



HAL
open science

L'esthétique “ exotique ” de la mode féminine française de 1967 à 1970 : analyse de la politique française sur la scène internationale

Noémie Vigne

► **To cite this version:**

Noémie Vigne. L'esthétique “ exotique ” de la mode féminine française de 1967 à 1970 : analyse de la politique française sur la scène internationale. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03414853

HAL Id: dumas-03414853

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03414853>

Submitted on 4 Nov 2021

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 GRENOBLE ALPES

Faculté Arts lettres et sciences humaines

Noémie VIGNE

Mémoire de Master 2 Histoire de l'Art parcours Histoire,
technique et théorie des arts visuels

L'esthétique « exotique » de la mode féminine française de 1967 à 1970 : Analyse de la politique française sur la scène internationale

Volume I

Année universitaire 2020/2021

Sous la direction de Madame Barreiro Lopez,
Professeure à l'université Grenoble-Alpes, Membre du Laboratoire de
Recherche Historique Rhône Alpes, Directrice de la plateforme internationale
MoDe(s).

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Faculté Arts lettres et sciences humaines

Noémie VIGNE

Mémoire de Master 2 Histoire de l'Art parcours Histoire,
technique et théorie des arts visuels



L'esthétique « exotique » de la mode féminine française de 1967 à 1970 : Analyse de la politique française sur la scène internationale

Volume I

Année universitaire 2020/2021

Sous la direction de Madame Barreiro Lopez,
Professeure à l'université Grenoble-Alpes, Membre du Laboratoire de
Recherche Historique Rhône Alpes, Directrice de la plateforme internationale
MoDe(s)

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussignée VIGNE Noémie déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Grenoble

Le : 9 juin 2021

Signature :

Remerciements

Je voudrais dans un premier temps remercier mon directeur de mémoire Madame Barreiro Lopez, professeure d'Histoire de l'Art contemporain à l'université de Grenoble Alpes, pour ses conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je souhaite remercier :

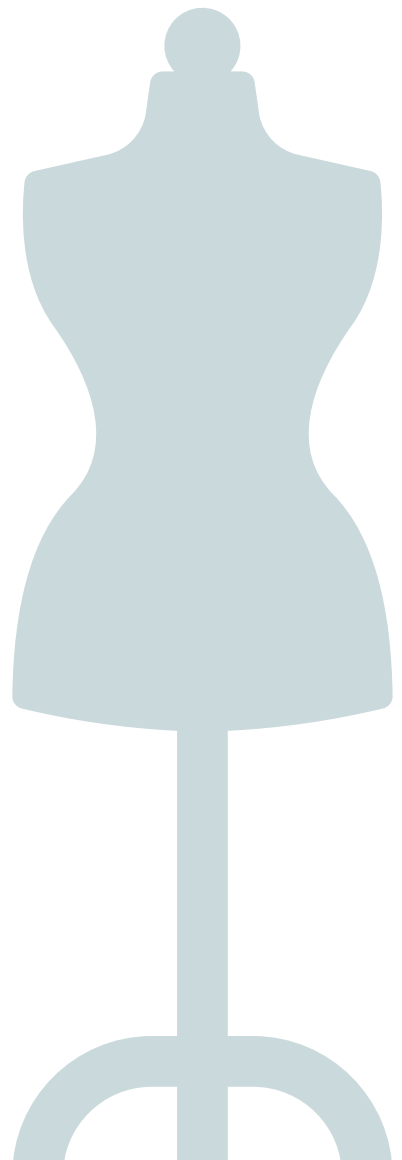
Madame Martine Leherpeur, rédactrice au magazine *ELLE*, correspondante du *Harper's Bazaar*, employé de l'Agence Mafia en 1968, belle fille de Maimé Arnodin, qui m'a ouvert la porte de ses souvenirs avec bienveillance au sujet de l'Agence Mafia, de Maimé Arnodin et de la mode des années 1960 et 1970 et qui a répondu à mes multiples questions.

Madame Nathalie Gourseau, chargée de documentations au palais Galliera qui m'a offert la possibilité d'accéder aux archives de nombreux magazines de mode français, m'a donné des conseils et orientée dans mes demandes de consultations et de recherches d'archives.

Je remercie également mes parents pour leurs encouragements et soutiens tout au long de cette année et plus particulièrement lors de l'écriture de ce mémoire.

Reconnaître, l'aide sans faille de mes amis lorsque j'avais besoin de pause dans la rédaction de mon mémoire.

Je dois enfin témoigner toute ma reconnaissance à Madame Véronique Callibot, pour avoir relu et corrigé cet écrit. Ses conseils de rédaction m'ont été très précieux.



Sommaire

Introduction	1
--------------	---

I- La mode française « exotique » de 1967 à 1969 comme égérie de l'esthétique de la colonisation et du post colonialisme	12
--	----

A. Le (re)gain d'intérêt pour « l'exotisme » dans la mode féminine française de 1967 à 1969	13
---	----

1. Le créateur de haute couture et le patrimoine culturel français	13
2. La Haute couture et la contre culture hippie aux thèmes esthétiques de l'ailleurs : identité, séduction et transformation	18
3. Economie internationale et particularismes nationaux pour la confection de l'esthétique de l'ailleurs	23
4. L'Orientalisme vestimentaire illustré dans les cahiers des Coloris de Maimé Arnodin : La transcription de l'analyse de la situation politico-socio-culturelle française entre 1967 et 1969	27

B. L'iconographie esthétique de l'ailleurs dans la mode féminine française de 1967 à 1969	31
---	----

1. L'iconographie de la globalisation et de la généralisation des frontières dans les bornes de l'inspiration géographique de la mode féminine	32
a) Yves Saint Laurent la collection de haute couture Bambara et le manteau nommé « Tapis Persan » par le couturier	32
b) Dior Le caftan de 1967	36
c) Le pyjama de Jules François Crahay pour la maison Lanvin en 1968	38
2. L'esthétique iconographique du <i>rêve des mille et une nuits</i> dans les productions de mode féminine de 1967 à 1969 chez Dior et Lanvin	40
a) Le pyjama et la tunique chez Lanvin de Jules François Crahay	40
b) Le caftan de Marc Bohan pour la maison Dior de 1967	42
c) La condition de la femme française entre 1967 et 1969	43
3. Les mécanismes et vecteurs de la mode exotique : les magazines de mode sur la scène internationale pour comprendre les enjeux politiques français	45
a) La politique nationale française : Hégémonie de la France sur la scène internationale par Le Général de Gaulle	45
b) La France et l'Afrique de 1967 à 1969	49

C. La conception esthétique et iconographique de « l'ailleurs » dans la mode féminine nord-américaine entre 1967 et 1969 _____ 55

1. La retranscription du dépaysement au travers du magazine *Vogue* : le paradoxe de la volonté de représentation de l'authenticité exotique _____ 55
2. L'iconographie esthétique d'un ailleurs primitif en mode résultant de la considération de l'enseignement institutionnel américain _____ 60
3. Un enjeu stratégique dans les bornes de la considération de l'ailleurs : le principe esthétique exotique de la tendance Hippie acteur de la politique de « conquête » géographique états-uniennes ? _____ 64
 - a) L'Afghanistan et le principe esthétique exotique du mouvement hippie : séduction et conquête territoriale _____ 64
 - b) Les bornes de l'influence esthétique du principe de l'exotique en Iran et en Irak : un enjeu d'appropriation _____ 69

II- La redéfinition du concept de « l'exotisme » dans la mode féminine : le tournant 1968-1969 illustré en 1970 _____ 76

A. Une nouvelle structure sociale, politique et économique _____ 77

1. Les évènements de Mai 68 dans la reconsidération de l'ailleurs _____ 77
 - a) Crise et restructuration de la société et la considération de l'« autre » _____ 78
 - b) Une nouvelle condition féminine _____ 80
2. Du Général de Gaulle à Pompidou, un nouveau gouvernement en 1969 _____ 83
 - a) Fin de la vision néocoloniale africaine par la politique étrangère du président Pompidou _____ 83
 - b) Politique économique de la présidence de Pompidou : une nouvelle vision de l'hégémonie française pour la reconsidération de ses relations avec « l'autre » _____ 85
 - c) Culture jeune et américanisation de la jeunesse française _____ 87
3. La restructuration de l'économie de mode française _____ 90
 - a) Renversement du système économique de la mode : le prêt-à-porter _____ 90
 - b) Les bureaux de tendance, l'Agence Mafia : pierre angulaire de la production d'un nouvel esthétique de l'ailleurs _____ 93

