement, à fortiori lorsqu'il s'agit d'un modèle aussi largement diffusé dans le prêt-à-porter au même moment : il s'agit ici de posséder l'original et non la copie. Le reporter interroge ensuite deux jeunes clientes :

- Qu'est-ce que vous achetez au marché de Saint-Ouen ?

- Les cirés, parce que c'est pratique… Les choses américaines qu'on ne trouve pas ailleurs.

- Et vous aimez porter les vêtements américains ?

- Oui c'est amusant, vous savez nous on est dans une école ou on a beaucoup besoin de choses comme ça parce qu'on se salit beaucoup, alors… C'est très amusant de les acheter ici

- Vos parents sont d'accord ?

- Oh, ils rigolent, ça les amuse…[33]

Figure 4. Une jeune femme essaie une veste de treillis dans un surplus militaire du marché aux puces. Capture d'écran INA.fr

[32] Ibid.
[33] Ibid.

Le vêtement de seconde main, plébiscité par de jeunes gens aisés à la recherche « d'affaires assez modernes, assez excentriques[34] », se retrouve revalorisé au sein d'une hiérarchie qui en fait désormais un mode de consommation vestimentaire comme un autre. En effet, si le prix reste un argument important pour les jeunes gens interrogés ici, il ne fait pas état pour ces acteurs d'une nécessité économique. Parmi ceux-ci, on remarque également que ce sont tant jeunes filles que jeunes garçons qui viennent s'habiller dans les surplus militaires : on peut supposer que pour eux, la dimension unisexe que prend dès lors le vêtement militaire est un argument valorisant est un attrait supplémentaire, témoignant d'une certaine coquetterie dans l'appropriation d'un vêtement masculin. La dimension unique et exclusive du vêtement mise en valeur ici va fait état d'une exacerbation de ce que Gilles Lipovetsky désigne comme le tournant individualiste de la mode, tournée ici au jeu lorsqu'il s'agit de trouver « un treillis, des perles, des bagues… enfin tout ce qu'on ne trouve pas ailleurs quoi[35] ».

Le vêtement militaire semble néanmoins se soustraire à cette logique de recherche d'un vêtement unique, puisqu'il s'agit bien d'un vêtement produit en masse et aisé à trouver dans les surplus, qui lui sont dédiés. Il s'apparente par son accessibilité au prêt-à-porter, d'où le fait qu'il fasse l'objet de réelles tendances. Un article du *Jardin des modes* de 1979 sur le renouveau du vêtement d'occasion observe ainsi une filiation entre les pièces de seconde main portées par les jeunes et les tendances de prêt-à-porter :

> La mode de la rue est souvent à l'origine des grands courants du prêt-à-porter. Et les jeunes continuent d'inventer. Ils tirent toujours et étals et des déballages l'élément qui bouleverse la mode précédente. Un long chiffon kaki, une veste de colonel colonial : ce fut la mode saharienne. […] Seule règle d'or pour les jeunes qui depuis quelques années créent les modes de la rue : ne rien acheter dans les boutiques, tout aux Puces, sur les marchés et dans les stocks américains.[36]

B. Surplus et mode féminine

Au-delà de la dimension délibérément alternative du fait de se vêtir dans les surplus militaires, ceux-là sont, dès la fin des années 1960, une source d'inspiration pour les couturiers : il est question dans *Le Monde*, en 1968, de « confectionneurs féminins d'avant-garde » paraissant « avoir puisé leurs idées dans les défroques militaires que l'on trouve au Marché aux

[34] Ibid.
[35] *Vivre au présent*, émission du 11 mai 1972
[36] « Le roman feuilleton du vêtement d'occasion », *Jardin des modes*, octobre 1979, p. 44

Puces[37] », ou encore, à propos de la collection de printemps-été 1970 de Ted Lapidus, d'un « nouveau vêtement, d'une élégance raffinée, [qui] s'apparente à la redingote masculine que les jeunes vont chercher dans les cantines militaires du marché aux puces.[38] ». L'influence assumée des surplus militaires permet, dans les collections de mode, l'expression d'une référence plus directe au vêtement de combat : un éditorial de 1978 de *Vogue* associe ainsi ans une tenue un « blouson de l'évasion aérienne » et un « calot militaire en cuir[39] » Kenzo. Encore dans le prêt-à-porter haut de gamme, on trouve des références à ces pratiques vestimentaires portées par les plus jeunes. On lit en octobre 1980, à propos d'une robe de Thierry Mugler :

> Le besoin des jeunes de s'habiller dans les surplus militaires, eux qui se prétendent tous antimilitaristes, est traduit ici par une robe qui rappelle d'assez loin la coupe réglementaire mais dont les convictions libertaires-égalitaires-fraternitaires sont visibles au niveau de la jupe qui se ferme pour ne révéler les dites convictions qu'à l'heure de la danse.[40]

Dans le prêt-à-porter de grande diffusion, un exemple de l'influence des surplus militaires à la fin des années 1970 est la présence croissante du motif camouflage qui entre largement dans le répertoire stylistique de l'habillement quotidien, et ce plus seulement pour les très jeunes femmes.

Figure 5. Une veste en camouflage inspirée des treillis pour aller avec un tailleur noir dans le *Jardin des modes*, septembre 1979

[37] Nathalie Mont-Servan, « Une recherche de confort et de détails », *Le Monde*, 3 avril 1968
[38] Nathalie Mont-Servan, « Les collections, fourrures en vedette », *Le Monde*, 26 mars 1970
[39] « Tout beau tout cuir », *Vogue Paris*, octobre 1978, p. 270
[40] « Des soirs pour s'amuser », *Vogue Paris*, octobre 1980, p. 243

Dans un article du Jardin des modes en 1979, une veste qui imite les vestes de treillis est ainsi proposée comme une alternative à la veste de tailleur noire, pour « casser le côté « dame » de la jupe[41] ».

Les revues de mode présentent également, au sein de leurs éditoriaux, des modèles issus des surplus militaires qui accompagnent les modèles des collections. En 1971, *Vogue* propose ainsi un éditorial présentant l'actrice Ursula Andress vêtue de vêtements de couturiers d'inspiration militaire qui sont mêlés à des pièces provenant de surplus militaires, nommés au même titre que les marques de mode[42], conseillant « [le kaki] des surplus américains pour la vie détendue[43] », jusqu'à montrer en arrière-plan des photographies un lit de camp et une couverture qui en sont également issus. Au sein des éditoriaux, une confusion est entretenue entre vêtements de mode et articles issus des surplus militaires : un éditorial de *Vogue* d'aout 1975 consacré aux combinaisons[44], présente côte à côte des modèles féminins et masculins, dont il est difficile à première vue de dire lesquels sont d'authentiques combinaisons de surplus et lesquels sont des copies du prêt-à-porter.

Cette ouverture du système traditionnel de la mode à des modes de consommation alternatifs témoignent de l'influence croissante des modes jeunes, ici celle du vêtement de seconde main, sur celui-ci. Elle contribue à porter, dans la presse de mode, un imaginaire romantique du fait militaire, entre exacerbation de la fonction utilitaire du vêtement (par exemple lorsque celui-ci est présenté avec un chapeau de brousse provenant d'un surplus) et dimension esthétique, jouant sur l'idée de son authenticité.

***

Un intermédiaire comme le surplus passent ainsi, sous l'impulsion des tendances juniors successives mais également du système traditionnel de la mode, du bas de l'échelle de la consommation à un statut légitime dans la possibilité qu'il offre de trouver des vêtements sortant de l'ordinaire et s'inscrivant dans les décennies passées. Cette recherche d'un vêtement authentique contribue à une conception romantique du vêtement militaire, mais s'inscrit aussi dans une pratique d'habillement ludique. Il s'agit en effet, à bas prix, d'endosser les vêtements d'un autre, et avec, l'identité qu'on projette sur ceux-là, à l'image du treillis du punk qui

[41] « Histoire d'un tailleur noir », *Jardin des modes*, septembre 1979, p. 64
[42] « Ursula en kaki », *Vogue Paris*, avril 1971, p. 101
[43] Ibid.
[44] « Sautez sur les jumpsuit », *Vogue Paris*, aout 1975, p. 100. Cf. Annexe 16

contribue à sa représentation de soi comme tour à tour soldat et déserteur. Le surplus militaire facilite également une personnalisation du vêtement militaire puisqu'il s'agit de faire d'un vêtement identique, l'uniforme, un véhicule de l'expression individuelle, notamment par la pratique très répandue de la customisation (veste ornée de slogans ou de badges, treillis lacéré…). Ces usages contre-culturels et alternatifs du vêtement militaire ont une grande Influence sur une nouvelle génération de couturiers qui émerge autour de 1978 et qui va donner, dans le prêt-à-porter, un second souffle à la mode militaire.

Chapitre 8. « Jeux de guerre sur le podium[1] ». Le traitement renouvelé de l'inspiration militaire dans le prêt-à-porter à l'orée des années 1980

A partir de 1978, la presse de mode fait état d'un renouvellement dans le prêt-à-porter français, porté par un groupe de jeunes créateurs :

> Les audacieux de la mode lancent les vagues de choc qui font parler. Ils ont entre 28 et 40 ans et ils osent les épaules démesurées, les tailles étranglées, les pantalons amphore, le cuir martial, les bijoux de théâtre, les accessoires militaires. D'autres interprèteront ces idées de laboratoire et les rendront pus sage.[2]

Ces créateurs (dont Thierry Mugler, Kenzo, Claude Montana, Anne-Marie Beretta ou encore Jean-Paul Gaultier) permettent un renouveau du prêt-à-porter face à une Haute couture de plus en plus conservatrice. Dans leurs collections, la référence au vêtement militaire est récurrente, marquée par une approche théâtrale du vêtement influencée notamment par son usage par les contre-cultures. Ces collections, dont on peut ici étudier deux exemples, puisent leur inspiration dans un répertoire qui associe notamment le fait militaire à la culture pop, donnant à voir une vision renouvelée du fait militaire que la mise en scène des campagnes de publicité et des défilés permet d'observer. Cette génération de couturiers, par une artificialisation souvent outrancière du corps féminin, renouvelle également le rapport du vêtement militaire à une féminité idéalisée.

I. Des contre-cultures aux maisons de couture: la réinvention de l'inspiration militaire

Le prêt-à-porter féminin de la fin des années 1970, témoigne d'un renouvellement de la représentation du fait militaire dans la mode. Celle-ci est en effet marquée par l'influence des contre-cultures, qui en font un signifié hostile, que ce soit du point de vue des formes, dont la dimension offensive est volontiers outrée, ou d'une forme d'irrévérence qui se traduit par le détournement important de signifiants des valeurs militaires, comme les décorations et emblèmes. La collection de prêt-à-porter du printemps-été 1978 de Claude Montana est représentative de ce renouvellement de l'usage des références militaires, entre élaboration d'une esthétique théâtrale et détournement empreint de dérision.

[1] Nina S. Hyde, « Paris Pushes Extremes », *Washington Post*, 10 avril 1978
[2] « Les lanceurs d'idée », *Vogue Paris*, aout 1978, p.207

A. La collection printemps-été 1978 de Claude Montana

En octobre 1977, Claude Montana présente à Paris sa collection de prêt-à-porter pour le printemps-été 1978. Elle se caractérise par une outrance de la référence militaire et de ses signifiants repérés jusque-là : la carrure et les épaules sont exagérées, les mannequins sont vêtus de casquettes d'officier en cuir, et on retrouve sur différent modèles des aigles stylisés, motif récurrent des insignes militaires mais particulièrement reconnaissable pour son utilisation par le régime nazi.

Figure 1. Publicité Claude Montana, printemps-été 1978. Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 24/Montana.

Les modèles eux-mêmes ont, du point de vue des coupes, peu de chose à voir avec un vêtement militaire réel : ils témoignent néanmoins de l'influence de l'usage du vêtement militaire par les contre-cultures dans la représentation dont il fait l'objet dans la mode. Un exemple en est la prédominance du cuir comme matière associée au vêtement militaire. Interrogé sur le « cuir martial[3] » qui caractérise sa collection, le créateur répond : « je vois la femme non pas agressive mais décidée. C'est le cuir qui me guide et me dicte les épaules gigantesques, la taille sanglée, les chaussures plates, l'allure martiale[4] ». Cette association est récurrente puisqu'on lit dans le numéro d'octobre 1978 de *Vogue* : « mode militaire, formes masculines, épaules viriles, partout

[3] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 205
[4] Ibid.

imposent le cuir, du manteau à la robe[5] ». Au sein de la collection de Claude Montana, l'association du cuir au vêtement militaire tient largement à une représentation de celui-ci au prisme d'appropriations précédentes dont il a pu faire l'objet par des mouvements sous-culturels mondialisés, qu'il s'agisse du punk ou des communautés cuir gays qui se développent depuis les Etats-Unis à partir des années 1960 pour réellement se développer en France à la fin des années 1970[6] et qui font un usage important des signifiants militaires, des rangers à la casquette de motard qui est une variation sur la casquette d'officier. C'est cet usage du cuir qui fait que la collection est perçue comme « pro-Nazi [7]» par la presse américaine, arguant notamment de la proximité des longs manteaux de cuir avec ceux des officiers la SS. Interrogé sur la raison de ces « jeux de guerre sur le podium[8] », le créateur attribue cette « mode agressive » au climat politique précédant l'election de François Mitterrand :

> « C'est la politique. Lorsque j'ai dessiné les vêtements c'était avant les elections et l'humeur était différente », dit Claude Montana, qui a présenté de lourdes chaines sur des vestes et des manteaux de cuir noir. « L'ambiance générale avant les elections était une ambiance d'inquiétude, d'apprehension sur l'avenir, et les couturiers étaient enclins à tout voir en terme de catastrophe, comme la menace nazie, des choses comme ça. »[9]

Apres les contre-cultures, c'est donc également dans la mode féminine que la référence militaire, et ici a fortiori totalitaire, devient un signifiant hostile. Un couturier comme Montana ne retient ainsi du détournement du vêtement militaire par les sous-cultures pas seulement la dimension formelle, mais aussi un esprit de dérision qui caractérise la nouvelle génération de couturiers dont Montana fait partie et qui permet de renouveler la référence visuelle à celui-ci.

B. « Convertir le sérieux en frivole[10] » : une esthétique du détournement

Le renouvellement majeur que semble apporter cette nouvelle génération de couturiers au traitement de l'inspiration militaire dans le prêt-à-porter est l'irrévérence et l'humour dont elle fait l'objet. On lit ainsi dans *Vogue* en aout 1978 :

---

[5] « Tout beau tout cuir », *Vogue Paris*, octobre 1978, p. 270
[6] Gayle Rubin, *The valley of the kings: leathermen in San Francisco, 1960*-1990, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1994
[7] « Claude Montana's show was mobbed because six months ago he pioneered the pro-Nazi look in black leather and chains », Bernardine Morris, « Shaking Fashion », New York Times, 11 avril 1978
[8] « Why these war games on the runway ? » Nina S. Hyde, « Paris Pushes Extremes », *Washington Post*, 10 avril 1978
[9] "It's the politics. When I designed the clothes it was before the elections and the mood was different," said Claude Montana, who came out with heavy chains on black leather jackets and coats. "The general effect before the election was one of scare, apprehension for the future and the designers were inclined to view everything in terms of catastrophe, Nazi menace and things like that ». Ibid.
[10] Susan Sontag, *L'œuvre parle II*, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 309

> Une guerre est passée, celle des lanceurs d'idées, aile galopante du prêt-à-porter ; contre le classicisme et l'inspiration venue de la rue. [….] On ose l'humour et la satire. Les militaires en prennent pour leur grade. On se pare de leurs capotes, dolmans, épaulettes, cols, boutons, fourragères, insignes, et -faut-il le dire ?- de leur décorations.[11]

La démarche se différencie de celle qui caractérisait la tendance militaire à la fin des années 1960 : s'il s'agissait alors de s'inspirer de la coupe du vêtement militaire pour produire un vêtement efficace et élégant, il s'agit ici de proposer un détournement de caractéristiques précis de l'uniforme. Cette pratique qui se nourrit de l'esthétique du détournement développé par les contre-cultures s'illustre notamment par la présence sur de nombreux modèles des collections de prêt-à-porter du printemps-été 1978 de décorations militaires : chez Mugler, en cravate, ou encore chez Jean-Paul Gaultier avec sur les manteaux des « broches en forme d'aigle [qui] coulissent autour du col[12] ». Cette interprétation du vêtement militaire comme vêtement de mode qui reprend les codes du costume est ici permise par la grande liberté dont dispose le prêt-à-porter de créateur dont le marché s'internationalise alors : les créateurs français s'alignent notamment sur les exigences du marché américain, qui permet plus de fantaisie, alors que la Haute couture est consacrée comme représentative d'un savoir-faire français, mais est plus conservatrice. Dans la presse quotidienne également, ce type de collections est vu sous l'angle du costume :

> Benoît Bartherotte, chez Jacques Estérel, présente sa collection sur le Nomadique, amarré quai de New-York. Sans doute est-ce le cadre qui a inspiré ses tenues de soldats de plomb ou de marins en vestes à basques pointues et cols dolman. En progrès sur sa première saison, il peaufine avec humour les détails de ses coupes et de ses accessoires.[13]

Ou encore, plus tard, en 1983 :

> Les plus modernes sont coupés sous le mollet chez Claude Montana, qui offre une version amusante du style officier de l'armée des Indes, à turban, sahariennes ceinturées, avec des effets de panneaux plissés en jupe sur les côtés.[14]

L'inspiration militaire est ici littérale, outrée par la conjugaison de différents signifiants qui en sont caractéristiques, dont insignes et décorations. Cette dimension théâtrale du vêtement se retrouve dans sa construction qui révèle une artificialisation du corps féminin : elle témoigne également d'un changement de régime quant à la conception du vêtement de prêt-à-porter.