B. La reprise des concepts esthétiques de « l'exotisme » nord-américain dans la production de mode française _____ 96

1. Orientation iconographique de la mode de l'ailleurs en 1970 _____ 96
 - a) Les Cahiers de coloris de l'Agence Mafia en 1970 _____ 96
 - b) Rencontre avec Zandra Rhodes _____ 98
2. Les concepts de l'esthétique mystique et primitif nord-américains dans les maisons de couture du patrimoine culturel français Dior, Lanvin et Yves Saint Laurent _____ 102
 - a) La maison Dior _____ 103
 - b) La maison Lanvin _____ 107
 - c) La maison Yves Saint Laurent _____ 109

3.	L'iconographie primitive, mystique pour se référer à un ailleurs dans le prêt-à-porter Léonard Fashion, Ungaro et la maison Chloé _____	111
a)	Le prêt-à-porter Léonard _____	111
b)	Le prêt-à-porter Ungaro _____	113
c)	Le prêt-à-porter de la maison Chloé _____	114
d)	L'engouement pour l'utilisation des fourrures _____	115
C.	Les enjeux de la représentation de « l'exotisme » pour la France _____	117
1.	La représentation de soi et des autres _____	118
a)	La considération de l'Afghanistan et de l'Iran par la France: une étude aidée par les magazines de mode français et des journaux télévisés _____	119
b)	La France, l'Europe et les USA : le paternalisme français et ascendant international pour la considération esthétique de l'ailleurs _____	124
c)	La France et les pays arabes du Moyen Orient : considération et ascendance ____	128
2.	Evolution et autonomisation des concepts nord-américains pour la retranscription d'un « exotisme » : L'élargissement du goût pour l'univers mystique des mayas, incas et aztèques _____	134
a)	Le goût pour la civilisation aztèque de la maison Lanvin et Léonard Fashion : les enjeux _____	134
b)	Le goût pour le Japon et ses enjeux avec la production d'Yves Saint Laurent__	137
	Conclusion _____	142
	Sources _____	151
	Résumés _____	166



« L'exotisme » esthétique de mode, conçu dans les années 1960, s'est intégré dans notre quotidien. On retrouve de nombreuses résurgences, comme par exemple en 2013 avec le défilé printemps été de Chanel. Qu'il s'agisse de vêtement, de décoration, de cuisine, de voyages... les tendances dites : « ethniques », « exotiques » ou « bohèmes » et « bohos » sont à la mode dans les magazines féminins. Les historiens de la mode s'accordent à dire que le (re)gain d'intérêt pour l'exotisme façonné par les créateurs de mode français de la fin des années 1960 aux années 1970 et qui perdure encore aujourd'hui, résulte de l'impulsion du mouvement social et de la mode à la hippie nord-américaine¹. C'est pourquoi notre étude se base sur la production de mode féminine française entre 1967 et 1970, puisque ces dates correspondent au mouvement social hippie selon le spécialiste Frédéric Robert².

Les ouvrages tel que celui de Modest Wayne et Shatanawi Mirjam dans *The sixties the worldwide happening*³ mais aussi l'ouvrage de Brunat Denis, Demey Chloé, *Histoires des modes et du vêtements, du moyen-âge au XXIe siècle* soulignent l'importance du mouvement hippie dans la représentation du concept de l'exotisme dans la mode féminine mais n'abordent ni les transferts culturels ni les facteurs et vecteurs d'importation⁴. Ceux de Luytens Dominique, *Seventies, le style des années 1970*⁵ et *Touches d'exotisme XIV-XXe siècle*⁶ abordent une approche plutôt stylistique et restent généraux en occultant l'étude de la géopolitique et de la représentation de soi et des autres durant la guerre froide. L'ouvrage issu de l'exposition de Boston *Hippie chic* de Whitley Lauren, quant à lui, traite de la mode à la hippie dans le prêt-à-porter américain⁷. Elle met en avant les créateurs Théa Porter, Zandra Rhodes et Ossie Clark dans une approche plutôt esthétique⁸. Les ouvrages et expositions font une description de ce qu'est la production hippie et l'exotisme nord-américain et français entre 1967 et 1970 sans

¹ Brunat Denis, Demey Chloé, *Histoires des modes et du vêtements, du moyen-âge au XXIe siècle*, Paris, ed Textuel, coll. textuel beaux livres, 2018

Le mouvement social hippie nord-américain a pris des allures d'exotisme principalement au travers des vêtements de ces « utopistes » qui privilégiaient les fibres naturelles, les modes de fabrications traditionnels (broderies, macramés, tissages...). Dans ce sens, les hippies développent un goût pour l'ailleurs et « l'exotisme » puisqu'ils s'opposent au modèle occidental capitaliste industriel, c'est pourquoi ils s'orientent vers des contrées où les industries textiles sont moins développées et où au contraire la production textile artisanale l'est.

² Robert Frédéric, *La révolution hippie*, collection dictat et civilisation, presses universitaires de Rennes, Rennes 2011,

³ Modest Wayne, Shatanawi Mirjam *The sixties the worldwide happening*, Tropen Museum, 2015

⁴ Brunat Denis, Demey Chloé op cit 1 page 1

⁵ Luytens Dominique, *Seventies, le style des années 1970*, Paris, Grund, 2009

⁶ *Touches d'exotisme XIV-XXe siècle*, Musée de la Mode et du Textile, 1999, exposition du 24 janvier au 1er mars, 1998

⁷ Whitley Lauren, *Hippie Chic*, 16 juillet- 11 novembre 2013, Museum of fine Art, Boston, 2013

⁸ Il convient de préciser que ce sont des créateurs de mode d'origine anglaise, mais qui sont élevés au statut de figure de créateurs de mode à la hippie compris dans le principe esthétique nord-américain.

toutefois expliquer l'origine, les facteurs, vecteurs et l'idéologie socio-historique de cet exotisme. Le mouvement social hippie, la dénaturalisation du mouvement passée par le prisme des facteurs marketings, culturels et économiques, la médiation du couturier, les facteurs d'exportation de la mode à l'international et encore moins le lien avec la géopolitique dans la considération de l'esthétique « exotique » au travers de ces productions ne sont analysés. Notre étude cherche alors, au-delà d'une approche esthétique et iconographique, à étudier les facteurs, vecteurs et acteurs de la confection du principe esthétique, politique et social de « l'exotisme » dans la mode féminine française de 1967 à 1970.

Définir l'exotisme des pièces de mode relève d'une appréciation subjective. En effet, les premières mentions de la notion et du principe « d'exotisme » qui apparaissent en France sont faites en 1806 par les frères Goncourt qui l'abordent comme « sens »⁹. Classant ce concept comme élément qui fait appel aux interprétations et par conséquent à une certaine forme de subjectivité. En 1872 Alphonse Daudet dans *Tartarin de Tarascon*, aborde ce concept en le définissant comme tout ce qui fait l'ambiance des récits de voyages : l'exploration, les aventures, le mystère, l'inconnu, « l'espoir d'une possibilité de transgression sans limites »¹⁰. La composante « escapiste » et le lointain géographique sont alors les éléments primordiaux pour le concept de l'exotisme tout comme les sens. Sous une certaine forme, le principe de « l'exotisme » consiste à concevoir un univers géographique éloigné, que l'on ne connaît pas laissant libre court à l'imagination et la recontextualisation¹¹. Confectionner un vêtement comme résultant du principe d'exotisme consiste alors pour le créateur à caractériser et souligner en fonction de son contexte de perception la production d'une différence relevant d'une appréciation mentale d'un espace lointain que l'on peut considérer comme différent.

Le concept pur « d'exotisme » réfère alors à la considération de « nous » (compris comme un groupe culturel défini par une identité populaire, institutionnelle, historique et sociale) et des « autres » (défini par ceux qui ne font pas parti de ce groupe). Dans ce cadre il en va d'un questionnement à la fois anthropologique, historique et social. « L'autre » est alors considéré comme un extérieur qui par la méconnaissance de celui qui élabore cette distinction le façonne

⁹ Goncourt E et J, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 1851-1896, cité in Leonid Heller, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres*, 2009, mis en ligne le 15 septembre 2012. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/edl/447>, consulté le 07/04/21

¹⁰ Leonid Heller, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres* [En ligne], 2-3 | 2009, mis en ligne le 15 septembre 2012. disponible : <http://journals.openedition.org/edl/447>, consulté le 28/03/21

¹¹ Staszak Jean-François, « ce que l'Exotisme ? » in *Le Globe*, Tome 148, Genève, 2008, disponible : https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/4314/4464/7645/Globe2008_Article1_.pdf, consulté le 04/04/21

par des stéréotypes socio-historiques. Le concept d'exotisme est alors à prendre dans son pesant comme un terme qui doit largement être remis en question et critiqué¹².

L'exotisme en mode et de façon générale, relève alors d'un rapport à l'autre qui entre en relation avec une perception sensible, stimulée par un contexte social, politique, économique, culturel, ... Le vêtement doit alors se jouer de l'imaginaire que la population se fait d'une culture, d'une population d'une civilisation qui ne sont pas parente avec le système et la culture française. Retranscrire un vêtement en soulignant son caractère « exotique » vient alors à transposer par la mise en scène de caractères, une histoire civilisationnelle. Dans ce cadre, Michel Espagne souligne que « Les transferts culturels se situaient dès lors à étudier les vecteurs de la translation »¹³. Il faut alors mettre en avant, l'importance de l'analyse des vecteurs de transferts qui sont : les médias et les créateurs au travers de leurs médiums de productions et de créativité dans une approche historico-sociologique. Dans ce cadre, l'étude de la conception de l'ailleurs dans la mode entre 1967 et 1970 s'intégrant dans un contexte post-colonial tend à questionner dans un premier temps, le contexte, mais aussi le passé contextualisé, institutionnel et productif qui a orienté les vecteurs dans une certaine image et stéréotypes.

Edward Said (universitaire, théoricien, littéraire palestino-américain) au travers de son ouvrage *l'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident* nous aide à caractériser et comprendre l'ailleurs dans ce contexte au travers de son étude sur la détermination historique européenne de l'Orient et de l'ailleurs¹⁴. L'Orient et l'orientalisme est défini selon ce dernier comme:

Un style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre Orient et Occident, l'Orient a été orientalisé non seulement parce qu'on a découvert qu'il était « Oriental » (dans le sens de différent) selon les stéréotypes européens du XIXe siècle, mais encore parce qu'il pouvait être rendu oriental¹⁵.

¹² Le romancier Victor Segalen cité dans l'article de Elodie Nowinski « Yves Saint Laurent et l'Exotisme dans les années 1960. De l'exception insolente à la naissance du métissage dans la haute couture » définit l'exotisme comme « être en dehors ». Mais alors dans ce cas, « Être en dehors » a une connotation péjorative puisqu'il signifie que ce qui est exotique ne peut s'apparenter à la civilisation dans laquelle se joue la population qui l'a déterminé comme « en dehors ». On voit ici que l'exotisme est finalement presque uniquement défini à l'origine par des romanciers, poètes, des hommes de lettre, l'exotisme devient presque un exercice d'écriture qui se doit de jouer de l'imagination et d'un fossé civilisationnel

¹³ Espagne Michel « la notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres* 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 1/06/21 disponible en ligne : <http://rsl.revues.org/219>

¹⁴ Said Edward, *L'orientalisme. L'Orient construit par l'occident*, Seuil, Paris, 1980

¹⁵ Said Edward, idem

C'est par la distinction que l'Orient a pu être oriental au sens de différent et exotique. Selon ce dernier cette distinction ontologique s'opère selon les stéréotypes européens. Des stéréotypes qui sont élaborés en fonction d'un contexte politique et social qui ont construit une représentation mentale et esthétique de ces pays à des fins idéologiques et géopolitiques. En effet, il souligne que l'Orient se comprend comme « une idée qui a une histoire et une tradition de pensée, une imagerie et un vocabulaire qui lui ont donné réalité et présence en Occident et pour l'Occident ». La France a mis en place de nombreuses colonies et considère ces colonies dans une relation bipolarisée symbolisant une mise à distance par la différenciation culturelle et une réinterprétation dans la figuration pour mettre en évidence une forme d'hégémonie politique, économique et culturelle. C'est dans ce cadre que l'Orient a donné la possibilité à la France de se construire : Par contraste. Alors, puisque l'Orient colonisé fait partie de la construction politique et culturelle de la France, l'Orient appartient en ce sens à l'Europe. Concevoir un pays dit exotique, oriental ou se référant à un univers qualifié « d'ailleurs », « d'en dehors » par des stéréotypes imaginés au gré des représentations mentales issues d'un passé colonisateur qui a diffusé des images, discours au sujet de cet Orient dans l'objectif d'assurer son hégémonie, correspond à une forme de domination ou l'Occident et les personnes qui le qualifie se déterminent comme le résultat de l'évolution d'une société culturelle, politique, économique...

La représentation d'un « exotique » dit « Oriental » résulte alors pour les artistes coloniaux et post-coloniaux dans l'accentuation et la considération d'un fossé culturel par le biais de la sensualité exagérée et tend à transcender les pulsions occidentales sous la forme d'un purgatoire. Edward Said souligne dans ce sens que : « L'orientalisme par lui-même était, en outre, une province exclusivement masculine » et la femme orientale, « exotique » doit relever d'un imaginaire phallocrate. Pour les artistes, le critère primordial pour se référer à un Orient (mot valise pour signifier le principe « d'exotique ») c'est de se référer à des populations dont la religion est musulmane. Selon Edward Said, cette intégration sous tend à une vision issue de la terreur de la conquête Ottomane. La généralisation et l'image que l'Europe se faisait de l'Islam a été une manière de se protéger et de « maîtriser » cet Orient. Concevoir un Orient aux bornes et frontières géographiques floues tend selon Edward Said à « L'ambition constante de maîtriser la totalité d'un monde, et non une partie de celui-ci, facile à délimiter »¹⁶.

¹⁶ Said Edward, op cit 14, page4

Dans notre approche, l'étude d'un vêtement conçu comme « exotique » ou « oriental » (défini par son contexte) entre 1967 et 1970 vient alors à questionner les rapports géopolitiques et l'analyse du contexte dans lequel évolue ces vecteurs à l'origine de la transposition culturelle.

En effet, entreprendre l'étude de la création d'un vêtement « exotique » entre 1967 et 1970, en pleine guerre froide où les pays se jouent de la compétitivité idéologique, politique, économique et créative tend à questionner comment ces blocs et pays qui conçoivent une esthétique de l'ailleurs perçoivent les autres. Même si Michel Espagne considère que « la comparaison comme principe additionnel d'ouverture à des espaces différents perdait de son intérêt », il sera nécessaire dans notre argumentaire de mettre en lumière les éléments dissociatifs puisque même si les transferts culturels proviennent d'un passé évolutif qui s'est nourri d'échanges, comparer les importations et les similitudes vient à comprendre les lieux géographiques d'inspirations dans l'objectif d'analyser l'imaginaire d'ascendance¹⁷. Il s'agit alors de comprendre cette altérité dans un contexte qui a défini cette différence. Comment cette différence peut être étudiée de manière objective si celui qui a souhaité mettre en lumière cette altérité est marqué par un contexte politique, économique et qui l'a défini par ses sens et une forme de considération de dominance ? Pour être objectif, il convient alors d'appréhender le vêtement qualifié comme exotique par rapport à l'univers qui l'a décontextualisé et analyser cet univers pour comprendre ce à quoi ce dit « exotique » fait référence. Comme l'a souligné Jean François Staszak géographe : « Parler d'exotisme, c'est moins analyser un objet que le discours d'un sujet à son endroit. La question : qu'est-ce qui est exotique ? est en ce sens seconde par rapport à la question : pour qui ? »¹⁸.

Philippe Braillard souligne que : « La bipolarisation du système international qui se manifeste à travers le développement de la Guerre Froide est sans conteste le facteur dominant des relations internationales de l'après-Seconde Guerre mondiale ». Avec la décolonisation de l'Inde, du Pakistan dès 1947 puis de l'Afrique, associés à des nouveaux pays tels que l'Afghanistan, l'Irakou encore l'Iran... ces pays vont devenir les enjeux de ralliement à l'un des deux blocs. En 1961 avec la conférence de Belgrade, naît le mouvement des non-alignés, au même moment se construit le mur de Berlin, le mouvement Panafricanisme, le Common Wealth et le Panarabisme¹⁹. Ce sont tous des facteurs qui tendent proposer à l'international un nouveau système de penser les « autres ». Dans ce contexte la considération de l'ailleurs

¹⁷ Espagne Michel op cit 13 page 4

¹⁸ Staszak Jean-François, op cit 11 page 3

¹⁹ Philippe Braillard « Un phénomène majeur des relations internationales contemporaines » in *Mythe et réalité du non alignement*, Graduate Institute Publications, Collection : International, Genève, 1987

« exotique » ne peut être le bloc de l'est. L'ailleurs, l'exotisme et l'autre se trouvent dans les pays non-alignés et du tiers monde qui ont une gouvernance, une économie, une politique, une manière de vivre et des enjeux politiques différents que ceux du bloc de l'ouest. C'est dans ce cadre qu'étudier la mode exotique française prend une autre dimension. Il s'agit alors de comprendre au travers de l'analyse de la population et de la politique, l'évolution de la conception esthétique et iconographique de l'exotisme (de l'ailleurs et de l'autre) de la production de mode féminine s'intégrant dans le contexte de la guerre froide. Comprendre quelles sont les bornes géographiques dont les créateurs s'inspirent pour leurs collections afin de connaître dans un champ plus large les intérêts politiques de valorisation ou au contraire de marginalisation de l'autre comme un « exotique ». Enfin, comprendre comment les autres appartenant à « l'ailleurs » sont perçus afin d'analyser l'image (économique et politique) que la France souhaite donner en produisant une image de l'autre exotique.