---

[11] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 205
[12] « Tout beau tout cuir », *Vogue Paris*, octobre 1978, p. 270
[13] Nathalie Mont-Servan, « Le pantalon à toutes jambes », *Le Monde*, 20 juillet 1978
[14] Nathalie Mont-Servan, « Collections de printemps », *Le Monde*, 21 octobre 1981

Alors que c'était auparavant la Haute couture qui pouvait se permettre de présenter des modèles fantaisistes se rapprochant davantage de costumes que de vêtements quotidiens, c'est désormais le prêt-à-porter de créateur qui introduit les bouleversements stylistiques majeurs dans le système de la mode. Pour le vêtement militaire, cela se traduit ainsi par cette conception théâtrale du vêtement qu'on peut rapprocher de l'esthétique *camp* théorisée par Susan Sontag, caractérisée par son rejet du naturel, dont l'idéal « n'est pas la beauté; mais un certain degré d'artifice et de stylisation[15] ». Celle-ci éclipse l'impératif de bon gout et ses connotations morales, d'où un détournement important de signifiants littéraux du costume militaire : il s'agit d'une esthétique apolitique ou la forme prime sur le sens, et il s'agit bien, ici, de « convertir de le sérieux en frivole[16] » par un détournement et un jeu délibéré sur les archétypes de la masculinité. Cette esthétique du détournement, ludique et désidéologisée, est pleinement assumée par les créateurs et célébrée par la presse de mode, comme on le lit dans le numéro d'aout 1978 de *Vogue* :

> « Prestige de l'uniforme ? Qui sait ! Tourlourou ou sudiste, voltigeuse ou commando, les femmes vont trépigner de joie sur les plates-bandes masculines, s'appropriant des formes utiles, voire très belles[17] ».

La référence militaire est éclatée dans une multiplicité de types et de costumes, du combattant au soldat de plomb.

C. « Des militaires pour la fête[18] »

C'est bien la dimension esthétique du vêtement militaire comme vêtement d'apparat qui est ici retenu, et notamment le costume de défilé, comme en témoigne cette description d'ensembles Kenzo du printemps-été 1978 :

> Ci-contre, deux ensembles militaires style Napoléon III, en tricot brodé de fils d'or. Cardigans à col officier, pattes d'épaules, boutons dorés, ceinturon de cuir noir pantalons rétrécis à petit revers, et capes réversibles. A gauche, blanc et or, parements rouges, cape blanche et noire. [19]

[15] Susan Sontag, *L'œuvre parle II*, Paris, Christian Bourgois, 2010 p.309
[16] Ibid.
[17] « Les lanceurs d'idées », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 206
[18] Ibid. p. 207.
[19] Ibid.

Figure 2. Les « militaires pour la fête » de Kenzo dans *Vogue*, aout 1978.

On remarque notamment la richesse des matériaux et la sophistication des coupes. Le créateur est interrogé sur ses influences :

> « Chez Kenzo, à porter le soir dans des manifestations pacifiques plutôt habillées. « Ce sont des militaires pour la fête, » dit Kenzo, « pas pour la guerre. J'ai regardé des albums de dessins de costume d'avant 1914. J'ai voulu des couleurs très amusantes, très vivantes. Mon look : énormément de couleurs, grâce aux accessoires, aux détails… Il faut s'amuser, être heureux.[20] »

Ce type de vêtement est très éloigné de la practicité et de l'austérité d'un vêtement de combat : du vêtement militaire est retenu le costume d'apparat inspiré de l'ancien régime et ses matériaux nobles, ainsi que sa fonction de représentation. Il n'est plus question ici de justifier l'inspiration militaire du vêtement par sa dimension pratique puisque la fonction qu'on lui prête est justement l'apparat, la fête.

D'autre part, on trouve des modèles qui semblent au contraire inspirés d'une vision plus réaliste de l'armée et du fait militaire. La collection printemps-été 1978 de Thierry Mugler, qui présente des modelés aux épaules marquées réalisés dans de la toile caoutchoutée et

[20] Ibid.

accompagnés de chapeaux casques a ailerons[21], est vue comme une référence « aux uniformes soviétiques, aux bandes dessinées de science-fiction[22] ». L'association des uniformes soviétiques à la science-fiction est récurrente : on lit notamment à propos de la collection de Jean-Claude de Luca qu'elle présente « des culottes de maréchal de l'armée rouge et des tenues de pilote interplanétaire[23] », attestant d'une représentation informée par l'actualité passée au prisme de la culture pop, notamment de la bande dessinée et du cinéma. Les mises en scène photographiques et publicitaires sont également marquées par une grande théâtralité et une élaboration qui tendent à brouiller la frontière entre vêtement de mode et véritable vêtement militaire : la campagne de publicité de Thierry Mugler pour le printemps-été 1979 présente notamment une combinaison en toile caoutchoutée kaki portée par un mannequin sautant en parachute[24].

Dans les collections de cette nouvelle génération de créateurs de prêt-à-porter, le vêtement d'inspiration militaire habille des corps extraordinaires qu'il contribue à construire, marqués par une fantaisie et une insistance sur la forme qui sert un renouvellement d'une performance de genre esquissée par la presse féminine.

II. « Une féminité sur la défensive[25] » : style militaire et *power-dressing*

La mode du tournant des années 1980 est marquée par l'idée de *power-dressing*, qui se développe depuis les Etats-Unis : il s'agit pour les femmes de s'habiller pour le pouvoir au moment où elles sont de plus en plus nombreuses à des postes de cadre. S'il s'agit d'abord d'un pouvoir économique dans la cadre du monde du travail, on peut voir le rôle de la métaphore militaire dans la construction par la presse de mode d'une nouvelle figure de féminité « sur la défensive[26] » dont le vêtement d'inspiration militaire se fait le support, notamment par son artificialisation du corps.

A. La collection printemps-été 1981 de Thierry Mugler

La collection printemps-été 1981 de Thierry Mugler est emblématique de cette représentation ambiguë de la féminité dans le traitement renouvelé de l'inspiration militaire

[21] Ibid. p. 222. Cf. Annexe 17
[22] Ibid.
[23] Ibid. p. 220
[24] Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 25/ Mugler. Cf. Annexe 18
[25] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, octobre 1978, p. 241
[26] Ibid.

dans la mode féminine au tournant des années 1980. Lors du défilé de présentation, mannequins hommes et femmes défilent côte à côte, fait nouveau, portant dans des modèles similaires, cet effet d'uniformité visuelle accentuant la métaphore militaire. La campagne de publicité est composée d'une mise en scène spectaculaire dans un décor monumental qui réplique l'architecture totalitaire, avec une narration à l'allure dystopique : c'est bien l'influence de la science-fiction qui offre ici un prisme à la vision du costume militaire.

Figure 3. Campagne publicitaire Thierry Mugler, 1980. Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 25/ Mugler.

La référence est encore plus littérale dans la construction du vêtement et la manière dont sa coupe évoque un idéal militaire, « un corps moulé drapé, cuirassé en douceur[27] » :

[27] « Lignes de pointe. Les collections du prêt-à-porter », *Vogue Paris*, aout 1980, p. 255

> La couleur gris fer est une constante de son jour, avec des formes justaucorps vaguement militaires, des poches poitrines en forme de pectoraux, des carrures a coutures profilées en nervures, et le drapeau de régiment porté en quille à la jupe, dans les couleurs de la France. « J'ai pensé aux héros, aux statues, aux cuirasses, aux armures », dit Thierry Mugler, « avec les biceps et les seins dessinés, les tailleurs à poitrine incorporée, les manches montées suivant l'attache de l'épaule. J'ai fait des costumes-boites boulonnés avec des matelassages muscles. »[28]

C'est une véritable armure, à la fois protectrice et offensive, que conçoit le couturier, qui traduit des imaginaires mixtes, concernant notamment la femme à qui il destine les modèles de la collection :

> J'ai tout dessiné à partir du corps anatomique, du corps montré. Plus que jamais, j'ai suivi sa ligne. Les statues m'ont inspiré, avec une insistance sur les cuirasses, les effets de muscles pectoraux, pour aller, vers la fin de la collection, vers de véritables cuirasses-bustiers. C'est une mode tactile ou l'on retrouve à la fois le côté sauvage de l'Age des cavernes et l'an 2000 avec les reines de l'espace.[29]

Cette construction du corps selon un idéal de force rappelle la transformation du soldat par l'uniforme militaire, qui passe de corps civil individuel à représentant idéalisé du pouvoir de l'Etat. Ici, elle relève d'un jeu avec les codes du vêtement féminin qui se base sur la mise en valeur d'un corps idéalisé.

B. Une artificialisation paradoxale du corps féminin

L'artificialisation du corps, et particulièrement du corps féminin, est une caractéristique frappante qui différencie d'inspiration militaire au sein de ces collections de celles qu'on a pu voir auparavant, ce que remarque la presse de mode en 1978 :

> En avant la reconstruction, la restructuration ! Préparez-vous un nouveau corps pour la nouvelle mode, bien musclé, bien nourri, bien profilé, avec surtout des épaules de lutteuse. Car tout, cet été, part des épaules. Leur carrure est redessinée, sculptée même, par des puddings gants à matelassage, bourrelets, ailerons, aussi bien pour les manteaux que pour les vestes, les robes et même les tricots. La femme de 1979 sera non pas agressive mais décidée, une superfemme dans tous les sens du terme, car elle n'abandonne aucun de ses avantages et les améliore même : taille étranglée par ceintures pou ceinturons, qui fait valoir la poitrine et arrondit les hanches, jambes allongées par des talons aiguilles démesurés […].[30]

L'artificialisation du corps dans la perspective d'un idéal genré est ici ambiguë. S'il s'agit d'artificialiser la silhouette pour créer un corps représentatif d'un idéal, c'est d'une part pour

[28] Ibid.
[29] Ibid.
[30] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 205

nier et masculiniser l'apparence du corps féminin, et d'autre part pour exagérer ses caractéristiques.

Comme on a pu le voir dans les chapitres précédents, il s'agissait dans les premières apparitions de l'inspiration militaire dans la mode féminine de répliquer un corps masculin type : torse plat et rigide, dos droit, épaules larges et carrées (ici, « épaules de lutteuse » et corps « bien nourri, bien musclé »), à l'opposé des idéaux de délicatesse du corps féminin. L'artificialisation du corps est ici explicite et assumée, avec une certaine outrance dans la multiplication des rembourrages et épaulettes qui ici construisent un corps à la neutralité exagérée, comme les images du défilé de la collection printemps-été 1981 de Thierry Mugler laissent le voir. Comme dans le cas de l'uniforme militaire, une attention particulière est accordée à certaines parties du corps, notamment les épaules :

> La mode 1980 se jauge à hauteur d'épaules. Voyez-les s'arrondir, se gonfler, empiéter sur les manches, former un cercle au-dessus duquel se dresse, tout droit, le nouveau col à la hussarde. Pas de rembourrage dans ces volumes : tout se tient par la coupe, vraie construction imaginative, qui, vue de profil, présente peu d'épaisseur mais, de face, occupe l'espace.[31]

Dans le contexte de la mode du début des années 1980, cette artificialisation est symbolique d'un renouvellement du vêtement féminin en parallèle de la présence croissante des femmes à des positions de cadre : il s'agit d'avoir les épaules symboliques et physiques pour assurer une fonction nouvelle. Il s'agit de détourner les attributs et codes du vêtement masculin, qui pour Bourdieu « tendent à effacer le corps au profit de signes sociaux de la position sociale (vêtement, décorations, uniforme, etc.) » alors que chez les femmes, « ils tendent à l'exalter et à en faire un langage de séduction.[32] ». Cette conception genrée du vêtement est à ce moment largement répandue, avec notamment le succès du guide d'habillement pour la femme cadre supérieur édité par John Molloy aux Etats-Unis[33] d'après lequel « celle-ci doit, pour être prise au sérieux, s'habiller de tailleurs stricts et neutres[34] ». Or il ne s'agit pas ici de transposer les attributs de l'homme d'affaire dans le vestiaire féminin, mais davantage de définir un archétype féminin qui s'inscrit dans l'air du temps par l'usage de références visuelles à l'uniforme militaire.

---

[31] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1979, p. 277
[32] Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 79
[33] John T. Molloy, *New Women's Dress for Success*, New York, Warner Books, 1977
[34] Nathalie Mont-Servan, « Haute couture 79 : Madame le cadre », *Le Monde*, 28 juillet 1978

Or, une autre orientation de la tendance militaire tend au contraire à exacerber les caractères classiques du corps féminin puisqu'il 'agit « d'étrangler la taille[35] » de « faire valoir la poitrine et d'arrondir les hanches [36]».

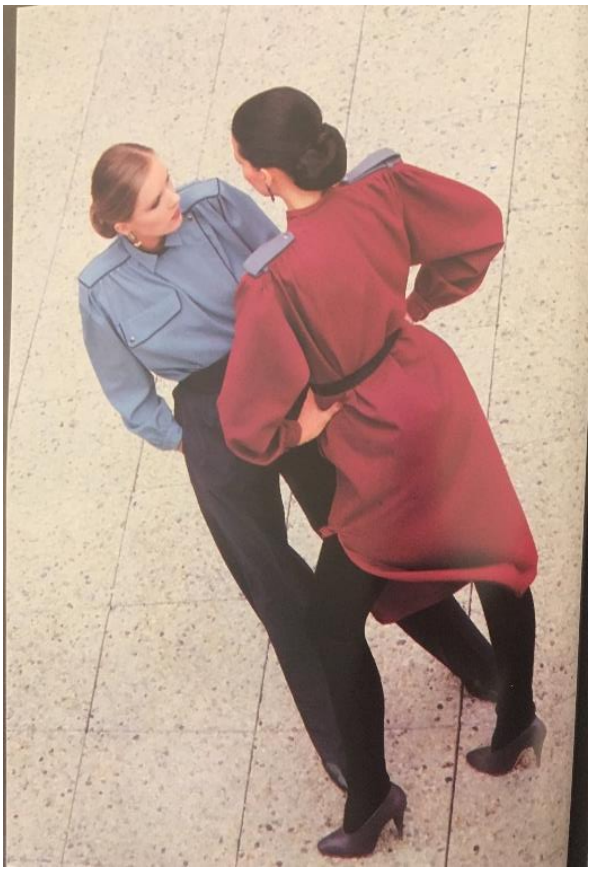


Figure 4. Campagne publicitaire Thierry Mugler (détail) dans *Vogue*, aout 1978.

Cette conjonction d'éléments typiques du vestiaire militaire et d'une silhouette féminine exagérée produit une iconographie qui joue sur le détournement : il s'agit par exemple, pour la collection printemps-été 1978 de Thierry Mugler, de tenues qui répliquent et sexualisent les uniformes de gendarme en associant des éléments qui en sont caractéristiques (chemise bleu clair à épaulettes, chignon bas règlementaire pour les femmes) à des accessoires qui les ramènent au vêtement de mode (talons haut, matières employées…).