Pour tenter de définir le principe esthétique et iconographique de l'exotisme dans la mode féminine de 1967 à 1970 , il s'agira d'aborder un propos qui s'ancre dans la pensée et le contexte de l'époque. La détermination des pièces se fait en fonction des qualifications « exotiques » qui leur sont ajoutées par leurs créateurs, les médias et les populations. La détermination des pièces, la caractérisation de la conception et de la considération de l'esthétique « exotique » a d'abord été un enjeu de notre argumentaire. En effet, par définition présenter un élément comme exotique sous tend à une auto critique, en déterminant ces pièces non pas en fonction de ma propre perception de ce que représente le voyage vers un ailleurs mais en fonction de la population qui les a produite. Cette détermination des pièces a été compliquée puisque aucune des maisons de mode n'a réalisé de collections définies comme hippies « exotiques », de plus, ces pièces ne sont pas nommées. Il s'agit alors dans un premier temps de les définir selon les critères précédents. De plus, les ouvrages ne font pas apparaître un revirement esthétique dans la représentation de l'esthétique exotique de la mode de 1967 à 1970, également, les collections et maisons de mode n'ont pas diffusé toutes les créations. Nous avons eu un rendez vous à la fondation Yves Saint Laurent à Paris pour pouvoir accéder aux archives qui comportent des pièces, dessins préparatoires et finaux, explications, inspirations,... mais en raison du contexte actuel le rendez-vous a été annulé, tout comme mes visites aux Palais Galliera, ce qui a rendu compliqué la première approche pour la caractérisation de l'esthétique.

La caractérisation s'est alors effectuée en fonction des pièces présentes dans les magazines de mode et les collections en ligne des musées tel que le musée Dior à Granville par exemple. Grâce à notre travail d'archive au travers des magazines de mode *Vogue*, *ELLE*, *L'art*

et la mode et *L'officiel de la mode*, principalement nous avons tenté de compléter notre étude contextualisée de l'iconographie de la mode aux principes esthétiques de l'exotisme entre 1967 et 1970. En effet, ils présentent les vêtements dans un univers enclin à une atmosphère. Les magazines seront étudiés dans objectif de définir l'iconographie contextuelle du principe de l'exotisme entre 1967 et 1970 et les enjeux politiques de la représentation²⁰. Nous n'avons pas étudié la réception des populations mais uniquement les mécanismes de diffusion.

Notre propos a alors pour éléments centraux : une robe vert pâle en soie et coton du créateur Karl Lagerfeld pour la maison Chloé collection printemps-été 1970 photographiée par Guy Bourdin en 1970 dans *Vogue* Paris (figure XLI), une veste Ungaro (figure XL), des ensembles Léonard (Figure XXXIX et XLVIII), la tenue et foulard afghan du créateur Jules François Crahay pour Lanvin, collection printemps-été 1970 (figure XXXVII), un manteau marron, blanc et noir en coton et laine (figure XXXVI), la collection de prêt-à-porter de Yves Saint Laurent en 1977 et de haute couture en 1970 (Figure XLIII et XXXVIII). Enfin, un ensemble de Marc Bohan pour Dior, collection automne hiver 1970 (figure XXXIV) et une robe rose pâle (figure XXXV). Ces pièces seront comparées avec Le caftan Dior 1967 (figure VIII), le manteau tapis persan 1968 Rive Gauge Yves Saint Laurent (figure X) et la collection Bambara (figure IX), un ensemble pyjama Lanvin de 1968 (figure XI).

Après l'étude des pièces, nous remarquons que dans la première partie les productions à l'étude entre 1967 et 1969 sont presque uniquement des créations de haute couture. La haute couture est définie comme un champ du patrimoine culturel de la créativité française. L'étude de l'ailleurs esthétique résulte par conséquent de l'analyse du patrimoine culturel immatériel français en tant que *soft power* sur la scène internationale. A partir de 1970 nous avons remarqué que l'esthétique d'inspiration de la production relève d'une autre interprétation. En effet à l'arrivée du président Pompidou en 1969, on voit l'essor du prêt-à-porter. La mode n'est plus résultant du patrimoine culturel français mais de l'analyse des fluctuations de la population quant aux contextes politiques, économiques et sociaux. Les ouvrages de Dominique Veillon²¹ et de Sophie Chapdelaine de Montvalont²² abordent ce virement en 1970 sans toute fois étudier

²⁰ C'est pourquoi les magazines seront étudié comme source et sujet mais ils ne sont pas le seul élément de propagation de cette mode exotique c'est pourquoi notre étude leur accorde une place importante mais pas centrale.

²¹ Veillon Dominique, Ruffat Michèle, *La mode des sixties*, Paris, ed. autrement, 2007

²² Chapdelaine de Montvalon Sophie, *Le beau pour tous. Maimé Arnodin et Denise Fayolle l'aventure de deux femme de style mode, graphisme et design*, Paris, l'iconoclaste, 2009

ce changement de production au travers de la création esthétique iconographique de l'exotisme dans la compétitivité pour l'innovation et du *soft power* de la guerre froide²³.

Il existe alors au travers de ce mémoire une tentative de mêler la construction de l'esthétique iconographique « exotique » en mode en tant qu'à la fois considération, figuration et représentation de l'autre et de soi dans un monde de tension mais aussi l'importance de l'innovation créative dans un contexte de *soft power*. L'enjeu de l'évolution et de la transcendance de la créativité de mode est toujours mis en arrière plan lorsque l'on s'intéresse au contexte de la guerre froide. Pascal Morand dans son ouvrage *Technologie et soft power : le cas de l'industrie de la mode de luxe* s'intéresse à la question de la mode en tant que *soft power* mais cette dernière est étudiée au travers de l'économie et dans un intérêt uniquement industriel. Même si l'ouvrage de Jane Pavitt *Fear and Fashion in the cold War*, retrace l'évolution des matières de mode dans le contexte de l'art, du cinéma, de la science et du design, c'est surtout l'évolution de l'image du corps durant le guerre froide sous le prisme anglosaxon qui motive son intérêt, évinçant ainsi la France²⁴. Questionner l'innovation créative et la modernisation industrielle dans le vêtement entre 1967 et 1970 soulève également des questionnements par rapport à la quête d'une domination au travers de l'innovation et de la compétitivité créative. L'exposition au Albert et Victoria Museum de Londres d'octobre 2008 intitulée «Cold War Modern » a évoquée la compétition idéologique et l'enjeu de cette bipolarisation sur le monde de la création et de l'innovation esthétique entre l'URSS et les Etats Unis dans le domaine de la production artistique. Dans ce sens, tout comme la considération de l'autre et de l'ailleurs dans un contexte politisé de compétitivité, la créativité française passée sous le prisme de l'industrialisation relève d'un intérêt géopolitique et culturel international.

Le mémoire cherche au travers d'une étude pluridisciplinaires incluant politique, économie, géopolitique, esthétique, histoire de l'art, et sociologie au sujet du contexte post colonial français à comprendre comment et pourquoi la conception esthétique et géographique de « l'exotisme » dans la mode féminine française évolue entre 1967 et 1970. Comprendre comment la situation politique nationale et internationale de la France entre 1967 et 1970 fait

²³ Dès le XXe siècle, la mode devient un attrait de la puissance et du rayonnement économique et commercial sur la scène internationale. Ce phénomène s'accroît durant la détente devenant un élément du *soft power* témoin du développement et de l'innovation. Kurkdjian Sophie, *Géopolitique de la mode, vers de nouveaux modèles ?* Edition le Cavalier Bleu, Paris 2020

²⁴ Pavitt Jane, *Fear and Fashion in the cold War*, édition Victoria and Albert museum, Londres, 2008.

varier la considération et conception esthétique et géographique de l'«exotisme » dans la mode féminine française et quels en sont les vecteurs.

Notre argumentaire tente d'aborder une vision moins généralisée de la production exotique française de 1967 à 1970 en mêlant géopolitique, économie et esthétique. Sans renier l'impact et l'influence de la mode hippie états-unienne dans la conception esthétique de l'ailleurs en France. Dans cette argumentation il s'agira d'étudier l'évolution de cette conception esthétique au travers du prisme géopolitique de l'époque en mêlant l'évolution de l'exotisme esthétique français de mode avec l'évolution de la politique et géopolitique française afin de comprendre : la vision de la France sur les pays utilisés comme élément exotique, la politique nationale et internationale de la France en utilisant les données économiques, politiques, culturelles, géopolitiques et les acteurs de diffusion médias de masse (cinéma, magazines spécialisés de mode, journal télévisé,...).

la première partie aura pour objectif d'établir la construction et la conception de l'esthétique « exotique » entre 1967 et 1969. En premier lieu il s'agira d'analyser l'arrivé de cet intérêt dans la construction de l'esthétique de la mode féminine et la construction de ce dernier au travers d'une étude comparée de la production exotique du début du XXe siècle et de l'esthétique iconographique du mouvement pictural et littéraire orientaliste. Puis il s'agira de mettre en perspective ces constatations sous le regard du contexte politique et social de la France, la politique nationale et internationale du Général de Gaulle pour comprendre dans quel contexte la production de l'esthétique « exotique » française entre 1967 et 1969 s'ancre.


Ensuite, il s'agira parallèlement d'étudier la production, considération et diffusion de l'esthétique dépaysante nord-américaine de 1967 à 1969 afin de comprendre le fait qu'il cohabite deux considérations de « l'exotisme » aux frontières géographiques, iconographies esthétiques et conceptions géopolitiques éloignées. Cette étude se fera au travers de la compréhension de la redéfinition du mouvement hippie par le magazine *Vogue US* pour appréhender les visions de ces « ailleurs » et l'étude esthétique des productions nord-américaines. Il sera nécessaire dans notre argumentaire de mettre en lumière les éléments dissociatifs puisque même si les transferts culturels proviennent d'un passé évolutif qui s'est nourrit d'échanges, comparer les importations culturelles, similitudes et évolutions vient à comprendre les lieux géographiques de l'inspiration²⁵. L'approche géopolitique mêlée à l'étude des bornes de l'inspiration nous permettra dans un second temps d'analyser les enjeux

²⁵ Espagne Michel op cit 13 page 4


géostratégiques des transferts culturels et de l'iconographie «esthétique « exotique » des Etats-Unis durant le contexte de la guerre froide. Cette argumentation nous permettra de comprendre le tournant d'inspiration esthétique dans la production exotique de 1970 de la mode féminine française dans la seconde partie.

Dans ce sens, la seconde partie aura pour objectif de comprendre le tournant dans l'évolution de la mode « nomade » française en 1970²⁶. Elle débutera par la mise en contexte de la société française, la restructuration sociale et culturelle qu'a impliqué Mai 1968 dans le changement de perception de l'autre, la gouvernance du président Pompidou, sa vision de l'existence de la France sur la scène internationale et enfin la restructuration de l'économie du système de la mode et l'essor du prêt-à-porter comme vecteur de la transformation de l'esthétique « exotique ». Puis nous aborderons la reformulation esthétique de l'exotisme dans la mode française par une étude comparée entre la production française de 1970-1967-1969 et la production exotique nord-américaine. Enfin au travers des données rassemblées sur l'évolution de l'esthétique, la conception et la représentation de l'exotisme dans la mode féminine française nous aborderons la focale géopolitique et géo-politico-culturel. Grâce aux magazines de mode. L'objectif est de comprendre les enjeux politiques et culturels pour le référencement systématique au pays du Moyen Orient et de l'Asie Centrale et la systématisation d'une représentation primitive et mystique pour la représentation d'un « exotisme » comprenant ces bornes géographiques.

²⁶ Le terme de « nomade » est ici utilisé en référence aux archives. Le terme de « exotique » est généralement attribué à la mode aux influences étrangères mais le terme de nomade est parfois cité.



I- La mode française « exotique » de 1967 à 1969
comme égérie de l'esthétique de la colonisation et
du post colonialisme



A. Le (re)gain d'intérêt pour « l'exotisme » dans la mode féminine française de 1967 à 1969

1. Le créateur de haute couture et le patrimoine culturel français



Après avoir compris que le principe « d'exotisme » dans la mode et le vêtement féminin résulte d'une perception sensorielle imaginative au gré du contexte dans lequel évolue le créateur qui le conçoit. La définition de « l'exotisme » que nous avons tenté d'aborder n'est donc ni celle des créateurs eux même ni de la population. Elle est la somme de toutes les définitions et considérations sensorielles et atmosphériques contextualisées de « l'ailleurs » géographique et socio-historique. Il convient à présent de s'attacher aux (re)gain et vecteurs de ces créations composant le principe esthétique iconographique « exotique ». Ce principe issu de la transposition des transferts culturels dans la mode française. Une étude menée par l'interrogation du médium dans lequel ce principe esthétique s'opère et l'analyse du contexte et des repères socio-historiques.

Les collections et productions de mode françaises ont souvent été le point de départ des tendances mondiales (il suffit de compter combien de créateurs français dans le magazine *Vogue* US sont mis à l'honneur pour s'en rendre compte), mais en 1967 pour la première fois, ce n'est plus la France qui régit les impulsions de la mode mondiale mais l'Amérique du nord²⁷. En effet, les historiens de la mode française caractérisent le (re)gain d'intérêt de l'esthétique exotique façonnée par les créateurs de mode française résultant de l'impulsion de la mode à la hippie nord-américaine²⁸. L'article d'Elodie Chazalon dans l'ouvrage *Modes pratiques* souligne que le phénomène hippie est un phénomène d'abord national (Amérique du Nord) puis international intégré à la culture du *Mainstream*²⁹. Alors, les médias et la culture de masse seraient les principaux acteurs et vecteurs de diffusion de cet intérêt pour la transcription du

²⁷ Veillon Dominique, Ruffat Michèle, op cit 21 page 8

²⁸ Brunat Denis, Demey Chloé, op cit 1 page 1

²⁹ Elodie Chazalon « A contre mode ? », *Modes pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n°2 sans la mode, IRHiS institut de Recherche historiques du Septentrion Lille 3, Ecole supérieur des arts appliqués Duperré, Paris, 2017

transfert culturel composant le principe esthétique et iconographique de « l'exotisme »³⁰. Mais les magazines de mode nord-américains tel que *Vogue* ou *Harper's Bazaar* propulsent les créateurs de mode proposant une mode hippie aux inspirations exotiques dans les années 1967. Néanmoins, en prenant en compte les contingences de production, il faut, pour confectionner une collection de vêtement un an de préparations préalables³¹. Ce qui nous permet de nous rendre compte que les créateurs de mode française ne sont pas hermétiques aux événements sociaux qui se déroulent aux Etats-Unis et qu'ils vont produire une mode dans un premier temps basée uniquement sur le phénomène social hippie et pas sur le *mainstream* nord-américain ni sur la reformulation esthétique des créateurs.

Le numéro de Novembre 1968 de *Vogue* US dans l'article « Every body's Talking » en témoigne : « Saint Laurents's just listening-Yves and his associate Betty Saint wandered into Central park during a New-York visit, remained, be enchanted by the hippie scene. Who knows this may affect the world's fashion scene ». Bien que cette citation date de 1968, on voit bien qu'Yves Saint Laurent a connu le mouvement hippie au cœur du mouvement social³². De plus, le fait que Marc Bohan se décrive comme « un tout petit hippie », nous permettent de comprendre que les créateurs français au début du mouvement social hippie reprennent cette idée de l'exotisme sans avoir pour source principale la reformulation *mainstream* des médias, de la culture de masse et des créateurs nord-américains³³.

Néanmoins, des questions reste en pesant : Même si la diffusion de la construction de la mode à la hippie nord-américaine débute en 1967 pourquoi les créateurs français ne vont pas s'inspirer pour les collections à partir de 1968 de l'iconographie esthétique de l'exotisme esthétique nord-américaine ? Pourquoi le tournant esthétique est lisible uniquement à partir de 1970 ? Dans cette partie, il ne s'agit donc pas de renier l'impact et l'influence de la mode à la hippie aux principes esthétique « exotique » états-unien dans la conception esthétique de

³⁰ Les médias de masse qu'ils soient magazines de mode (*ELLE, Vogue, ...*), généralistes (*Le Monde, Times, ...*) ou tout autres sont ici les éléments qui vont nous permettre de comprendre comment cette mode exotique en France évolue. Ils sont les sources participant à l'argumentation de notre propos.