Dans la presse féminine, ce type de vêtement est associé à un nouvel archétype féminin qui apparait alors, tour à tour qualifié de « nouvelle amazone[37] » ou de « superfemme », comme dans un éditorial de *Vogue* d'octobre 1978 où on lit que « les superfemmes, ou celles qui veulent le paraitre, vivent leur vie en cuir. Elles vont de l'avant en robe souple, en blouson d'aviateur,

[35] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 205
[36] Ibid.
[37] « Mode épaulée », *Vogue Paris*, septembre 1978, p. 447

en tenue paramilitaire[38] ». Cette militarisation de l'allure et de l'attitude contribuent à une performance de féminité conquérante qui reste néanmoins balisée puisqu'on lit que cette « superfemme » n'est « non pas agressive mais décidée[39] » et, à propos de sa silhouette, qu'elle « n'abandonne aucun de ses avantages et les améliore même[40] », rejetant une masculinisation totale de l'apparence.

***

Cette nouvelle génération de couturiers du prêt-à-porter, dont les collections détonnent dans la mode de la fin des années 1970, fait évoluer la nature même de la référence militaire dans le vêtement. La référence à l'uniforme militaire sert ici une théâtralité et une outrance qui président à la conception du vêtement, dont la dimension de support de l'imagination prend le pas sur son aspect pratique. Les éléments de références très explicites au vêtement militaire (les couleurs ou encore l'usage d'emblèmes et décorations) s'intègrent ainsi à un répertoire esthétique influencé par la culture populaire, des sous-cultures à la science-fiction. Imitant la fonction de construction du corps de l'uniforme militaire, le vêtement d'inspiration militaire épouse un renouvellement dans les représentations courantes de la féminité. L'esthétique du détournement qui sert cette conception ludique du vêtement est admise et saluée dans la presse de mode : il n'est plus ici question de « mauvais gout » (l'assimilation de la collection de 1978 de Claude Montana à l'iconographie nazie est largement le fait de la presse américaine, et celle-ci ne fait pas scandale en France), ou d'un aspect scandaleux de ce détournement. Que traduit cette entrée massive de la référence militaire dans le vocabulaire stylistique courant des représentations du fait militaire à l'aube des années 1980 ? Majoritairement une mise à distance et une altérisation de celui-ci, tant par les représentations culturelles amorcées depuis la fin des années 1970 (notamment la figure comique du soldat dans le cinéma français), que par une technologisation des armées qui nourrit la science-fiction. Au début des années 1980, les diverses forces armées sont pourtant loin d'être absentes de la réalité quotidienne de pays européens, notamment dans le bloc de l'Est : l'emprunt a des références culturelles étrangères (de l'image de l'armée soviétique véhiculée par la science-fiction au répertoire visuel développé par des contre-cultures anglo-saxonnes) pour appréhender le fait militaire dans la mode française témoigne de cette mise à distance.

[38] « Tout beau tout cuir », *Vogue Paris*, octobre 1978, p. 270
[39] « Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 205
[40] Ibid.

Conclusion

En 1981, Jack Lang, alors ministre de la culture, provoque de fortes réactions à l'Assemblée Nationale lorsqu'il y porte une veste à col mao dessinée pour lui par Thierry Mugler[1]. Or ce n'est pas principalement la connotation qui rapproche ce vêtement d'un uniforme militaire, ni même la référence au maoïsme qui gênent, mais davantage le fait que la coupe peu traditionnelle du vêtement rende invisible la cravate du ministre. Le signifié militaire, apporté au milieu de l'Assemblée Nationale, est éclipsé par l'aspect avant-gardiste du vêtement.

Figure 1. Jack Lang en veste mao à l'Assemblée Nationale en 1981. Capture d'écran INA.fr

Là où l'inspiration militaire détonnait dans la mode féminine en 1965 par la manière dont elle rapprochait visuellement le vêtement féminin du vêtement masculin, et détournait les codes du pouvoir régalien pour les assimiler à un système marchand, elle est, au début des années 1981, pleinement intégrée au répertoire visuel du vestiaire des deux sexes.

Le développement et le succès de la mode militaire, tendance qui s'adosse aux évolutions de son époque et en est, en bien des points, représentative, s'expliquent par différents éléments. Il s'agit d'abord de facteurs internes au système tant productif que médiatique de la mode : le développement du prêt-à-porter, et notamment du prêt-à-porter de créateur, entraine une accélération et une multiplication des tendances au sein de laquelle le vêtement d'inspiration militaire prospère. Représentant un archétype de vêtement simple et pratique

[1] *A2 édition de la nuit*, émission du 17 avril 1985

reprenant les codes et la fonction d'un uniforme, il résiste aux changements rapides des tendances. L'engouement croissant pour le vêtement de seconde main et les surplus militaires au cours de la période contribue de la même manière à en faire un classique indémodable, mais également la base d'un détournement ou d'une customisation dans le cadre de tendances et de mouvements culturels dont on a pu voir l'exemple, des beatniks aux punks. Du point de vue social, on peut lier la normalisation de l'inspiration militaire dans le vestiaire civil à deux facteurs. D'une part, il s'agit de l'évolution de la représentation conventionnelle des femmes, dont la mode militaire se fait un avatar, et qui se traduit dans les représentations de la presse de mode par des modèles de féminité et des attitudes inédits. Il s'agit d'autre part de l'évolution de la représentation de l'armée au fur et à mesure de son éloignement du quotidien des Français, qui explique l'esthétisation de la référence militaire.

Si l'intégration de la référence militaire au répertoire visuel du vêtement de mode suit une évolution chronologique, la dimension cyclique des tendances vestimentaires permet de repérer des constantes et problématiques qu'on trouve tout au long de la période, et qu'on peut regrouper en trois axes.

Quelle représentation du fait militaire dans la mode ?

Le premier concerne la nature et les modalités de la représentation du fait militaire dans la mode, tant du point de vue créatif (à quels signifiants formels la référence militaire est-elle liée, et à quel type de vêtement militaire fait on référence ?) que médiatique (dans la manière dont cette référence est appréhendée par les médias de mode). Tout au long de la période, on remarque, pour le vêtement de mode d'inspiration militaire, une oscillation entre deux conceptions de l'uniforme qui ont une fonction opposée : d'une part, le battle dress des armées contemporaines qui suppose un cout de production bas et des matières résistantes, une grande capacité de mouvement et une adaptation au milieu par sa couleur et sa composition, et d'autre part, le vêtement d'apparat ou le costume d'officier, de défilé, signifiant fier de l'appartenance à un corps particulier de l'armée, à la confection et aux matières plus nobles. A l'apparition de modèles et de collections de mode féminine d'inspiration militaire au milieu des années 1960, c'est cette deuxième conception qui prime, retenant du vêtement militaire l'allure qu'il confère à celui qui le porte ainsi que les valeurs qu'il représente. Elle devient une constante des collections de mode, particulièrement des collections d'hiver, au point que les éléments de référence au vêtement militaire, du double boutonnage aux brandebourgs, se fondent peu à peu dans le répertoire visuel du vêtement féminin. En parallèle se développe une mode militaire inspirée au contraire par le vêtement de combat : apparaissant autour de l'effervescence contre-

culturelle des années 1967-1968, son succès s'appuie largement sur le développement du prêt-à-porter et de la mode junior, qui se nourrissent des tendances lancées par les contre-cultures, notamment leur appropriation du vêtement militaire.

Tout au long de la période, le détournement des codes du vêtement militaire par les créateurs de mode alterne ainsi entre imaginaires historiques du fait militaire, des armées d'ancien régime aux soldats de la Grande guerre, et références directes et plus ou moins assumées à l'actualité militaire globale avec d'abord des références aux guerres de décolonisation (notamment avec la mode de la saharienne et l'iconographie qu'elle mobilise dans la photographie de mode), puis à la guerre du Vietnam, avant un glissement vers des styles « à la soviétique » en plein contexte de guerre froide dans la deuxième moitié des années 1970, moins inspirés de la réalité des uniformes militaires de l'URSS que de la vision qu'en donne la culture populaire.

Tout au long de la période, la presse de mode tient un discours ambigu sur la mode d'inspiration militaire, entre refoulement du signifié militaire lorsqu'il est considéré comme trop agressif et peu vendeur, et fascination esthétique qui sert des mises en scène qui tendent à l'exacerber, que ce soit dans le cas de la mode tropicale de la fin des années 1960 ou dans celui de la génération de couturiers qui renouvelle le prêt-à-porter français à la fin des années 1980.

La question du corps

Le vêtement militaire renvoie à une discipline du corps, une artificialisation censée reproduire un corps masculin idéalisé. C'est un des aspects qui font de la mode d'inspiration militaire une tendance avant-gardiste : dans les premières campagnes de la maison Saint Laurent qui mettent en scène des modèles inspirés par le vestiaire militaire et marin, ceux-ci sont associés à des attitudes corporelles qui rompent avec les canons de présentation du vêtement féminin, valorisant la practicité du vêtement aux dépens d'une conception plus traditionnelle de la féminité. Plus tard, c'est ce corps aux caractéristiques genrés exagérés qu'on retrouve chez Claude Montana et Thierry Mugler, ou l'humour et la fantaisie qui participe de la conception du vêtement vont de pair avec la construction d'un corps nouveau, aux épaules larges et rigides, pour un archétype féminin nouveau, une femme dont le pouvoir économique et les responsabilités s'expriment également par l'emprunt aux signifiants militaires. Inversement, les contre-cultures subvertissent cette discipline du corps qui est au cœur du vêtement militaire en intégrant délibérément celui-ci à des tenues et postures contestataires :

chez les beatniks puis les punks, la veste de treillis, couverte d'inscriptions, de badges et de clous, est intégrée à une occupation anticonformiste de l'espace public.

Si l'artificialisation par l'uniforme du corps du soldat vise à discipliner celui-ci, l'argument principal qu'on trouve dans la presse de mode en faveur du style militaire pour les femmes, et particulièrement au début de la période, est son confort et la capacité de mouvement qu'il confère à celle qui le porte. Cette dimension est renforcée par les photographies de mode qui suggèrent des situations où le porter, très majoritairement en extérieur, que ce soit à la campagne, à la mer, ou dans les rues des villes. Il s'agit d'une mode conçue pour les femmes qui travaillent, partent en vacances ou en weekend, font du sport : en bref, qui font un usage de leur corps qui dépasse le seul cercle du foyer (ce qui explique qu'on trouve surtout des modèles d'inspiration militaire parmi les modèles de jour et de prêt-à-porter).

Pour autant, ce n'est pas que la dimension fonctionnelle du vêtement qui est mise en valeur. Le vêtement d'inspiration militaire est souvent assimilé à un costume dont l'aspect ludique est mis en avant : celui-ci est mis en récit de manière à permettre une projection de la lectrice de la presse de mode hors de sa condition réelle et dans une identité rêvée. Malgré un discours de libération, cette association de la tendance militaire à des situations précises, qu'elles soient désirables mais hors de portée (dans le cas des éditoriaux de *Vogue* qui font appel à des imaginaires exotiques) ou simplement hors du quotidien (dans le cas des éditoriaux consacrés aux weekends et aux vacances) atténue son potentiel transgressif en la ramenant au statut de tendance éphémère et en la cantonnant à des situations bien définies.

Le vêtement militaire comme signifiant identitaire

Dans ses appropriations par des contre-cultures, c'est la fonction d'uniforme qui est majoritairement retenue du vêtement militaire. Celui-ci sert de signifiant visuel du conflit, notamment générationnel, ce qu'on a pu voir tant dans le cas de la culture populaire jeune de la deuxième moitié des années 1960 dont l'usage symbolique du vêtement militaire trouve son point culminant autour de 1968 que dans celui du mouvement punk au tournant des années 1980. Signifiant radical d'une identité de groupe, il intègre un système de significations qui théâtralise la rupture avec la norme, et participe d'une provocation plus ou moins virulente dans la manière dont son détournement sert une critique des valeurs qu'il représente. La fréquentation des surplus militaires représente de la même manière un mode de consommation vestimentaire anticonformiste. De manière paradoxale, l'uniforme militaire est ainsi au cœur

de stratégies de différenciation portées par des groupes souhaitant mettre en scène leur marginalité.

Limites et pistes de recherche

En plus d'un contexte qui a défavorisé l'accès aux centres d'archives pendant une partie de l'année, il me semble que ce travail trouve des limites qui sont de trois types, liés aux sources, à la méthodologie, et au point de vue qu'il adopte.

Les limites liées aux sources concernent premièrement l'accès aux archives, et plus particulièrement à des sources matérielles, qu'elles proviennent de collections privées ou publiques. En effet, les différents musées contactés (Musée des Arts Décoratifs, Palais Galliera, Musée Yves Saint Laurent…) de manière répétée sont restés sans réponse. L'accès à une partie de leurs collections aurait notamment pu servir à mener des études de cas plus consistantes en utilisant des archives telles que des enregistrements de défilés de mode, des campagnes photographiques ou encore des *lookbooks*, qui présentent l'intégralité d'une collection. En outre, si l'accès à des pièces textiles est contraint par les exigences de conservation préventive, l'accès à des échantillons de tissus et informations sur les différents fournisseurs aurait pu permettre d'approfondir le lien tant matériel qu'économique entre vêtements de mode et leur source d'inspiration militaire. Le deuxième type de limites tient au type de sources disponibles, qui ne permettent de couvrir le sujet que partiellement, ou du moins avec un point de vue réduit. Un exemple est celui de la mode masculine, à laquelle le sujet a été étendu depuis le mémoire de M1 : la quantité de sources disponibles à ce sujet est extrêmement réduite par rapport à la mode féminine, ce qui rend le sujet minoritaire au sein de ce travail, bien qu'il soit largement abordé par le biais des cultures jeunes et des contre-cultures. De la même manière, le large accès aux sources de la médiation et de la production sous la forme de la presse de mode ne permet pas réellement d'aborder l'angle de la réception, ce qui serait idéal dans l'idée d'une approche globale du phénomène de mode en interrogeant l'adhésion des lectrices et consommatrices au discours déployé par les maisons de mode et les médias de mode. Ce travail se concentre ainsi davantage sur la production d'imaginaires et les représentations liées au fait militaire par le système de la mode.

Un deuxième type de limites a trait aux questions de méthodologie. Une critique adressée au mémoire rendu en M1 concernait le manque de mise en perspective quantitative de la tendance militaire dans le contexte général de la mode féminine. En plus d'une observation empirique au moment du dépouillement de la presse de mode, le recours à la textométrie a ici

permis de quantifier son poids en relevant à quelle fréquence il en était question dans les articles du *Monde* consacrés à la mode. Par ailleurs, si les outils quantitatifs se sont révélés réellement utile pour confirmer des impressions laissées par le dépouillement (notamment pour ce qui est de la répartition des modèles entre Haute couture et prêt-à-porter, ou encore des creux remarqués dans la présence globale de l'inspiration militaire dans la presse de mode, qui renvoient à des facteurs plus larges, notamment économiques), ils auraient éventuellement pu être exploités de manière plus systématique, par exemple pour ce qui est des mises en scène photographique dont fait l'objet le vêtement d'inspiration militaire en relevant les différents types de mises en scène et en dénombrant leurs occurrences.

Un autre type de limites de ce travail concerne les zones d'ombres qu'il laisse : il me semble ainsi que la question de la dimension érotique associée au vêtement militaire aurait pu être plus précisément traitée. De la même manière, la question du rapport de différents groupes au vêtement militaire et la manière dont il donne du sens à ses détournements aurait pu faire l'objet d'une plus grande attention. C'est particulièrement le cas pour l'usage de la référence militaire par les minorités LGBT, dont le rôle dans la création de mode est déterminant, et dont le rapport à l'institution militaire peut-être particulièrement complexe.

***

La mode d'inspiration militaire ne disparait pas après 1985 : elle devient au contraire une constante du prêt-à-porter, ce dont atteste l'omniprésence dans la mode tant féminine que masculine de l'imprimé camouflage, et de modèles tels que des parkas et trenchcoats à la fin du XXe et au début du XXIe siècle. Le présent travail pourrait ainsi être poursuivi, en traitant par exemple de l'influence croissante des modes américaines au niveau global, et en s'interrogeant sur les évolutions formelles de l'inspiration militaire dans la mode autour d'évènements militaire fortement médiatisés comme les guerres du Golfe. Une telle recherche pourrait par exemple se baser sur la comparaison entre les éditoriaux au sein desquels la référence militaire tend à se faire de plus en plus explicite dans des titres de presse de mode de différents pays, mais également en tenant d'appréhender la réception de cette tendance.