³¹ *Vogue* US, « The New York collections » septembre 1967, Les magazines *Vogue* US et *Harper's bazaar* sont en réalité les magazines de mode de référence en terme de mode . En effet, ils sont par le bouillonnement culturel américain de l'époque des magazines de référence et de légitimation de la mode internationale. Depuis 1950 et le commentaire de Carmel Snow directrice artistique de *Vogue* US en 1950, au sujet du costume bar qu'elle a nommé le « New Look » *Vogue* est notamment un élément d'affirmation de réussite en terme de mode.

³² *Vogue* US, « Everybody's Talking », 15 novembre 1968

³³ *Modes pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode, n°2 sans la mode*, IRHiS institut de Recherche historiques du Septentrion Lille 3, Ecole supérieur des arts appliqués Duperré, Paris, 2017

l'exotisme en France, mais de comprendre comment cette dernière se conçoit au réveil du mouvement social hippie nord-américain en 1967 jusqu'en 1969.

Dans un premier temps, de part notre analyse purement esthétique de nos objets d'étude, nous soulignons que les premières productions de mode inspirées de l'ailleurs transposant un univers esthétique qualifié « d'exotique » selon leurs contemporains sont des productions provenant de la création de haute couture. En effet, le prêt-à-porter ou le *ready to wear* nord-américain fait ses premiers pas dans la société française au milieu des années 1960³⁴. Dans ce cadre les premières productions créatives à l'étude entre 1967 et 1969 dans cette partie sont majoritairement des productions de haute couture ou du moins issues de la mise en place de ces productions de création de prêt-à-porter. Mais la haute couture française reste jusque dans les années 1969 le modèle d'imitation de part son prestige. Dans ce sens, il est intéressant afin de comprendre la mise en place de ce regain d'intérêt pour l'exotisme, d'analyser le rôle vecteur de la création de haute couture sur la créativité et sur la scène française et internationale.

En effet, la haute couture à une place prépondérante sur la scène nationale et internationale de part son intégration au patrimoine culturel immatériel français. La mode de haute couture par son rôle de *soft power*, témoin de la créativité et de l'innovation esthétique française doit s'intégrer dans une certaine forme de passé créatif et d'innovation contemporaine. Nous allons à présent nous intéresser au rôle de la haute couture dans la définition et production de l'exotisme esthétique entre 1967 et 1969 dans la mode féminine française³⁵.

La créativité de mode dans la haute couture est aujourd'hui reconnue comme un facteur de stratégie de compétition sur les marchés mondialisés, par définition, la haute couture fait partie d'une politique de *soft power*³⁶. Le patrimoine quant à lui est généralement considéré comme un marché économique qui n'est plus en mouvance. Considérer alors la haute couture comme patrimoine culturel français relève d'un point important pour comprendre la production d'une esthétique³⁷. En effet, comme le souligne la définition de l'UNESCO : « Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos

³⁴ Yves Saint Laurent propose sa première collection de prêt-à-porter (Yves Saint Laurent Rive Gauche) en 1966 mais explose en 1970 « 1966, Saint Laurent Rive Gauche » Fondation Yves Saint Laurent, disponible en ligne : <https://museeyslparis.com/biographie/saint-laurent-rive-gauche>, consulté le 10/05/21

³⁵ Kurkdjian Sophie, *Géopolitique de la mode, vers de nouveaux modèles ?* Edition le Cavalier Bleu, Paris 2020.

³⁶ Kurkdjian Sophie, idem

³⁷ Barrère Christian, Santagata Walter, *La mode. Une économie de la créativité et du patrimoine, à l'heure du marché*. Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2005, 280 pages. Disponible : <https://www.cairn.info/la-mode--9782110059575.htm>, consulté le 06/05/21

descendants »³⁸. Par les savoir-faire, la haute couture « consolide des pratiques de métiers d'art mais aussi les conditions de leur transmission, reproduction et utilisation. Le patrimoine de la mode se fonde sur ces sédiments de savoir-faire qu'est l'artisanat de luxe, sur lequel l'émergence et le développement de la mode française se sont appuyés »³⁹. La haute couture entre dans le patrimoine par le principe de « patrimoine de création » qui est « le fruit de la capacité créatrice d'un individu dans l'expression de l'histoire de la création antérieure, le patrimoine dans lequel puiser pour s'y référer appelé la « créativité patrimoniale » (références aux créateurs anciens), ou encore le patrimoine institutionnel « qui résulte du maintien d'institutions professionnelles (ateliers artisanaux, et historiques) »⁴⁰.

Mais alors comprendre la mode de haute couture française comme un patrimoine culturel français pourrait soulever d'un paradoxe. En effet, la haute couture doit paraître exclusive à l'élite de sa clientèle privée et dans le même temps avoir une existence économique. En réalité c'est ce paradoxe qui fait entrer la mode de haute couture dans le patrimoine culturel immatériel français. En effet, paraître élitiste permet l'essor économique d'une appropriation des populations qui a pour résultat la diffusion d'un modèle de création français⁴¹. Alors, la construction stylistique d'une culture déterminée comme « exotique » dans la confection de haute couture, résulte, jusque dans les années 1969, des inspirations de l'actualité. Puisque la mode est un marché, mais devant s'accommoder d'un modèle qui doit assurer une certaine hégémonie de la France. C'est dans ce cadre que nous pouvons aborder notre hypothèse : La haute couture devrait réutiliser le thème et principe de « l'exotisme » issu du mouvement hippie nord-américain dans ses productions tout en affirmant l'hégémonie historique artistique constituée avec le courant orientaliste notamment mais aussi en se référant à des créateurs qualifiés d'icônes de la mode française.

Dans ce cadre la mode française jusqu'à la fin des années 1960 régit par la haute couture doit alors jouer de deux facteurs. Elle doit se référer à un univers traditionnel tout en mêlant de

³⁸ Unesco, « Qu'est ce que le patrimoine culturel immatériel ? », disponible en ligne : <https://ich.unesco.org/fr/quest-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>, consulté le 10/05/21

³⁹ La haute couture doit réaliser ses productions et créations à la main, en France, défiler deux fois par an et les ateliers doivent aussi être composés d'artisans historiques et traditionnels. Dans ce sens, elle entre dans la définition du patrimoine culturel immatériel français.

⁴⁰ Rouet François, développement culturel Délégation au développement et aux affaires internationales Département des études, de la prospective et des statistiques. Bulletin du département des études, de la prospective et des statistiques. « Structure et mutations de l'économie de la mode La dynamique création/patrimoine d'une industrie créative ». N°149, 10/2005, disponible en ligne : [file:///C:/Users/noemv/Downloads/DC_149%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/noemv/Downloads/DC_149%20(3).pdf), consulté le 06/05/21

⁴¹ Veillon Dominique, Ruffat Michèle, op cit 21 page 8

nouvelles idées, afin de séduire la population et augmenter ses marchés. Bien que jusqu'à la fin des années 1960 comme le souligne Pierre Berger, la haute couture et son créateur soient dans leur tour d'ivoire, il est important pour ce dernier de comprendre et d'interpréter à sa manière son environnement social, culturel et imaginaire. Alors, même si le créateur connaît les revendications, les événements sociaux,.. il se doit de les réinventer tout en s'intégrant dans le passé créatif français. De plus, les maisons de haute couture doivent développer une image de marque pour la séduction de sa clientèle. Dans ce sens, Jérôme Savignon souligne que « l'image de marque se traduit dans les années 1960 par un travail visionnaire qui mêle simultanément le produit et l'image, chacun se nourrissant de l'autre dans une sorte de jeu de miroirs sans fin »⁴². Et comme le souligne la fédération de la haute couture « Au début des années 1960, la jeunesse née du babyboom déferle sur le marché. L'arrivée sur le marché d'un million trois cent mille jeunes filles demande la conception d'une nouvelle image de la femme qui s'impose par celle de la jeunesse »⁴³. La mode doit retrouver l'image de la jeunesse, dans ce cadre, la haute couture réinterprète les codes socio-culturels de la jeunesse pour se développer qui sont dans ce contexte, le mouvement social de contre culture hippie aux allures exotiques.