Entre appropriations spontanées et intégration au système commercial et médiatique de la mode, le vêtement militaire à une influence déterminante sur les modes féminines et masculines de la deuxième moitié du XXe siècle, constituant tour à tour un modèle et un contre-modèle par les valeurs et les représentations qui lui sont attachées. Approprié et détourné par des sous-cultures contestataires, le vêtement militaire devient un signifiant visuel d'une identité

de groupe et d'un anticonformiste revendiqué. Décliné à l'infini dans la mode de large diffusion, il contribue à un renouvellement durable des normes du vêtement féminin, mais témoigne également de la perte de sens des symboles politiques lorsqu'ils sont intégrés au système médiatique et commercial de la mode.

ETAT DES SOURCES

I. Archives publiques

Bibliothèque Forney, Paris

Fonds André Seigneur

Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 24/Montana, un carton.

Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 25/ Mugler, un carton.

fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1, deux cartons.

Bibliothèque du MAD, Paris

Fonds Maciet

Fonds Maciet, cote 214Bis/43, un recueil.

II. Sources imprimées

Revues

***Actuel* (1967-1994), Paris, Nova Press**

Jean Rouzaud, « Rencontre punk au sommet », *Actuel*, mai 1982

***Elle* (1945-…), Paris, France Éditions et Publications**

« Michèle Ray : «La mort, c'est indécent» », *Elle*, 2 février 1967, p. 65

« L'édito de Jean Duché », *Elle*, 2 mars 1967, p.3

« Le style safari », *Elle*, 2 mars 1967, p. 84

« Entretien avec Raymond Abellio », *Elle*, 30 mars 1967, p. 75

« Chapeaux », *Elle*, 21 avril 1967, p.69

« Jeune sportive 67 », *Elle*, 11 mai 1967, p.69

« Mode marine et blanc », *Elle*, 1 juin 1967, p.82

« Témoignages de soldates israéliennes », *Elle*, 3 aout 1967, p.28

« Mode de rentrée à petit prix », *Elle*, 17 aout 1967, p. 70

« Les Suédoises : des femmes libres », *Elle*, 23 novembre 1967, p.65

« L'émancipation des Danoises », *Elle*, 14 décembre 1967, p. 82

Publicité Sym, *Elle*, 7 mars 1968, p. 23

« Le style saharien », *Elle*, 28 mars 1968, p.54

« Quatre costumes de 1ère classe », *Elle*, 4 avril 1968, p. 152

« Le costume pantalon », *Elle*, 7 octobre 1968, p. 58

« Mode junior », *Elle*, 3 février 1969, p. 58

« Pilotes de luxe », *Elle*, 31 mars 1969, p.85

« Expédition mode au Maroc », *Elle*, 29 avril 1969, p.96

« Entretien avec Yves Saint Laurent », *Elle*, 5 mai 1969, p. 114

« Mode d'été », *Elle*, 30 juin 1969, p. 84

« Sportives de luxe », *Elle*, 1 septembre 1969, p.69

« Bon Magique », *Elle*, 15 septembre 1969, p. 87

« Mode ski 69 », *Elle*, 17 novembre 1969, p. 74

« Collections 70 », *Elle*, 16 février 1970, p. 84

« Les imper du prêt-à-porter », *Elle*, 16 Février 1970, p.120

« Collections Haute Couture », *Elle*, 2 mars 1970, p.96

« Classiques 70 en beige et blanc », *Elle*, 25 mai 1970, p. 86

« Mode d'été », *Elle*, 13 juillet 1970, p.60

« Le style Elle 71 », *Elle*, 24 septembre 1970, p.85

« La mode en liberté », *Elle*, 2 octobre 1970, p.76

« Vacances au soleil », *Elle*, 29 décembre 1970, p. 54

« YSL : il entre au musée », *Elle*, 2 juin 1986, p. 70

***Le Jardin des modes* (1922-1997), Paris, Editions Condé-Nast**

« Le roman feuilleton du vêtement d'occasion », *Jardin des modes*, octobre 1979, p. 44

***Le Monde* (1944-…), Paris, Le Monde**

Nathalie Mont-Servan, « Les collections de printemps. Yves Saint Laurent : travail et loisirs », *Le Monde*, 7 février 1966

« Les nouvelles collections », *Le Monde*, 6 aout 1966

« Le prêt-à-porter », *Le Monde*, 20 avril 1967

« Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 4 mai 1967

« L'automne cherche sa longueur », *Le Monde*, 29 juin 1967

« Les nouvelles collections », *Le Monde*, 2 aout 1967

« Prêt-à-porter : proportions nouvelles », *Le Monde*, 7 septembre 1967

« Les collections de printemps », *Le Monde*, 30 janvier 1968

« Une recherche de confort et de détails », *Le Monde*, 3 avril 1968

« Collections d'hiver : une mise en scène désuète », *Le Monde*, 29 juillet 1968

« La taille retrouve sa place », *Le Monde*, 27 janvier 1969

« Revanche de la féminité », *Le Monde*, 5 février 1969

«Tendances du prêt-à-porter d'Hiver », *Le Monde*, 9 juillet 1969

« Les collections, fourrures en vedette », *Le Monde*, 26 mars 1970

« Les collections de printemps », *Le Monde*, 28 janvier 1971

« Le pantalon à toutes jambes », *Le Monde*, 20 juillet 1978

« Haute couture 79 : Madame le cadre », *Le Monde*, 28 juillet 1978

« Collections de printemps », *Le Monde*, 21 octobre 1981

Georges-Antoine Chresteil, « Les jeunes et l'armée », *Le Monde*, 12 juin 1975

Patrice Bollon, « Après le punk, le style froid », *Le Monde*, 7 février 1979

« Retour de la fripe », *Le Monde*, 4 mai 1981

***Marie-Claire* (1937-…), Paris, Éditions Marie-Claire**

« La mini-page du Président Rosko », *Marie-Claire*, mars 1967, p. 32

« Collections 67 », *Marie-Claire*, mars 1967, p. 63

« Le style safari », *Marie-Claire*, mars 1967, p. 72

« Le brun : couleur de l'été », *Marie-Claire*, juin 1967, p. 54

« Collections », *Marie-Claire*, septembre 1967, p. 45

« Collections de Haute Couture », *Marie-Claire*, septembre 1968, p. 75

« Le style rentrée », *Marie-Claire*, octobre 1969, p. 52

***New York Times* (1851-…), New York, The New York Times Company**

Bernardine Morris, « Shaking Fashion », New York Times, 11 avril 1978

***Vogue* (1912-…), New York, Condé-Nast Publishing**

« In Paris now », *Vogue*, juillet-septembre 1945, p. 66

***Vogue français* (1920-…) (*Vogue Paris* à partir de 1968), Paris, Éditions Condé-Nast**

« Silhouettes 1945 », *Vogue Libération*, janvier 1945, p. 45

« Haute Couture 66 », *Vogue français*, mars 1966, p. 140

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue français*, septembre 1966, p. 121

« Collections Hiver 66 », *Vogue français*, septembre 1966, p. 122

« Mode d'Hiver », *Vogue français*, novembre 1966, p. 123

« Ski : une féminité virile », *Vogue français*, mars 1967, p. 115

« La mode équatoriale », *Vogue français*, mars 1967, p. 175

« Haute couture », *Vogue français*, avril 1967, p. 146

« African look », *Vogue français*, juin 1967, p. 89

« Robes d'été », *Vogue français*, Juillet 1967, p.86

« Le carnet de Vogue », *Vogue français*, aout 1967, p.45

« Manteaux d'automne », *Vogue français*, septembre 1967, p.163

« Haute Couture Automne 1967 », *Vogue français*, septembre 1967, p.182

« Le Maroc des sables », *Vogue français*, octobre 1967, p.103

« L'équipe française de ski », *Vogue français*, novembre 196, p.75

« Israël », *Vogue Paris*, Juillet-Aout 1968, p. 49

« Jungle Look : une grande aventure », *Vogue Paris*, juillet-aout 1968, p.154

« Le luxe d'être à l'aise », *Vogue Paris*, septembre 1968, p. 170

« Une moderne féminité », *Vogue Paris*, septembre 1968, p.215

« Le point de vue de Vogue », *Vogue Paris*, octobre 1968, p. 95

« Tailleurs d'Automne », *Vogue Paris*, octobre 1968, p. 119

« Collections d'Automne », *Vogue Paris*, septembre 1969, p. 165

« Les tenues pilotes du week-end », *Vogue Paris*, février 1970, p. 170

« Prêt-à-porter 70 », *Vogue Paris*, février 1970, p. 211

« Le corps 70 », *Vogue Paris*, mars 1970, p.162

« Entretien avec les créateurs », *Vogue Paris*, mars 1970, p.200

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue*, mars 1971, p. 127

«Ursula en kaki », *Vogue Paris*, avril 1971, p. 101

« Les pantavilles », *Vogue Paris*, aout 1971, p. 63

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, mars 1972, p. 115

« Collections 72 », *Vogue Paris*, mars 1972, p.128

« Une mode qui vient du large », *Vogue*, mars 1972, p. 132

« Yves Saint Laurent uniformément votre », *Vogue Paris*, avril 1972, p. 79

« Ici la République Centrafricaine », *Vogue Paris*, mai 1972, p. 83

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1972, p. 58

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, septembre 1972, p. 162

« Collections de printemps », *Vogue Paris*, mars 1973, p. 144.

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, mars 1974, p. 99

« Sommaire », *Vogue Paris*, février 1975, p. 3

« Succès des collections », *Vogue Paris*, février 1975, p. 123

« Succès de collections», *Vogue Paris*, mars 1975, pp.152-156

« YSL et ses classiques », *Vogue Paris*, aout 1975, p 69

« Sautez sur les jumpsuit », *Vogue Paris*, aout 1975, p. 100

« Le point de vue de *Vogue* sur le prêt-à-porter », *Vogue Paris*, février 1977, p. 93

« Collections », *Vogue Paris*, février 1977, p. 100

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, avril 1977, p. 83

« Mettez un Lapidus dans votre printemps », *Vogue Paris*, avril 1977, p. 160

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 205

« Les lanceurs d'idée », *Vogue Paris*, aout 1978, p.207

« Mode épaulée », *Vogue Paris*, septembre 1978, p. 447

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, octobre 1978, p. 241

« Tout beau tout cuir », *Vogue Paris*, octobre 1978, p. 270

« Les collections par Jacques Tati », *Vogue Paris*, septembre 1979, p. 404

« Le point de vue de *Vogue* », *Vogue Paris*, aout 1979, p. 277

« Lignes de pointe. Les collections du prêt-à-porter », *Vogue Paris*, aout 1980, p. 255

« Reportage à l'école de Saumur », *Vogue Paris*, aout 1980, p. 328

« Des soirs pour s'amuser », *Vogue Paris*, octobre 1980, p. 243

***Washington Post* (1877-…), Washington, The Washington Post Company**

Nina S. Hyde, « Paris Pushes Extremes », *Washington Post*, 10 avril 1978

Livres

John T. Molloy, *New Women's Dress for Success*, New York, Warner Books, 1977

Hector Obalk (dir.), *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 70

III. Sources audiovisuelles

Emissions de télévision

***A2 édition de la nuit* (1984-1987)**

A2 édition de la nuit, émission du 17 avril 1985

***Dim, Dam, Dom* (1965-1971)**

Dim, Dam, Dom, émission du 25 mars 1966

Dim Dam Dom, émission du 9 juillet 1967

Dim Dam Dom, émission du 10 mars 1968

***Discorama* (1964-1974)**

Discorama, émission du 13 novembre 1966

***FR 3 Dernière* (1975-1985)**

FR3 Dernière, émission du 6 aout 1977

***Journal télévisé de 20h*, 1ère chaîne (1969-1974)**

Journal télévisé de 20h, émission du 30 avril 1966.

Journal télévisé de 20h, émission du 31 juillet 1967

Journal télévisé de 20h, émission du 27 janvier 1969

Journal télévisé de 20h, émission du 25 avril 1971

Journal télévisé de 20h, émission du 11 mai 1973

***L'Avenir est à vous* (1960-1968)**

L'Avenir est à vous, émission du 9 janvier 1965

***Les Shadoks parlent aux Français* (1969)**

Les Shadoks parlent aux Français, émission du 13 mars 1969

***Panorama* (1955-1995)**

Panorama, émission du 20 mai 1966

***Service compris* (1985)**

Service compris, émission du 27 janvier 1983

***Télé dimanche* (1966-1972)**

Télé dimanche, émission du 12 novembre 1967

***Un sur cinq* (1975-1978)**

Un sur cinq, émission du 14 septembre 1977

***Vendredi* (1975-2009)**

Vendredi, émission du 8 juillet 1977

***Vingt-quatre heures sur la deux* (1971-1972)**

Vingt-quatre heures sur la deux, émission du 2 février 1970

***Vivre au présent* (1970-1973)**

Vivre au présent, émission du 11 mai 1972

Disques

Antoine, *La guerre* (un disque 45 t.), Disques Vogue – EPL 8401, France, 1966

Les Charlots, *Charlowup* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLD 719, France, 1967

Les Charlots, *Les Charlots chantent Boris Vian* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLVLX 325, France, 1969.

Chansons

Antoine, « La guerre », *La guerre* (un disque 45 t.), Disques Vogue – EPL 8401, France, 1966

Les Charlots, « Le mistingo », *Charlowup* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLD 719, France, 1967

« Si tous les hippies avaient des clochettes », *Charlowup* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLD 719, France, 1967

« Hey Max », *Hey Max* (1 disque 45T.), Disques Vogue – EPL. 8577, France, 1967

Films

Bang bang, réalisé par Serge Piollet, France, Valoria Films, 1967

Les Bidasses en folie, Claude Zidi, France, Belle Rives, 1971

La Chinoise, Jean-Luc Godard, France, Anouchka films, 1967

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2001

Une histoire politique du pantalon, Paris, Seuil, 2010

Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, Éd. de l'Institut Français de la Mode, 2001

Système de la mode, Paris, Seuil, 1983

Jean Baudrillard, « La morale des objets », In: *Communications*, 13, 1969

Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard*, Paris, Points, 2006

François Hourmant, « La longue marche de la veste mao : révolution des apparences et apparences de la révolution », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°121, 2014, pp. 113-131

Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1991

Pascal Ory, "Pour une histoire culturelle du contemporain", dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39/1 (1992), p. 3-5.

Nicole Pellegrin, 1993, « Le vêtement comme fait social total », dans Christophe Charle (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ?*, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, p. 81-94

Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Fayard, 1989

Georges Vigarello, *La silhouette du XVIIIe siècle à nos jours. Naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012

Ouvrages généraux

France Borel, *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, coll. Agora, Pocket, Paris, 1998, p.17

Pierre Bourdieu, La Distinction. Critique sociale du jugement, Minuit, 1979

Denis Bruna (dir.), *Histoire des modes et du vêtement*, Paris, Textuel, 2018

Guillaume Erner, *Sociologie des tendances*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2008

François Hourmant, *Les Années Mao en France. Avant, pendant et après Mai 68 Paris*, O. Jacob, coll. Histoire, 2018, 288 pages

Michel L. Martin, « Le déclin de l'armée de masse en France. Note sur quelques paramètres organisationnels. », *Revue française de sociologie*, 1981, 22-1. pp. 87-115.

Robert Merton, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris, Plon, 1949

Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1986

Susan Sontag, *L'œuvre parle II*, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 309

Helen Sheumaker, et Shirley T. Wajda (dir.), *Material Culture in America: Understanding Everyday Life*, Santa Barbara, Abc-Clio, 2008, p. 296

Maguelonne Toussaint-Samat, *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, Bordas, 1990

Georges Vigarello, *La robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd'hui, Paris,* Seuil, 2018

Françoise Vincent-Ricard, *Objets de la mode*, Paris, Éd. Du May, 1989

Mode française au XXème siècle

Marc de Ferrière le Vayer, « L'industrie du luxe et la mode : du temps des créateurs au temps des communicants (fin XIXe, fin XXe siècle) », *Apparence(s)* [Online], 1 | 2007, consulté le 3 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/apparences/61

Nicolas Herpin et Liliane Kaparian, « Les dépenses d'habillement des Français en 1983-1984 », *Les Collections de l'INSEE*, numéro 48, décembre 1985

Olivier Saillard (dir.), *Les années 50 : la mode en France, 1947-1957* [exposition, Paris, Palais Galliera, 12 juillet-2 novembre 2014], Paris, Paris Musées, 2014

Jéromine Savignon, *Saint Laurent Rive Gauche: La révolution de la mode*, Paris, La Martinière, 2011

Valerie Steele, *Paris Fashion: A cultural history*, Oxford; New York, Berg, 1998

Lou Taylor, « L'English style : les origines de la création de mode en Grande-Bretagne de 1950 aux années 1970 », Dominique Veillon éd., *La mode des sixties. L'entrée dans la modernité.* Autrement, 2007, pp. 27-37.

Dominique Veillon, *La mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2001

La mode des sixties : l'entrée dans la modernité, Paris, Autrement, 2007

Médias de mode

Muriel Berthou-Crestey, « Les associations de l'histoire et de la mode dans les représentations photographiques », Apparence(s) [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 13 mai 2019, Consulté le 04 septembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/apparences/1436

Claire Blandin et Hélène Eck (dir.), *La Vie des femmes. La presse féminine aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions Panthéon-Assas, 2010

Agnès Chauveau (dir.), *Dictionnaire de la télévision française*, Paris, Nouveau Monde, 2007

Yves Gaulupeau, « Les manuels scolaires par l'image : pour une approche sérielle des contenus», dans *Histoire de l'éducation*, n° 58, 1993, pp. 103-135.

Joke Hermes, *Reading Women's Magazines. An Analysis of Everyday Media Use*, Cambridge, Polity Press, 1995

Morgan Jan, « Le défilé de mode : spectaculaire décor à corps », *Sociétés & Représentations*, vol. 31, no. 1, 2011, pp. 125-136.

Nicole Janin, « Mode et médias : les années 1960 », Dominique Veillon éd., *La mode des sixties. L'entrée dans la modernité.* Autrement, 2007, p. 103

Sophie Kurkdjian, « Être moderne, c'est être belle, jeune et mince. La nouvelle féminité des années 1920 à travers la rhétorique publicitaire de *Vogue français* » », *Apparence(s)*, n° 7, 2017

Caroline Levesque (dir.), *Vogue en Beauté*, Paris, Ramsay, 2007

Anne-Marie Lugan, *La Presse «féminine». Fonction idéologique*, Paris, La Découverte, 1978

Bibia Pavard, Sandrine Léveque, et Claire Blandin. « *Elle* et *Marie Claire* dans les années 1968 : une « parenthèse enchantée» ? », *Le Temps des médias*, vol. 29, no. 2, 2017, pp. 65-78.

Bibia Pavard, « Chapitre 6. Presse(s) féminine(s) : le poids du genre », in Claire Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, 2018, pp. 107-123.

Cultures jeunes, cultures alternatives

Ludivine Bantigny (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009

Mathias Bernard, « La "culture jeune", objet d'histoire ? », *Siècles* [En ligne], 24 | 2006, mis en ligne le 20 février 2014, consulté le 09 octobre 2019. URL : http://journals.openedition.org/siecles/1465

Philippe Birgy, « « Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer » », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/ volume/3004

François Guillemot, « Bérurier Noir. Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel », *Volume !*, 13 : 1 | 2016, pp. 61-85.

Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008

Laurent Jalabert, « Aux origines de la génération 68 : les étudiants français et la guerre du Viêtnam », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 55, juillet-septembre 1997.

Edgar Morin, « On ne connait pas la chanson », *Communications*, 6, 1965, p. 2

Nicolas Pas, « Six heures pour le Viêtnam. Histoire des Comités Viêtnam français 1965-1968 », *Revue historique*, 617, janvier-mars 2000

Christophe Pécout, « Punk et violence en Normandie (1976-1980) », *Criminocorpus* [En ligne], Rock et violences en Europe, Punk et violence, mis en ligne le 22 novembre 2018, consulté le 10 avril 2020. URL : http://journals.openedition.org/criminocorpus/4721

Pierre Raboud, « L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981) », *Volume !*, 13 : 1 | 2016, 47-59.

Luc Robène et Philippe Liotard. « Le Corps du rock », *Corps*, vol. 13, no. 1, 2015, pp. 9-17.

Marie Roué, « Assurer son cuir. Mode d'acquisition, de circulation et fonction du signe dans le vêtement des rockers », *L'Ethnographie*, vol. 80, nº 92-93, p. 218-219.

« La punkitude, ou un certain dandysme », *Anthropologie et Sociétés*, 1986, vol. 10, no 2, p. 37-55.

Gayle Rubin, *The valley of the kings: leathermen in San Francisco, 1960*-1990, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1994

Jean-François Sirinelli, *Les baby-boomers. Une génération 1945-1969*, Paris, Fayard, 2003

« Des « copains » aux « camarades » ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, vol. 626, no. 2, 2003, pp. 327-343.

« La norme et la transgression. Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. nº 93, no. 1, 2007, pp. 7-14.

Vêtement, genre et identité

Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2010

Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998

Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006

Sophie Cassagnes-Brouquet, et Christine Dousset-Seiden, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire, n°36, 2012*, pp. 7-18.

Arnaud-Dominique Houte, « Prestiges de l'uniforme. Policiers et gendarmes dans la France du xixe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 36, 2012, pp.153-165.

Johan Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988

Kimberly Miller, "Dress: Private and secret self-expression" *Clothing and Textiles Research Journal*, n°15 (4), 1997, p.223-234.

Nicole Pellegrin, « Mode (s) », dans Michel Figeac (dir.), *L'Ancienne France au quotidien. Vies et choses de la vie sous l'Ancien Régime,* Paris, Armand Colin, 2007, pp. 337-341.

Nicole Pellegrin et Christine Bard, « Introduction », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°10, 1999, pp. 4-13.

Joan Scott, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique ». In: *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, p. 125-153.

Vêtement militaire

Véronique Alemany (dir.), *Les marins font la mode*, Paris, Gallimard-Musée national de la Marine, 2009

Mike Davis, « Écologie en temps de guerre. Quand les États-Unis luttaient contre le gaspillage des ressources », *Mouvements*, vol. 54, no. 2, 2008, pp. 93-98.

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975

Adrien Goetz, « Préface », Jean-Marcel Humbert éd., *Stars en uniforme*, Thonon-les-Bains, Editions de l'Albaron, 1992

KANNIK, Preben, *Les uniformes militaires du monde entier*, Paris, Nathan, 1969

LANDRIT, Xavier (dir.), *Mission Mode, styles croisés* [exposition, Château Borély, Musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la Mode de Marseille et Musée de la Légion étrangère, Aubagne, du 16 septembre 2016 au 15 janvier 2017], Paris, Liénart, 2016

MAULBECKER, Pierre-Marie (dir.), *Mode et uniformes* [exposition, Musée Historique et militaires, à Freyming-Merlebach du 6 avril au 24 septembre 1990], Freyming-Merlebach, Éd. Musée Historique et Militaire, 1990

MOLLO, John, *Trois siècles d'uniformes militaires de la guerre de trente ans à 1914*, Paris, Bibliothèque des arts, 1972

PATTERSON, Troy, « How the army jacket became a staple of civilian garb », *New York Times*, 5 mai 2015

POOL, Mariska (dir.), *Dressed to kill: mode, uniform* [exposition, Opglabbeek, Legermuseum, 2000], Zwolle, Waanders, 2000

ROYNETTE, Odile, « L'uniforme militaire au xixe siècle : une fabrique du masculin », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°36, 2012, pp. 109-128.

STANTON, Shelby, *U.S Uniforms of the Cold War, 1948-1973*, Washington D.C, Stackpole, 1994

Jeanne Teboul, « Combattre et parader. Des masculinités militaires plurielles », *Terrains & travaux*, vol. 27, no. 2, 2015, pp. 99-115.

TYNAN, Jane, « Military Dress and Men's outdoor leisurewear : Burberry's Trench-Coat in First World War Britain », *Journal of Design History*, 2011, Vol. 24, n°2, pp. 139-156.

Table des illustrations

Chapitre 1
Figure 1. "D'aspect militaire, les redingotes d'Yves Saint Laurent sont caractérisées par une taille haute, des épaules carrées, des doubles boutonnages parfois contrastant avec le ton, du manteau lui-même." Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1 25
Figure 2. Deux extraits de la campagne publicitaire pour la collection printemps-été 1966 de Saint Laurent. Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 34/1 27
Figure 3. Un manteau de la collection printemps-été 1966 dans *Officiel*. Bibliothèque Forney, fonds André Seigneur, RES ICO 8483 34/1 28
Figure 4. Les modèles de la collection printemps-été 1966 dans une séquence des Actualités françaises diffusée le 2 mars 1966. Capture d'écran INA.fr 31
Figure 5. Un "manteau-capote" de Saint Laurent dans le numéro de septembre 1966 de Vogue 33
Figure 6. Les modèles d'inspiration militaire dans Vogue entre 1966 et 1970, par saison 36
Figure 7. Les modèles d'inspiration militaire dans Elle entre 1966 et 1970, par saison 37
Figure 8. Les modèles d'inspiration militaire dans Marie-Claire entre 1966 et 1970, par saison 38
Chapitre 2
Figure 1. Tailleur "safari" et chapeau de brousse Dior, printemps-été 1967. Centre de documentation du MAD-Fonds Maciet, cote 214Bis/42. 44
Figure 2. Yves et Brigitte Saint Laurent en sahariennes de la ligne de prêt-à-porter Rive Gauche dans Elle en mai 1969. 46
Figure 3. Un modèle unique de saharienne Saint Laurent Rive gauche dans le numéro juillet-aout 1968 de Vogue Paris. 50
Figure 4. Une cape en laine présentée sur fonds d'avions biplans dans un éditorial d'Elle en aout 1967.....53
Figure 5. Tailleur à saharienne dans le « Bon Magique » du numéro du 15 septembre 1969 d'Elle 55
Figure 6. Ensemble à saharienne en lin dans un éditorial d'Elle consacré au Maroc, numéro du 28 avril 1969 56
Chapitre 3
Figure 1. Le 45 tours d'Antoine La Guerre, 1966. Bibliothèque Nationale de France-site François Mitterrand, Département de l'Audiovisuel 60
igure 2. La pochette de Charlow-up, 1967. Bibliothèque Nationale de France-site François Mitterrand, Département de l'Audiovisuel.....63
igure 3. Les Charlots, Caf'conc' Charlots, 1968. Bibliothèque Nationale de France-site François Mitterrand, Département de l'Audiovisuel 65
Figure 4. Les Charlots dans l'émission Les Shadoks parlent aux Français, diffusée le 13 mars 1969. Capture d'écran INA.fr 66
igure 5. "La mini page du Président Rosko". Publicité dans Marie-Claire, mars 1967, p. 38..68
igure 6. Un jeune homme essaie un trench-coat "sport" dans une boutique parisienne. L'avenir est à vous, émission du 9 janvier 1965. Capture d'écran INA.fr 71

Chapitre 4

Figure 1. Le 45tours de "Mao mao", chanson de Claude Channes extraite de la bande originale de La Chinoise. La photographie, issue du film, montre ses personnages brandissant le Petit livre rouge, vêtus de bleus de travail. Bibliothèque Nationale de France-Site François Mitterrand, Département de l'Audiovisuel, cote E/67-3159. 81
Figure 2. La "mao-party" dans Vogue, aout 1967.....84
Figure 3. Inscriptions au dos des vestes de treillis de beatniks français dans un reportage de Panorama, 20 mai 1966. Capture d'écran INA.fr 86
Figure 4. Des beatniks français sur les bords de Seine dans un reportage de Panorama, 20 mai 1966. Capture d'écran INA.fr 87

Chapitre 5

Figure 1. Michèle Ray au Vietnam. Elle, 2 février 1967.....90
Figure 2. Un mannequin pose avec une soldate de Tsahal dans un reportage de Vogue Paris sur Israël, juillet-aout 1968. 91
Figure 3. "Opération charme en uniforme". Ursula Andress dans Vogue Paris, avril 1971 94
Figure 4. La collection printemps-été 1970 de Ted Lapidus dans Vingt-quatre heures sur la deux. Capture d'écran INA.fr 97
Figure 5. Ensemble d'équitation Hermès, printemps-été 1971. Centre de documentation du MAD-Fonds Maciet, cote 214Bis/43. 99

Chapitre 6

Figure 1. La répartition des modèles d'inspiration militaire dans Vogue Paris par saison, 1966-1981. 106
Figure 2. Tailleur-saharienne Guy Laroche dans Vogue Paris, mars 1974, p. 99 111
Figures 3 et 4. Pantalon Chloé « style Marlène » dans Vogue, aout 1971, et Marlene Dietrich en uniforme de l'armée américaine dans le numéro de décembre 1973 de Vogue.....113

Chapitre 7

Figure 1. Un groupe de jeunes punks dans un reportage de Vendredi, 8 juillet 1977. Capture d'écran INA.fr.....123
Figure 2. Symboles nazis, anarchistes et badges de groupes sur la veste d'un jeune punk. Capture d'écran INA.fr.....128
Figure 3. Patrick, "roi des punks de Nice", dans un reportage de 1983. Capture d'écran INA.fr 129
Figure 4. Une jeune femme essaie une veste de treillis dans un surplus militaire du marché aux puces. Capture d'écran INA.fr 132
Figure 5. Une veste en camouflage inspirée des treillis pour aller avec un tailleur noir dans le Jardin des modes, septembre 1979.....134

Chapitre 8

Figure 1. Publicité Claude Montana, printemps-été 1978. Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 24/Montana. 138
Figure 2. Les « militaires pour la fête » de Kenzo dans Vogue, aout 1978.....142
Figure 3. Campagne publicitaire Thierry Mugler, 1980. Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 25/ Mugler. 144
Figure 4. Campagne publicitaire Thierry Mugler (détail) dans Vogue, aout 1978.....147

Conclusion

Figure 1. Jack Lang en veste mao à l'Assemblée Nationale en 1981. Capture d'écran INA.fr 149

TABLE DES MATIERES

Introduction……4

PREMIERE PARTIE : LE VETEMENT MILITAIRE DANS LA MODE DES ANNEES 1960……...22

Chapitre 1. L'apparition du motif militaire dans la mode féminine (1966-1967)……...23

I. L'apparition de l'inspiration militaire dans la mode féminine (1966) : le cas des collections de Haute couture d'Yves Saint Laurent 23

A. Une mode nouvelle pour un corps nouveau 23

B. La représentation du fait militaire dans la mode féminine entre costume de loisirs et prestige de l'uniforme 29

II. "Le style militaire veut mettre la mode à sa botte" : la tendance militaire dans les mutations du système médiatique de la mode 34

A. Dans la presse de mode : un traitement différencié selon les revues ? 35

B. La presse quotidienne entre médiation et réception : l'exemple du Monde 39

C. La mise en scène de la tendance militaire à la télévision.....41

Chapitre 2. Le « style colonial » (1967-1970) : exotisme et imaginaires du fait militaire…...43

I. Vêtement militaire et référence coloniale : le cas de la saharienne.....43

A. De la Haute couture….....43

B. Au prêt-à-porter 45

C. Entre battle dress et tenue de loisirs.....47

II. Les imaginaires associés au vêtement d'inspiration militaire 49

A. « Jungle look : une grande aventure ». Exotisme et érotisation du vêtement militaire .49

B. Les dispositifs de présentation du vêtement militaire.....53

Chapitre 3. « L'uniforme de la jeunesse » : vêtement militaire et cultures jeunes.....…58

I. Cultures jeunes et appartenance identitaire : mode militaire et musique pop.....59

A. Entre panoplie contestataire et uniforme du chansonnier : l'exemple d'Antoine et des Charlots (1966-1969).....59

B. Des parkas *mods* aux vestes sudistes : l'importance de l'influence anglo-saxonne.....67

II. Vêtement militaire et mode « junior ».....70

A. « Un style jeune » 70

B. Style militaire, presse de mode et mode junior 72

DEUXIEME PARTIE. UNE MODE REVOLUTIONNAIRE ? MODE ET VETEMENT MILITAIRE AU TOURNANT DES ANNEES 1970……78

Chapitre 4. Quel uniforme pour les jeunesses contestataires à la fin des années 1960 ?.....79

I. De la panoplie militante à l'appropriation par la mode : le cas de la veste mao (1967-1969).....79

A. Du symbole idéologique….....80

B. …à la dépolitisation mondaine.....83

II. Quel uniforme antimilitariste pour les jeunesses contestataires ? 85

A. Une pratique déviante du vêtement militaire 85

B. De l'habit révolutionnaire à la panoplie contestataire 88

Chapitre 5. « Dans les rangs de l'armée toujours plus nombreuse des femmes modernes » : vêtement militaire, presse de mode et féminité au tournant des années 1970……..92

I. Une tendance au potentiel transgressif et le discours régulateur de la presse de mode…….92

A. Proposer des modèles désirables 94

B. Le costume contre la transgression de genre ?.....95

C. Le vêtement d'inspiration militaire dans l'habillement quotidien : un discours régulateur 98

II. Entre fantasmes et bouleversements réels.....100

A. « Que les hommes se libèrent de leur carcan comme les femmes viennent de le faire » : la tentation de l'unisexe 100

B. « Le luxe d'être à l'aise » : la question prédominante du confort dans la mode féminine au tournant des années 1970.....101