⁴² Jérôme Savignon, « Cacharel...Sarah Moon...l'image révélée, signature d'une marque », in Dominique Veillon, *La Mode des sixties*, ed autrement, coll Mémoire/histoire ; Paris 2007, page 110 à 113, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/la-mode-des-sixties---page-110.htm>, consulté le 10/05/21

⁴³ « Histoire(s) du prêt-à-porter féminin », fédération du prêt-à-porter Féminin, 1929-2009, 2009, disponible : <https://doczz.fr/doc/134567/histoire-s---f%C3%A9d%C3%A9ration-fran%C3%A7aise-du-pr%C3%AAt-%C3%A0-porter-f%C3%A9minin>, consulté le 23/03/21

2. La Haute couture et la contre culture hippie aux thèmes esthétiques de l'ailleurs : identité, séduction et transformation



Ainsi, l'explication du contexte politique, culturel et social français est alors un élément important dans la transposition de l'univers esthétique de « l'exotique ». En France, au milieu des années 1960, la jeunesse qui atteint à peine les 20 ans est en pleine explosion. Elle franchit le seuil des 400 000 étudiants en 1966. C'est le moment où les *baby boomers* arrivent de façon massive à l'âge de l'adolescence, en 1960 32,3% et en 1970 33,1% de la population à moins de 20 ans⁴⁴. La population française est alors en dominante jeune et se regroupe dans : La culture « jeune » qui se définit comme « de masse » selon le sociologue Avanzini⁴⁵.

L'ouvrage *les Héritiers* de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron met en évidence dès 1964 « les mécanismes d'un enseignement de classe reproducteur des clivages sociaux »⁴⁶. Cette jeunesse enclin à un questionnement identitaire puisque le nouveau contexte socio-économique français ne permet plus aux jeunes de s'exprimer et de s'épanouir. Les conditions sociales les forcent à étudier plus longtemps, la place offerte aux jeunes français sur le marché du travail est restreinte et encore plus pour les femmes, ajouté à ça, l'absence de buts à poursuivre. La jeunesse cherche à se redéfinir face à la société actuelle en quête d'émancipation, de liberté et d'une nouvelle structure sociale critiquant « le monde adulte » dans une certaine forme d'hostilité⁴⁷.

La jeunesse est considérée comme un marché qui doit être investi par des industries culturelles (radio, télévision, industrie musicale, cinéma,...)⁴⁸. L'industrie culturelle doit alors se servir de ces quêtes d'identifications pour assurer son marché⁴⁹. Dans ce sens, les chansons,

⁴⁴Evolution de la population par âge, INSEE références, Paru le : 01/03/2016, disponible : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1906664?sommaire=1906743>, consulté le 23/03/21

⁴⁵G. Avanzini, *Le temps de l'adolescence* [1965], Paris, PUF, 1978, p. 88., cité in Vergnioux Alain, Lemonnier Jean-Marc, « Les adolescents des années soixante : salut les copains ! », *Le Télémaque*, 2010/2 (n° 38), p. 87-100. Disponible : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2010-2-page-87.htm>

⁴⁶Geneviève Dreyfus-Armand « Les années 1968, ou la jeunesse du monde », in *L'histoire*, mensuel n°330, avril 2008, disponible en ligne : <https://www.lhistoire.fr/les-ann%C3%A9es-1968-ou-la-jeunesse-du-monde>, consulté le 31/03/21

⁴⁷Philippe Poirrier. « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 » in *Culture et action chez Georges Pompidou*, PUF, pp.123-138, 2000. Disponible <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00566078/document> consulté le 23/03/21

⁴⁸« Les jeunes apprécient la radio et la télévision plus que la presse écrite », *Le monde*, 15 aout 1969, disponible : https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/08/15/les-jeunes-apprecient-la-radio-et-la-television-plus-que-la-presse-ecrite_2409380_1819218.html, consulté le 25/03/21

⁴⁹ Il convient de souligner que cette culture jeune est finalement poussé par leurs revendication mais aussi par l'industrie culturelle et économique.

journaux et tout autres médias à destination des jeunes jouent sur l'identification du public à ses idoles et sur l'importance de la communauté jeune face au monde adulte. Finalement, la culture jeune repose sur la mise en scène du conflit des générations et sur une logique communautaire⁵⁰.

Les Etats Unis et en particulier New-York et San Francisco deviennent les villes où le bouillonnement culturel apparaît comme un renouveau sociétal et culturel (Andy Warhol et le pop art, la musique rock'n'roll, *le ready to wear...*). Le bouillonnement culturel américain et la mondialisation amène une nouvelle forme de la production culturelle française⁵¹. Puisque dans une société mondialisée où la population française est marquée par l'explosion de la jeunesse⁵², cette dernière se retrouve dans la culture nord-américaine et la communauté hippie⁵³. Les étudiants français connaissent le mouvement hippie et ses revendications. Des 1966, les principales mobilisations étudiantes se font contre l'intervention américaine au Vietnam et conduisent les contestataires à nouer des relations. Le mouvement social hippie devient une forme d'imaginaire politique international qui marque une partie de la génération de mythes communs.

L'analyse des médias de masse français paraît inévitable pour comprendre la retranscription du mouvement hippie et l'arrivée du principe de « l'exotisme » issu de ce dernier en France⁵⁴. Le mouvement social hippie est traduit en France par l'ORTF en 1967 :

Ils ont foi en l'homme et en sa bonté originelle et foncière, dynamisme dans la nécessité d'aimer son prochain, les hippies sont partisans d'une liberté sexuelle totale et de l'usage de produits hallucinogènes, une manifestation accompagnée de rites dont le sens échappe aux profanes. Non violents par définition car ces mouvements désordonnés sont plus qu'un simple défoulement physique, ils sont aussi la manifestation extérieure d'une béatitude sans mélange déterminée par une tendresse infinie pour l'humanité ⁵⁵.

⁵⁰ Bernard Mathias , « La "culture jeune", objet d'histoire ? », *Siècles*, 2006, mis en ligne le 26/02/14 disponible : <http://journals.openedition.org/siecles/1465>, consulté le 09/04/21

⁵¹ A partir de 1960, les capitaux privés américains investissent dans les industries européennes et avec le Kennedy Round, puis le Nixon Round l'augmentation des multinationales accompagne une libéralisation presque massive des échanges internationaux. Ethier Diane, Introduction aux relations internationales, « Les relations économiques internationales », p. 199-261, édition presse universitaires de Montréal, Montréal, 2010, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pum/6408?lang=fr>, consulté le 11/05/21

⁵² En contraste avec son président, le général de Gaulle considéré comme âgé.

⁵³ Avanzini G. Op cit 45 page 18

⁵⁴ En effet, il est compliqué de connaître les voyages personnels des créateurs aux Etats unis

⁵⁵ INA « Les 50 ans du Summer of love », [retour vers l'info](https://www.ina.fr/video/S636186_001/les-50-ans-du-summer-of-love-video.html), 2min57, vidéo postée le 04/07/17, disponible : https://www.ina.fr/video/S636186_001/les-50-ans-du-summer-of-love-video.html, consulté le 31/03/21

La phrase « une manifestation accompagnée de rites dont le sens échappe aux profanes » sous entend une forme mystique, des rites étrangers venus d'ailleurs ce qui conduit la population à comprendre le mouvement social hippie comme un mouvement libérateur, tourné vers l'international, le voyage, la découverte d'un ailleurs mystique presque fantasmé. Les images qui accompagnent le reportage sont les éléments qui permettent de créer le « mythe » du mouvement hippie. En effet, le rite présenté n'est pas un rite « originel » les personnes portent seulement des fleurs et une boîte sur l'épaule. Ce goût de l'exotisme est renforcé notamment par la vidéo de *Dim Dam Dom* de 1967, qui au travers des images, présentent un homme et une femme vêtus de manteaux afghans, de poils, de fleurs, des formes qui ne sont pas dans la production de mode actuelle française et qui inspirent un ailleurs, un voyage. On voit naître ici par les médias et notamment leur méthode de diffusion, une forme de généralisation de la culture jeune mystifiée autour de l'esthétique « exotique », imaginant le mythe social hippie⁵⁶.

Mais, comme le souligne Frédéric Monneyron, la création issue de la révolte par définition ne se considère pas comme un modèle à l'état brut. Il faut la médiation du couturier ou du créateur de mode pour que les vêtements qui définissent ces groupes et dont il s'inspire puissent devenir modèle : « Cette médiation doit s'effectuer par une triple opération de transposition, d'adaptation et d'épuration, et tenir compte des habitudes et des contraintes tout autant que de la volonté de rupture »⁵⁷. Les créateurs sont alors les seconds vecteurs de la transposition et du transfert culturel. Alors, par ce fait, il est intéressant de se questionner et d'aborder une approche sociologique de ce phénomène : Pourquoi la haute couture et ses créateurs qui sont censés représenter le patrimoine culturel français reprennent-ils des codes et certain principes esthétiques de contre culture américaine ?