TROISIEME PARTIE. VERS UNE NORMALISATION DE L'INSPIRATION MILITAIRE : LES ANNEES 1970 ENTRE HAUTE COUTURE ET CONTRE-CULTURES……..104

Chapitre 6. « Un classique toujours nouveau »: le devenir de la référence militaire dans la mode féminine (*Vogue*, 1971-1977)…….…….105

I. Dans la Haute couture : une disparition progressive de l'inspiration militaire ..105

A. L'évolution du rôle attribué à la Haute couture.....106

B. L'exemple de la mode estivale 108

C. Un nouveau classique de la mode féminine 112

II. Dans le prêt-à-porter, un rapport ambigu a l'uniforme.....114

A. Entre « prestige de l'uniforme »… 115

B. …et « age du look ».....116

Chapitre 7. L'usage du vêtement militaire par les contre-cultures……...122

I. Le vêtement militaire dans le rock alternatif français (1976-1983) 122

A. « Comme des soldats perdus » : le mouvement punk et la dramatisation vestimentaire de l'identité de groupe 122

B. Le détournement des symboles totalitaires entre provocation et fascination.....127

II. Les surplus militaires et le développement d'une consommation vestimentaire alternative 130

A. Les surplus militaires 131
B. Surplus et mode féminine.....133
Chapitre 8. « Jeux de guerre sur le podium ». Le traitement renouvelé de l'inspiration militaire dans le prêt-à-porter à l'orée des années 1980……137
I. Des contre-cultures aux maisons de couture: la réinvention de l'inspiration militaire.....137
A. La collection printemps-été 1978 de Claude Montana 138
B. « Convertir le sérieux en frivole » : une esthétique du détournement 139
C. « Des militaires pour la fête ».....141
II. « Une féminité sur la défensive » : style militaire et *power-dressing* 143
A. La collection printemps-été 1981 de Thierry Mugler.....143
B. Une artificialisation paradoxale du corps féminin.....145
Conclusion…….…...…..150
ANNEXES……....…….……177

ANNEXES

1. Modèles d'inspiration militaire présentés dans Vogue Paris entre 1966 et 1980

SAISON	MARQUE	Haute Couture/Prêt-à-Porter	TYPE DE VÊTEMENT	CARACTÉRISTIQUES	COULEUR	MATIERE	QUALIFICATIF
PRINTEMPS-ETE 1966	Christiane Bailly	Prêt-à-porter	vareuse	cintrée	marine		"de militaire"
PRINTEMPS-ETE 1966	Christiane Bailly	Prêt-à-porter	bonnet-casque		noir		
PRINTEMPS-ETE 1966	Big Chief Creation pour S Vartan	Prêt-à-porter	ensemble en gabardine		kaki	gabardine	"plein air", "confort, "jeunesse"
PRINTEMPS-ETE 1966	Saint Laurent	Haute couture	manteau	double boutonnage	bleu marine	whipcord de laine	
PRINTEMPS-ETE 1966	Saint Laurent	Haute couture	casquette		noir	cuir	
AUTOMNE-HIVER 1966	Saint Laurent	Haute couture	redingote	double bout doré	noir	gabardine de laine	
AUTOMNE-HIVER 1966	Saint Laurent	Haute couture	manteau	col officier	noir	drap	"drap militaire"
AUTOMNE-HIVER 1966	Balenciaga	Haute couture	manteau	pattes d'épaule, ceinturon	noir		"manteau-capote"
AUTOMNE-HIVER 1966	Saint Laurent	Haute couture	manteau	martingale basse	noir		"drap militaire"
AUTOMNE-HIVER 1966	Cardin	Haute couture	chapeau	chapeau casque	noir		
AUTOMNE-HIVER 1966	?	Prêt-à-porter	manteau vison	brandebourgs	gris	fourrure	"air martial"
AUTOMNE-HIVER 1966	Balenciaga	Haute couture	tunique et bermuda	jersey, boutons dorés	bleu marine		
AUTOMNE-HIVER 1966	?	Prêt-à-porter	veste de ski	brandebourgs	marron	velours	"a la russe"
AUTOMNE-HIVER 1966	?	Prêt-à-porter	manteau fourrure	brandebourgs contrastés	gris	fourrure	
AUTOMNE-HIVER 1966	Boutique Lanvin	Prêt-à-porter	parka	parka kaki	kaki		"look manteau-pantalon"
PRINTEMPS-ETE 1967	Cardin	Haute couture	cosmo-corps	combinaison à zip	bleu marine		"une féminité virile"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1967	Saint Laurent	Haute couture	trench, short et chemise	couleur sable, poches assorties	sable		

PRINTEMPS-ETE 1967	Cardin	Haute couture	cosmo-robe		?		
PRINTEMPS-ETE 1967	Dior	Haute couture	tailleur	col officier	kaki	soie	"safari"
PRINTEMPS-ETE 1967	Dior	Haute couture	chapeau de brousse		sable		"mode equatoriale"
PRINTEMPS-ETE 1967	Chloé	Haute couture	saharienne		sable		"mode equatoriale"
PRINTEMPS-ETE 1967	Ricci	Haute couture	manteau	col officier			
PRINTEMPS-ETE 1967	Nino-Flex	Prêt-à-porter	tailleur	col officier, boutons dorés	vert		
PRINTEMPS-ETE 1967	?	Autre	bonnets d'aviateur				
PRINTEMPS-ETE 1967	Dior	Haute couture	chapeau de brousse				"safari"
PRINTEMPS-ETE 1967	Pierre d'Alby	Prêt-à-porter	tailleur "africain"	veste officier, col et boutons	imprimé		"peu conformiste"
PRINTEMPS-ETE 1967	Saint Laurent	Haute couture	robe chemisier	sable, pattes, poches soufflet	sable		
PRINTEMPS-ETE 1967	Michel Robichaud	Prêt-à-porter	manteau	poches soufflet, col officier			
PRINTEMPS-ETE 1967	Chloé	Haute couture	manteau	poches et pattes d'épaule	beige		
PRINTEMPS-ETE 1967	Mayfair	Prêt-à-porter	veste mao		bleu		
AUTOMNE-HIVER 1967	Ungaro	Haute couture	robe bermuda	drap de laine marine	marine		
AUTOMNE-HIVER 1967	Courreges	Haute couture	robe bermuda				
AUTOMNE-HIVER 1967	Ungaro	Haute couture	cape	drap vert foncé	vert sapin		
AUTOMNE-HIVER 1967	Saint Laurent	Haute couture	ensemble en cuir	quatre poches soufflet	noir		
AUTOMNE-HIVER 1967	Philippe Venet	Haute couture	manteau	grosse ceinture	noir		"style militaire"

AUTOMNE-HIVER 1967	Saint Laurent	Haute couture	tunique	poches, col officier	noir	cuir	
AUTOMNE-HIVER 1967	Saint Laurent	Haute couture	tunique et knickers		noir	jersey	"precision militaire"
AUTOMNE-HIVER 1967	?	Prêt-à-porter	trench				
AUTOMNE-HIVER 1967	?	Prêt-à-porter	vareuse				
AUTOMNE-HIVER 1967	?	Prêt-à-porter	veste mao				
AUTOMNE-HIVER 1967	Mac Douglas	Prêt-à-porter	manteau en cuir	col large	noir		
PRINTEMPS-ETE 1968	Jean Gerard	Prêt-à-porter	tailleur	col officier			"strict"
PRINTEMPS-ETE 1968	?	Prêt-à-porter	robe chemisier	col mao, poches plaquées			
PRINTEMPS-ETE 1968	Saint Laurent	Haute couture	manteau	poches soufflet	noir	jersey de laine	"presque militaire"
PRINTEMPS-ETE 1968	?	Haute couture	saharienne	en panthère des Somalis	imprimé	cuir	"jungle look", "safari"
PRINTEMPS-ETE 1968	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	saharienne a lacets		kaki	popeline	"jungle look", "safari"
PRINTEMPS-ETE 1968	Mac Douglas	Prêt-à-porter	veste en cuir	poches soufflet, ceinturé	marron	daim	"jungle look", "safari"
AUTOMNE-HIVER 1968	Cardin	Haute couture	casque				
AUTOMNE-HIVER 1968	Saint Laurent	Haute couture	tailleur pantalon en jersey	ceinturé, longues basques, poches			
AUTOMNE-HIVER 1968	Lanvin	Haute couture	cagoule				"petit casque montant"
AUTOMNE-HIVER 1968	Miss Dior	Prêt-à-porter	tailleur veste mao	soie noire	noir		
AUTOMNE-HIVER 1968	Nino	Prêt-à-porter	canadienne en popeline		sable		
AUTOMNE-HIVER 1968	Léonard	Prêt-à-porter	ensemble en jersey	ceinturé, longues basques			

AUTOMNE-HIVER 1968	Ungaro	Haute couture	bracelet-bouclier				
PRINTEMPS-ÉTÉ 1969	Féraud	Prêt-à-porter	trench	ceinture à anneaux	kaki		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1969	Saint Laurent	Haute couture	tunique et pantalon	beige, basques longues	sable		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1969	Marc Vaughan	Prêt-à-porter	frac et pantalon	boutons tunique, ceinturon			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1969	Georges Rech	Prêt-à-porter	tailleur en velours rose	basques longues, poches watteau	rose		
AUTOMNE-HIVER 1969	Ted Lapidus	Prêt-à-porter	tailleur-short	poches watteau, ceinturon			
AUTOMNE-HIVER 1969	Ted Lapidus	Haute couture	tailleur	brandebourgs			
AUTOMNE-HIVER 1969	Guy Laroche	Prêt-à-porter	tailleur	brandebourgs			"a la zouave"
AUTOMNE-HIVER 1969	Ungaro	Haute couture	tailleur-jupe	cuir, avec bottes et casquette			
AUTOMNE-HIVER 1969	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	robe	poches, gabardine sable	sable		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Cacharel	Prêt-à-porter	saharienne et pantalon	satin souple			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Georges Rech	Prêt-à-porter	imperméable et pantalon	poches watteau, surpiqures			"ensemble sport 1970"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Mic Mac	Prêt-à-porter	imper en popeline	poches triangle			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Ungaro Parallèle	Prêt-à-porter	trench court	poches soufflés			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Givenchy	Haute couture	redingote				
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Ted Lapidus	Haute couture	tunique en jersey	poches plaquées triangle			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Ungaro	Haute couture	trench coat court	poches soufflées ceinturon pattes			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Ted Lapidus	Haute couture	veste	imprimé camouflage	camouflage		

PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Saint Laurent	Haute couture	redingote	manches raglan			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Ungaro	Haute couture	tunique, knickers et bottes	daim			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Dior	Haute couture	tailleur jupe-culotte	poches plaquées, couleur	sable		"un style éclatant de santé"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Dior	Haute couture	redingote				
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Ricci	Haute couture	tailleur saharienne		sable		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Ungaro	Haute couture	manteau	cuir noir, longueur	noir		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Cerruti	Prêt-à-porter	tunique mao		noir		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Chanel	Haute couture	veste de tailleur	poches plaquées, boutons dorés			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1970	Popard	Prêt-à-porter	tailleur	blouson, poches watteau			
AUTOMNE-HIVER 1970	Ricci	Haute couture	manteau	brandebours			"a la russe"
AUTOMNE-HIVER 1970	Cardin	Haute couture	canadienne vinyle				"tenue de sport golf moto"
AUTOMNE-HIVER 1970	Givenchy	Haute couture	manteau tube et cape	drap de laine, double boutonnage			
AUTOMNE-HIVER 1970	Hermès Sport	Prêt-à-porter	parka	vert foncé	kaki		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1971	Cacharel	Prêt-à-porter	short et blouson	vert foncé	kaki	satin de coton	"en kaki"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1971	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	combinaison en toile	zip, couleur mastic	sable	toile de coton	"opération charme en uniforme"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1971	Surplus américain	Autre	chemise de la guerre de secession		kaki	toile de coton	
PRINTEMPS-ÉTÉ 1971	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	saharienne		blanc	toile de coton	
PRINTEMPS-ÉTÉ 1971	Busnel	Prêt-à-porter	blazer marin	bleu marine, insigne ancre	bleu marine		

PRINTEMPS-ÉTÉ 1971	Sisley	Prêt-à-porter	pantalon	"denim de la marine americaine"	bleu	toile de coton	
PRINTEMPS-ÉTÉ 1971	Jean-Claude Trogler	Prêt-à-porter	Saharienne				
AUTOMNE-HIVER 1971	Chloé	Haute couture	pantalon jodhpur		sable		
AUTOMNE-HIVER 1971	?	Prêt-à-porter	Saharienne		marron		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Saint Laurent	Haute couture	tailleur en shantung	4poches a rabat, ceinturé	blanc	shantung de soie	
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Ricci	Haute couture	Ensemble marin		blanc, marine		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	?	Haute couture	cabans		bleu marine		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Ungaro	Prêt-à-porter	saharienne	en daim			
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Betty Barclay	Prêt-à-porter	ensemble marin	col marin, double boutonnage	blanc, marine		"le style marin a pris la place du kaki"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Kenzo Jap	Prêt-à-porter	ensemble?				
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	tailleur saharienne		kaki		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	saharienne				
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Saint Laurent Hommes	Mode hommes	blouson		sable		"blouson d'aviateur"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1972	Ungaro Parallèle	Prêt-à-porter	tailleur saharienne	forme blouson	sable		"classique"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1973	Ungaro Parallèle	Prêt-à-porter	saharienne	blanche	blanc	suède	"classique", "raffiné", "dépouillé"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1973	Saint Laurent	Haute couture	tailleur	sable, poches plaquées	blanc	lin	"classique"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1973	Ted Lapidus	Haute couture	chemisier	ceinturon, poches plaquées	sable?		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1973	Ko&Co	Prêt-à-porter	robe	sable, col , ceinture	sable		

PRINTEMPS-ÉTÉ 1973	Saint-Clair	Prêt-à-porter	robe chemisier		sable	peau	"safari"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1973	André Ledoux Sports	Prêt-à-porter	chemise	poches soufflet, sable	sable		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1973	André Ledoux Sports	Prêt-à-porter	robe chemisier				
AUTOMNE-HIVER 1973	Jean Patou	Haute couture	Trench en cuir	long, ceinturé			
AH 1973-1974	Ted Lapidus	Haute couture	Blouson				
AH 1973-1974	Ungaro Parallèle	Prêt-à-porter	saharienne	velours marron	marron		
AH 1973-1974	Lapidus Boutique	Prêt-à-porter	caban	couleur poil de chameau, ceinturé	sable		
AH 1973-1974	Lapidus Boutique	Prêt-à-porter	trench	pas mili sauf pattes d'epaules	sable		
AH 1973-1974	Lapidus Boutique	Prêt-à-porter	blouson	raglan, poil de chameau	sable		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1974	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	ensemble saharienne	soie blanche	blanc	soie	
PRINTEMPS-ÉTÉ 1974	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	ensemble saharienne	ceinturée, sable	sable		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1974	Daniel Hechter	Prêt-à-porter	saharienne	lin	blanc	lin	"sportswear", "mode junior"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1974	Guy Laroche	Haute couture	ensemble saharienne-short	chapeau casque	sable	coton	
PRINTEMPS-ÉTÉ 1974	Louis Féraud	Prêt-à-porter	ensemble saharienne	foulard	sable	coton	"pour l'été, pour le voyage"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1974	Louis Féraud	Prêt-à-porter	robe saharienne	popeline de coton	sable	popeline	"robe saharienne"
AUTOMNE-HIVER 1974	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	manteau	brandebourgs, soutache, col officier	noir	velours	
PRINTEMPS-ÉTÉ 1975	Saint Laurent	Haute couture	jumpsuit	gabardine kaki, poches a rabats	kaki	gabardine	
PRINTEMPS-ÉTÉ 1975	Guy Laroche	Prêt-à-porter		blanche, poches a pression	blanc	flanelle	
AUTOMNE-HIVER 1975	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	jumpsuit				"combinaison d'aviateur sophistiquée par saint-
AUTOMNE-HIVER 1975	Kenzo Jap	Prêt-à-porter	jumpsuit		noir?	velours cotelé	

AUTOMNE-HIVER 1975	?	Prêt-à-porter	jumpsuit				
AUTOMNE-HIVER 1975	Surplus Yankee	Autre	bottes				
AUTOMNE-HIVER 1976	Givenchy	Prêt-à-porter	marinière	popeline kaki, matelassée	kaki	popeline	"renouvelée et rajeunie par la popeline kaki"
AUTOMNE-HIVER 1976	Dior Boutique	Prêt-à-porter	duffle coat	kaki	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1976	Dior Boutique	Prêt-à-porter	cagoule	kaki	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1976	Dior Boutique	Prêt-à-porter	canadienne				
AUTOMNE-HIVER 1976	Dior Boutique	Prêt-à-porter	bonnet	kaki	kaki		
PRINTEMPS-	Lapidus Boutique	Prêt-à-porter	ensemble saharienne	kaki	kaki	coton	"un classique toujours
PRINTEMPS-ÉTÉ 1978	Courreges	Prêt-à-porter	ensembles unisexe	kaki, zippé, poches plaquées	kaki		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1978	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	chemise militaire				"militaire"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1978	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	impermeale	kaki	kaki		"jeune", "sportswear"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1978	Laura Biagiotti	Prêt-à-porter	chemise	kaki, modèle d'homme	kaki		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1978	Laura Biagiotti	Prêt-à-porter	pantalon	kaki, modèle d'homme	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1978	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	robe	pattes d'épaule, ceinturon, bleu et rouge	rouge		
AUTOMNE-HIVER 1978	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	chemise	bleu gendadme, pattes d'épaule	bleu		
AUTOMNE-HIVER 1978	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	médaille militaire en cravate				
AUTOMNE-HIVER 1978	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	chapeau casque	cuir noir	noir		
AUTOMNE-HIVER 1978	Claude Montana	Prêt-à-porter	manteau cuir				"cuir martial", "allure martiale"

AUTOMNE-HIVER 1978	Kenzo	Prêt-à-porter	ensembles				"militaire style napoléon III", "militaires en fête"
AUTOMNE-HIVER 1978	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	manteau cuir bronze		kaki		"uniformes soviétiques"
AUTOMNE-HIVER 1978	Jean-Paul Gaultier	Prêt-à-porter	veste "sudiste"		gris		"prestige de l'uniforme"
AUTOMNE-HIVER 1978	Christian Aujard	Prêt-à-porter	chemises kaki	poches plaquées	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1978	Beretta	Prêt-à-porter	ciré	double boutonnage, ceinturé	rouge		"militaire et romantique"
AUTOMNE-HIVER 1978	Gina Lollobrigida	Prêt-à-porter	veste et pantalon				"style amazone"
AUTOMNE-HIVER 1978	Kârner	Prêt-à-porter	parka	kaki, ciré	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1978	Kârner	Prêt-à-porter	veste	kaki, ciré	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1978	Sonia Rykiel	Prêt-à-porter	manteau	boutonnage à la russe, col montant	bleu		"allure militaire", "à la russe"
AUTOMNE-HIVER 1978	Beretta	Prêt-à-porter	manteau-cape		?		
AUTOMNE-HIVER 1978	Versace	Prêt-à-porter	manteau	col officier, plis chasuble	gris		"militaire et monastique"
AUTOMNE-HIVER 1978	Enrico Coveri	Prêt-à-porter	parka	cuir			"mode militaire, formes masculine"
AUTOMNE-HIVER 1978	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	robe en cuir	col officier, épaulettes			"tenue paramilitaire", "cuir martial"
AUTOMNE-HIVER 1978	Kenzo	Prêt-à-porter	Blouson				"evasion aerienne"
AUTOMNE-HIVER 1978	Kenzo	Prêt-à-porter	calot militaire				"militaire"
AUTOMNE-HIVER 1978	Kenzo	Prêt-à-porter	pantalon jodhpur	kaki	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1978	Jean-Paul Gaultier	Prêt-à-porter	trench cuir	decoration aigle	noir		
AUTOMNE-HIVER 1978	Enrico Coveri	Prêt-à-porter	saharienne	cuir	marron		"super-sport, super pratique"

PRINTEMPS-ÉTÉ 1979	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	combinaison	cirée, kaki	kaki		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1979	Castelbajac	Prêt-à-porter	combinaison-short	coton kaki	kaki		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1979	Claude Montana	Prêt-à-porter	costumes de marin	col blanc, boutons dorés	bleu marine		"démilitarisation"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1979	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	spencer	boutons dorés	bleu		"amiral du soir"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1979	Saint Laurent Rive Gauche	Prêt-à-porter	pantalon	tresse	noir		"marine sublimée", "marin de music-hall"
PRINTEMPS-ÉTÉ 1979	Dorothée bis	Prêt-à-porter	ensemble de marin		blanc, marine		"disco-marin"
AUTOMNE-HIVER 1979	Laura Biagiotti	Prêt-à-porter	combinaison kaki		kaki		
AUTOMNE-HIVER 1979	Laura Biagiotti	Prêt-à-porter	manteau	sable	sable		
AUTOMNE-HIVER 1979	Jean-Paul Gaultier	Prêt-à-porter	?				
PRINTEMPS-ÉTÉ 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	combinaison	marron, boutonnage coté	marron		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	saharienne		sable		
PRINTEMPS-ÉTÉ 1980	Christian Aujard	Prêt-à-porter	saharienne	en daim			
AUTOMNE-HIVER 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	ensemble en laine grise	boutonnage coté	gris		
AUTOMNE-HIVER 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	trench ciré	a capeline , kaki	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	manteau cape	kaki	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	ensemble	kaki, ceinturé, poches	kaki		
AUTOMNE-HIVER 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	ensemble	gris, ceinturé, poches	gris		
AUTOMNE-HIVER 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	ensemble jupe		bleu		"vaguement militaire"

AUTOMNE-HIVER 1980	Armani	Prêt-à-porter	pantalon jodhpur		noir		"nouvelles amazones"
AUTOMNE-HIVER 1980	Thierry Mugler	Prêt-à-porter	robe cocarde		gris		"coupe régimentaire"

2. **Les deux corps du soldat. Dans Jeanne Teboul, « Combattre et parader. Des masculinités militaires plurielles », *Terrains & travaux*, vol. 27, no. 2, 2015, pp. 99-115.**

	Corps combattant	Corps-parade
Impératif primordial	Efficacité (Etre opérationnel)	Esthétique (Etre « beau »)
Rapport au corps	Fonctionnel (Corps-machine)	Formel (Corps-image)
Raison d'être du corps	Action	Représentation / Exposition
Loi gouvernant le corps	Economie des forces	Dépense énergétique
Attitude encouragée Culture somatique	Supporter, être sourd aux sensations corporelles (« Serrer les dents »)	Travailler son apparence (hygiène et entretien)
Techniques du corps	Dominées par l'horizontalité (ramper, se courber, se plaquer au sol…)	Dominées par la verticalité (Marcher au pas, se grandir, déployer ses épaules…): « Corps redressé » (Vigarello, 2001 [1979])
Exigences	Invisibilité / Camouflage Corps silencieux (se taire)	Visibilité / Distinction Corps bruyant (chanter)

3. **Nathalie Mont-Servan, « Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 4 mai 1967**

Après les extravagances des dernières saisons, où nous avons vu stylistes et couturiers se livrer à une surenchère dans l'outrance et le mauvais goût, le prêt-à-porter d'automne a choisi une ligne militaire que ses créateurs destinent aux moins de vingt ans.

C'est ainsi que nous avons pu voir le style " Wehrmacht " accompagné de la casquette de " feldwebel ", les capotes " taxis de la Marne " et les tenues de " partisanka ". Rien ne manque à ces effets de roulements de tambour, depuis les épaulettes et les boutons dorés jusqu'aux ceinturons à baudrier, voire le bonnet à poils et sa jugulaire. Tout ceci est, bien sûr, porté avec des bottes, tant pour le jour que pour le soir. Et les tons kakis, bruns ou noir " deuil " ne font que confirmer ce style terne et triste.

Toute cette mode, épaisse et enveloppante, est taillée en biais et parfois présentée dans de nouvelles longueurs allant du dessous du genou au bas du mollet. Cet essai de rallongement se remarque surtout dans les jupes et les manteaux sport que l'on trouvera d'ailleurs plus facilement dans les revues de mode que dans les magasins.

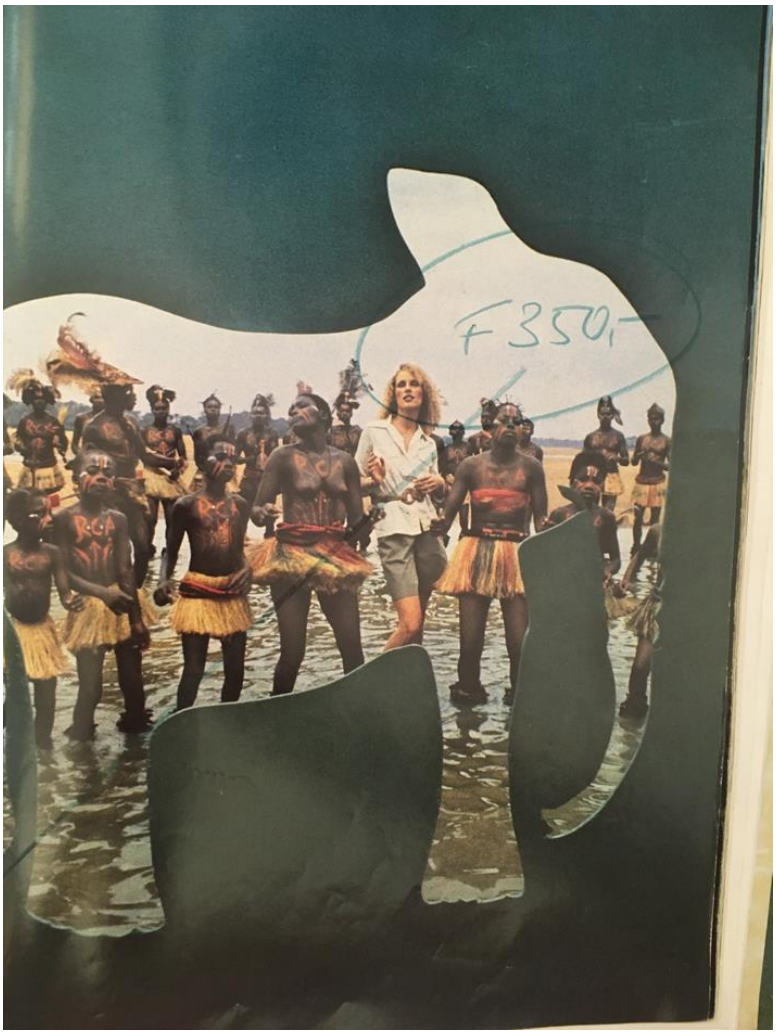
Il en était déjà ainsi de la mini-jupe, qui a tant fait parler d'elle et n'a jamais représenté en ventes qu'un pour cent environ du chiffre d'affaires de la confection française. Les spécialistes la voient adoptée à l'avenir seulement comme tenue de plage, à côté du short ou du pantalon.

En définitive, le succès de ce qu'on appelle les demi-longueurs dépendra des variations du climat. Les deux derniers hivers ont été cléments, de sorte que les femmes ont peu acheté de manteaux. Si les gelées sont précoces, les quelques capotes longues achetées par les magasins-pilotes s'arracheront vite, sinon il faut s'attendre à une évolution lente. En tout état de cause, les nouveaux éléments de la mode sont faits pour s'harmoniser avec les anciens, les jupes ou les robes courtes pouvant être portées avec des manteaux ou des capes longues grâce aux collants et aux bottes qui " habillent " les jambes et donnent un équilibre indispensable à la silhouette.

Les fabricants de prêt-à-porter attendent sans doute le printemps pour relancer le tailleur, mais il y a, dans toutes les collections, des ensembles de vestes longues avec shorts, culottes ou pantalons qu'accompagnent parfois des gilets.

Les blouses et les chemisiers en crêpe blanc sont très seyants pour le soir, avec des jupes de toutes les longueurs en satin ou en velours noir. Les robes du soir sont fluides de coupe et de tissu, et l'on assiste aussi à un retour du grand décolleté en " V " avec des épaulettes croisées dans le dos. En résumé, la mode d'hiver apportera des changements intéressants, mais vraisemblablement pas de révolution qui démoderait des millions de garde-robes.

4. **« Ici la République Centrafricaine » Vogue Paris, mai 1972, p. 83**



5. **Antoine, « La guerre », *La guerre* (un disque 45 t.), Disques Vogue – EPL 8401, France, 1966**

Notre monde entier s'effondre
Les spectres sortent de l'ombre
Les indiens se font la guerre
Mahatma n'a pas su faire
La bombe est prête à sauter
Le bouton va s'enfoncer
Les avions tournent sans cesse
Des enfants déformés naissent
Le racisme existe encore
Malgré tous ceux qui sont morts
Au noms de la liberté
Combien de gens sont tués
Ne voyez-vous pas mes fréres
Ou se dirige la terre
Les révoltés nous étonnent
Mille glas partout résonnent

Des cadavres réssusitent
Partout les regards s'évittent
On arrache les forets
Pour y planter des armées
Des enfants parfois s'élèvent
Dissant mettez une tréve
A ce futur inquiétant
Mais leur voix s'envole au vent
Et la fête continue
Les chaussures frappent à l'O.N.U
Les premiers soudain s'écroulent
Le scandale amuse les foules
Les fusils et les lunettes
Leur font tous perdent leur tête
Les conseils se réunissent
On prie pour que tous finisse
On croit devenir sage
On peut tourner la page

L'age d'or enfin commence
Mais soudain on nous annonce
Que quelque nation lointaine
S'est réveillée dans la haine
Que des peuples se rebellent
Qu'il faut qu'on leur soit fidéle
On leur envoie quelques troupes
Et les paties se regroupent

Les alliances se reforment
Les beaux s'entiments s'endormmes
Les ultimatums s'envolent
Les gros bombardiers décollent
Et si un jour par erreur
En irak, En Afrique ou ailleurs
On pousse un bouton de trop
Le feu d'artifice est beau
Ce n'est pas ainsi mon frére
Que l'on met fin à la guerre.

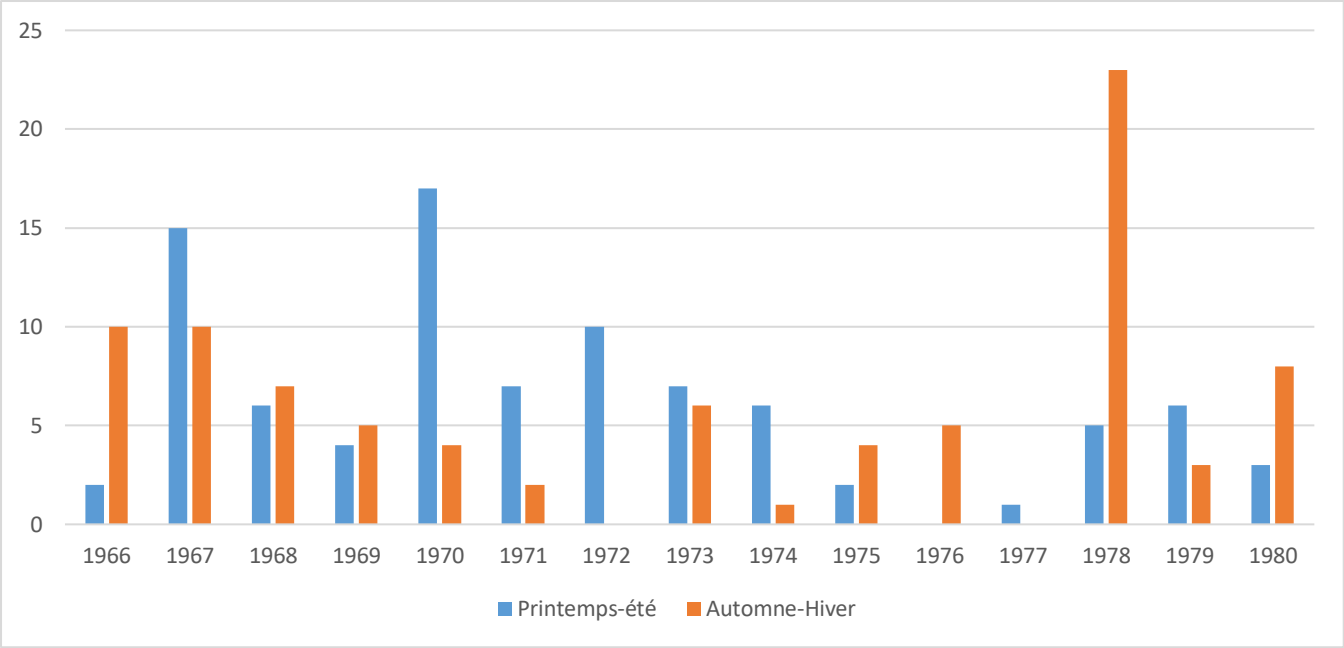
6. **Captures d'écran de l'apparition des Charlots à l'émission *Télé Dimanche*, diffusée le 12 novembre 1967. Consulté sur INA.fr**

7. **Insert du disque des Charlots, *Charlowup*. Les Charlots, *Charlowup* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLD 719, France, 1967**

8. **La pochette du disque *Les Charlots chantent Boris Vian*. Les Charlots, *Les Charlots chantent Boris Vian* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLVLX 325, France, 1969**

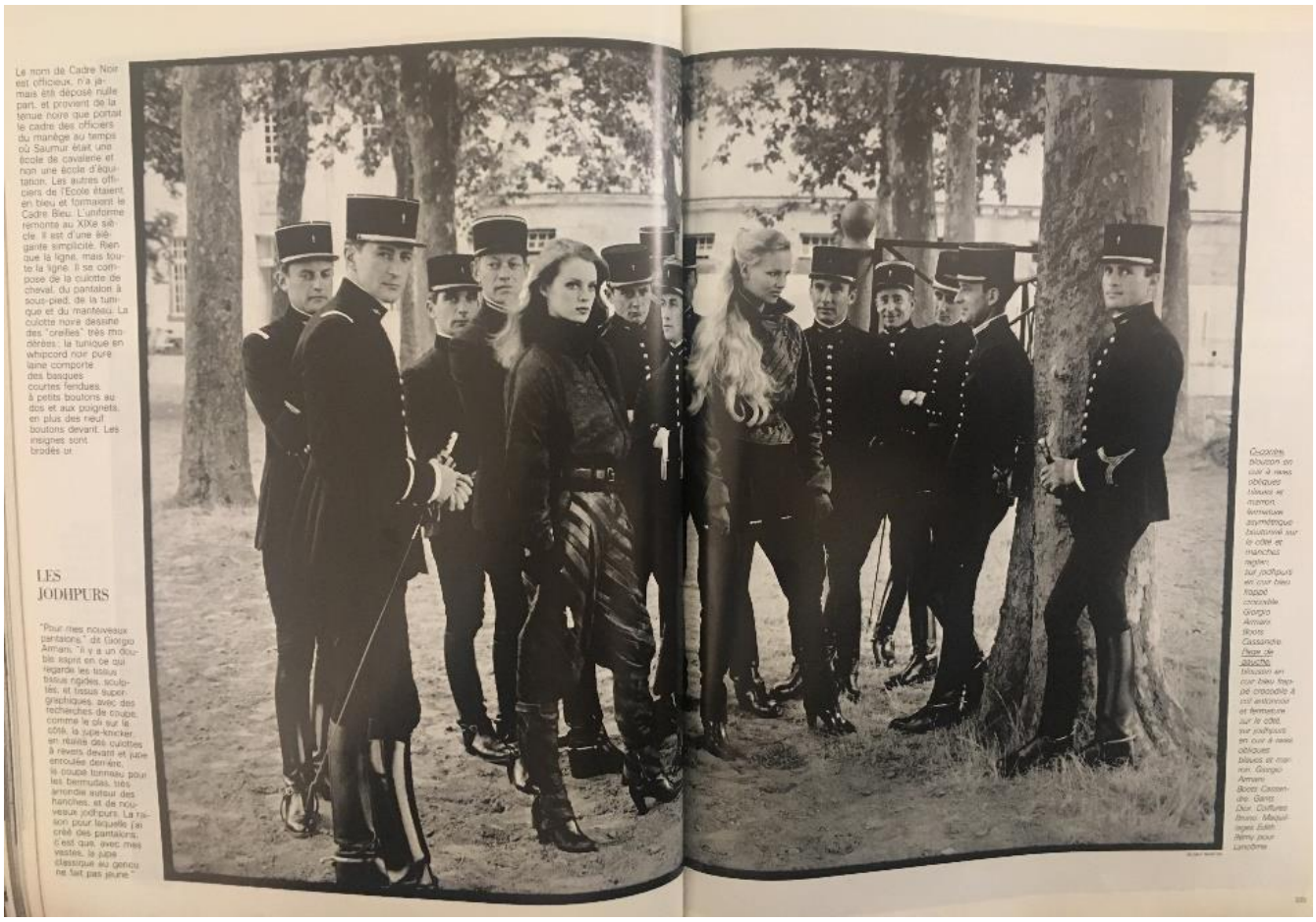
9. **« La revue mao ». *Dim Dam Dom*, émission du 9 juillet 1967. Capture d'écran INA.fr**

10. Répartition des modèles d'inspiration militaire recensés dans *Vogue Paris* entre 1966 et 1980 entre collections de printemps-été et d'automne-hive

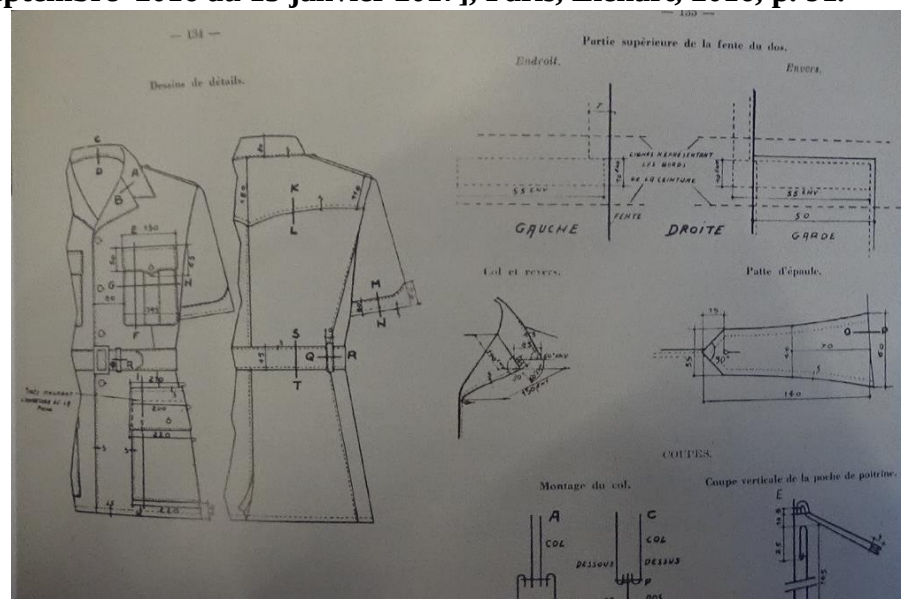


11. « Collections de printemps », *Vogue Paris*, mars 1973, p. 144

12. « Nouvelles amazones », ***Vogue Paris*****, aout 1980, p. 328**



13. Patron et usage règlementaire de la saharienne, dans Xavier Landrit (dir.), *Mission Mode, styles croisés* [exposition, Château Borély, Musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la Mode de Marseille et Musée de la Légion étrangère, Aubagne, du 16 septembre 2016 au 15 janvier 2017], Paris, Liénart, 2016, p. 91.



14. Patrice Bollon, « Après le punk, le style froid », *Le Monde*, 7 février 1979

" COLD CITY ", " ville froide " : un graffiti qui tranche avec les couleurs bariolées des palissades qui entourent le chantier de Covent-Garden, l'ancienne halle aux fleurs et aux légumes de Londres, vouée comme à Paris à la démolition. Est-ce à dire qu'il fait plus froid ici qu'ailleurs ? Pas vraiment. Car l'adjectif, loin de sa signification météorologique, désigne une mode - ou plutôt, un état d'esprit - qui fait suite au punk et qui, à son anarchisme et à son spontanéisme, oppose un froid réalisme et une géométrie austère.

Témoin, quelques rues plus loin, la boutique " PX ", un des magasins de mode les plus neufs de Londres. Un rideau de fer blanc métallisé continuellement baissé, l'énigmatique sigle " PX " éclairé par un néon bleuté : rien n'indique de l'extérieur la vocation de l'endroit, si ce n'est un récepteur de télévision niché près de l'enseigne qui retransmet en permanence ce qui s'y déroule. Passé l'étroite porte découpée dans le rideau de fer, le décor intérieur apparaît tout aussi étonnant.

Des murs blancs éclairés violemment par des néons, de larges tuyaux d'aération qui courent le long des plafonds, des filets métalliques auxquels sont pendus les vêtements, l'ensemble évoque plus le cadre fonctionnel et dépouillé d'un abri antiatomique que le désordre chamarré d'une boutique traditionnelle. Les vêtements sont à l'avenant : des combinaisons de cuir surtout, mais aussi des imperméables kaki, des vestes militaires et de lourdes gabardines que l'on croirait sorties des premiers films d'Hitchcock.

Près de la porte, deux mannequins à la figure recouverte d'une peinture argentée, arborent la panoplie complète. En rangers, large pantalon de cuir ou de satin brillant, chemise à épaulettes et col officier, sans oublier la fourragère agrafée à l'épaule, ils ressemblent à deux sentinelles d'une armée du futur qui se seraient égarées dans la vieille Angleterre.

La ligne militaire semble être d'ailleurs un des signes de reconnaissance de cette nouvelle mode " froide ". On peut ainsi voir en vitrine de " Che Guevara ", un magasin situé face au marché couvert de Kensington, un mannequin habillé d'un pantalon en vynil replié sur des rangers, d'une chemise bleu ciel rehaussée par une fourragère noire, et portant un large béret blanc. À croire que " Che Guevara ", qui fut pendant longtemps un des hauts lieux de la mode parallèle, est devenu le fournisseur officiel de l'armée britannique.

" Plaza ", un magasin situé sur Kings-Road, la grande artère de la mode qui traverse le quartier intellectuel de Chelsea, présente une autre mise en scène, tout aussi froide que les précédentes, mais de signification différente. Comme à " PX ", on remarque d'emblée l'absence de vitrine, remplacée ici par un écran sur lequel est projetée en permanence une présentation des modèles. L'enseigne, symboliquement, est inscrite en caractères digitaux, similaires à ceux des montres électroniques.

Avec ses lignes pures, quasi géométriques, et son peu de miroirs et de glaces bleutées, le décor intérieur rappelle, par son parti pris de rigueur et de fonctionnalité, les recherches du Bauhaus. La rationalité est ici poussée à bout. C'est ainsi qu'il n'y a plus ni étalage ni vendeur, mais un guichet où, sur la base d'un tableau auquel est accroché un échantillon du modèle, le client doit demander le vêtement qu'il a choisi. Dépersonnalisation et neutralité glacée, " Plaza " apparaît un peu comme le modèle expérimental du magasin de mode de demain, galerie d'art tout autant que libre-service.

Coïncidence avec toutes ces évolutions, l'exposition qui remporte ici le plus grand succès - un succès comparable à celui du Paris-Berlin du Centre Beaubourg cet été, - traite de la "

Nouvelle Objectivité " allemande des années 1923-1929. Un mouvement qui, en rupture avec l'expressionnisme, prônait un retour aux faits matériels et l'établissement d'un constat froid de la réalité. Soldats estropiés et chômeurs désespérés, scènes d'un demi-monde perverti dansant avec insouciance au bord du gouffre, ou encore paysages industriels pétrifiés et inhumains : il se dégage de l'ensemble des tableaux présentés une fascination de la déchéance et une acceptation fataliste de la catastrophe, où l'Angleterre semble trouver reflet à ses angoisses.

La musique qui entretient ici des liens particulièrement étroits avec l'apparition des modes, va même plus loin. Jusqu'au morbide et au vertige apocalyptique. Un groupe chante ainsi Do the Mussolini, appel-dérision à l'égard de la tentation fascisante; un autre intitule son dernier album Musique de l'usine de mort et se fait photographier en treillis devant Auschwitz. Quant à Johnny Lyndon, l'ex-Johnny Rotten des Sex Pistols, il vient de faire sa rentrée avec un nouveau groupe, et ouvre ses concerts par un très long morceau où, sur une musique de plomb, il répète inlassablement son désir de mort : " I wish I could die ", " Je voudrais tant mourir, "

Toutes ces attitudes sont bien sûr à mettre au crédit de la crise économique, plus profonde ici encore qu'en France, et de la surprenante faillite du consensus social, à laquelle on assiste aujourd'hui. Adaptation ultra-réaliste aux conditions nouvelles ou complaisance morbide dans la crise, pressentiment d'un cataclysme ou simulacre de désordre qui réussit à rendre enviable l'ordre établi ? Tout cela traverse cette mode froide, mouvement ambigu qui plonge, avec plus de rudesse encore que le punk, dans l'inconscient tourmenté d'une nation en dérive.

15. Patrice Bollon, « Retour de la " fripe " », Le Monde, 4 mai 1981

Aujourd'hui, la fripe a bien changé. Intégrée, banalisée, elle se conjugue volontiers avec des vêtements neufs, voire luxueux, auxquels elle donne un semblant d'histoire ou une originalité manquante. Attribut d'un nouveau chic, elle fait partie de la garde-robe obligée de tout snob, quels que soient ses ressources et le milieu auquel il appartient. Symboliquement encore, la fripe réintègre le centre de la ville, investissant des quartiers entiers -comme aujourd'hui les Halles à Paris ou Covent Garden à Londres, - où elle côtoie sans honte le neuf.

Mieux même, avec de la patience et du goût, il arrivera à dénicher ce vêtement ou cet accessoire qui donnera à son habit ce cachet original, cet aspect d'exemplaire unique, que seule la haute couture aurait pu lui conférer.

[…]

Tout cela définit au fond une nouvelle attitude face au vêtement : non plus alignement sur un code central, mais élaboration de son propre code vestimentaire. Bref, d'enveloppe sociale, le vêtement devient libération d'un imaginaire individuel, jeu gratuit sur les signes.

16. « Sautez sur les jumpsuit », *Vogue Paris*, aout 1975, p. 100

17. « Les lanceurs d'idées », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 222

18. Campagne publicitaire Thierry Mugler, 1979. Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 25/ Mugler.

TABLE DES ANNEXES

1. Modèles d'inspiration militaire présentés dans Vogue Paris entre 1966 et 1980
2. Les deux corps du soldat. Dans Jeanne Teboul, « Combattre et parader. Des masculinités militaires plurielles », *Terrains & travaux*, vol. 27, no. 2, 2015, pp. 99-115
3. Nathalie Mont-Servan, « Le style militaire veut mettre la mode à sa botte », *Le Monde*, 4 mai 1967
4. « Ici la République Centrafricaine » Vogue Paris, mai 1972, p. 83
5. Antoine, « La guerre », *La guerre* (un disque 45 t.), Disques Vogue – EPL 8401, France, 1966
6. Captures d'écran de l'apparition des Charlots à l'émission *Télé Dimanche*, diffusée le 12 novembre 1967. Consulté sur INA.fr
7. Insert du disque des Charlots, *Charlowup*. Les Charlots, *Charlowup* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLD 719, France, 1967
8. La pochette du disque *Les Charlots chantent Boris Vian*. Les Charlots, *Les Charlots chantent Boris Vian* (1 disque 33t.), Disques Vogue – CLVLX 325, France, 1969
9. « La revue mao ». *Dim Dam Dom*, émission du 9 juillet 1967. Capture d'écran INA.fr
10. Répartition des modèles d'inspiration militaire recensés dans *Vogue Paris* entre 1966 et 1980 entre collections de printemps-été et d'automne-hiver
11. « Collections de printemps », *Vogue Paris*, mars 1973, p. 144
12. « Nouvelles amazones », *Vogue Paris*, aout 1980, p. 328
13. Patron et usage règlementaire de la saharienne, dans Xavier Landrit (dir.), *Mission Mode, styles croisés* [exposition, Château Borély, Musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la Mode de Marseille et Musée de la Légion étrangère, Aubagne, du 16 septembre 2016 au 15 janvier 2017], Paris, Liénart, 2016, p. 91.
14. Patrice Bollon, « Après le punk, le style froid », *Le Monde*, 7 février 1979
15. Patrice Bollon, « Retour de la " fripe " », Le Monde, 4 mai 1981
16. « Sautez sur les jumpsuit », *Vogue Paris*, aout 1975, p. 100
17. « Les lanceurs d'idées », *Vogue Paris*, aout 1978, p. 222
18. Campagne publicitaire Thierry Mugler, 1979. Bibliothèque Forney, Fonds André Seigneur, cote RES ICO 8483 25/ Mugler.