C'est la médiatisation (radio, télévision, cinéma,...) mais aussi la photographie qui sont à l'origine de l'importation de ce principe. En effet l'image du mouvement social hippie est

⁵⁶ Néanmoins il convient de souligner que selon Gammal Jean, et Didier Francfort la culture contestataire apparaît chez la jeunesse qu'à la toute fin des années 1960 et en particulier avec les événements de Mai 68. El Gammal Jean, Didier Francfort, *Culture, médias, pouvoirs aux Etats-Unis et en Europe occidentale 1945-1991*, ellipses, coll capes/agrégation, Paris, 2018

Le mouvement social hippie nord-américain a prit des allures exotiques principalement au travers des vêtements de ces « utopistes » qui privilégiaient les fibres naturelles, les modes de fabrications traditionnels (broderies, macramés, tissages,...). Dans ce sens, les hippies s'opposent au modèle occidental capitaliste industriel, c'est pourquoi ils s'orientent vers des contrées où les industries textiles sont moins développées et où la production textile artisanale est développée. C'est dans ce sens que les hippies développent un goût pour l'ailleurs et l'exotisme.

⁵⁷ Monneyron Frédéric, « Chapitre VII - La mode comme anticipation et figuration sociales », dans : Frédéric Monneyron éd., *La sociologie de la mode*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 67-83. disponible : <https://www-cairn-info.sidnomade-2.grenet.fr/la-sociologie-de-la-mode--9782130795032-page-67.htm>, consulté le 16/04/21

construite par les médias de masse, mais aussi par les artistes comme par exemple avec la photographie de Marc Ribou « la jeune fille à la fleur » et surtout par le mouvement social hippie lui-même. Alors, de ce mouvement social hippie qui se caractérise comme exotique est mis en place une « réhabilitation de l'image et de l'imaginaire comme intermédiaire entre le sensible et l'intelligible »⁵⁸. Cette réhabilitation a alors pour résultat une confusion du réel et de l'image, laissant apparaître la mode hippie « exotique » comme élément de désir. Montaigne l'avait souligné : « les méfaits d'une imagination qui peut être soumise à la toute-puissance du désir ». L'imaginaire qui implique alors le vêtement devient une figuration du social réel ou le créateur devient le médiateur d'un outil de transformation⁵⁹.

Les vêtements sont une sorte de prothèse, signe d'une relation et d'une distance entre nous et le monde. C'est par le biais de ce vêtement « prothétique » que nous devenons nous-mêmes. Le vêtement est alors en réalité un langage silencieux de notre personnalité. Ainsi, dans une société de l'image, ce dernier sert à renvoyer l'image que l'on veut faire percevoir. Le choix ou le non choix de notre vêtement dit ce que nous sommes en terme d'appartenance de classe, de genre et de culture⁶⁰. Alors, dans une approche sociologique, l'imaginaire du « vêtement exotique » et de la mode que produisent les créateurs se constituent comme une voie d'accès aux « nobles » idées imaginaires et construites du mouvement hippie (qui n'est jamais évoqué comme hippie en 1960 mais comme nomade, bohème..). En réalité le mouvement hippie n'est pas mystifié, ce sont les « valeurs », principes de jeunesse communautaire, alter et en marge du monde dit « traditionnel » et leurs pratiques de voyage et révélations psychiques,... de ces utopistes qui sont séduisantes pour une large partie de la population. Dans ce cadre, en 1960, le principe esthétique visuel de l'exotisme devient élément de référence.

Alors, les créateurs obéissent à la mouvance de l'« air du temps », par l'importance de l'image que les médias, la population donnent à ce mouvement hippie « exotique ». Le goût pour l'international, le voyage que les créateurs tentent de transmettre, se renforce par la politique des loisirs. En effet, ce mouvement hippie s'incarne en même temps en France par le développement du concept des « vacances voyages ». En effet, Air France a retiré les derniers

⁵⁸ G. Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Puf, 1989, p. 29-30. In Frédéric Monneyron éd., *La sociologie de la mode*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 67-83. disponible : <https://www-cairn-info.sidnomade-2.grenet.fr/la-sociologie-de-la-mode--9782130795032-page-67.htm>, consulté le 16/04/21

⁵⁹ J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Puf, 1997, p. 252. In Frédéric Monneyron éd., *La sociologie de la mode*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 67-83. disponible : <https://www-cairn-info.sidnomade-2.grenet.fr/la-sociologie-de-la-mode--9782130795032-page-67.htm>, consulté le 16/04/21

⁶⁰ Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, édition la découverte, coll repère, Paris, 2010

appareils long-courriers à hélices en 1966 et met en place à partir de 1966 uniquement des Boeing 707. Avec ces derniers, les temps de vol sont réduits de moitié. New York n'est plus qu'à 8h10 de vol de Paris, Los Angeles et Rio de Janeiro sont reliés par des vols sans escale. Les voyages sont alors plus accessibles, plus rapides, le prix diminue. De plus, la part du trafic international dans le trafic total de Air France dépasse 90% en 1966. On voit là un goût et un nouvel intérêt pour le voyage international rendu possible par la modernisation de l'industrie et l'offre que Air France a mise en place⁶¹. Avec ce nouveau goût pour le voyage en France, les propositions de loi voient le jour le 19 avril 1967 pour mettre en place la quatrième semaine de congés payés⁶². En plus d'avoir la possibilité de se déplacer à l'international de façon confortable et rapide, la population française obtient les moyens de se déplacer plus longtemps. Par ce renouveau culturel et économique le développement du voyage français s'inscrit alors dans la conception du mythe hippie exotique.

Alors dans une société française où la jeunesse représente une part élargie de la population, la mode française doit suivre les impulsions. Puisque la jeunesse s'identifie massivement aux codes du mouvement social hippie nord-américain, les créateurs de mode française doivent s'en emparer. L'étude de l'évolution de l'exotisme dans la mode française de 1967 à 1969 résulte alors de l'analyse de la traduction des vecteurs (créateurs de mode et médias de masse) du mouvement hippie et son attrait esthétique « exotique », enclin dans un contexte politique, économique et socio-historique, devant s'accommoder du médium de production (haute couture). En effet puisque la mode de haute couture constitue un élément participatif au patrimoine culturel immatériel français, l'étude de la conception, considération et retranscription de l'exotisme et de l'ailleurs se comprend au travers du prisme historique et du contexte politique, économique, social et culturel.

⁶¹ L'histoire d'Air France, « 1960-1973 L'ère des jets et la modernisation », disponible : <https://museeairfrance.org/fr/l-histoire-d-air-france>, consulté le 31/03/21

⁶² Rapport du procès-verbal de la séance du 21 mai 1968. Sénat, seconde session ordinaire de 1967-1968, N° 179 Commission des Affaires sociales, sur la proposition de loi, Adoptée par l'assemblée nationale, tendant à modifier les articles 54 g, 54 h, 54 i et 54 j du livre II du Code du travail français, disponible en ligne : https://www.senat.fr/rap/1967-1968/i1967_1968_0179.pdf, consulté le 31/03/21

3. Economie internationale et particularismes nationaux pour la confection de l'esthétique de l'ailleurs



La mode du mouvement social hippie et son principe esthétique de l'exotisme entrent alors dans un contexte français propice à l'acceptation dans un premier temps de l'influence américaine et dans un second temps, un goût pour le voyage et l'ailleurs. Mais pour l'appréciation de ce principe d'exotisme provenant du mouvement hippie nord-américain, il convient de s'attacher aux échanges économiques internationaux. Puisque la haute couture est une composante du patrimoine culturel français, elle résulte d'un contexte et d'une atmosphère qui se modifient en fonction de la politique nationale et des échanges internationaux. L'étude des flux monétaires inscrit et illustre la visée et l'intégration de la nation française sur la scène internationale.

Au lendemain de la guerre, se met en place le système de Bretten Wood qui a pour objectif de favoriser les échanges internationaux, mais la majorité des participants (France, Angleterre,...) n'avaient pas les réserves monétaires suffisantes pour participer aux transactions à la différence des Etats-Unis. C'est dans ce cadre, que les Etats Unis sont devenus la monnaie de réserve pour l'international⁶³. A partir de 1960, les capitaux privés américains investissent dans les industries européennes avec le *Kennedy Round* puis le *Nixon Round*. L'augmentation des multinationales accompagne une libéralisation presque massive des échanges internationaux⁶⁴. Et en 1960, le marché devient un marché mondial qui met en concurrence les pays les uns avec les autres⁶⁵. Néanmoins, la politique d'indépendance et de nationalisation du Général de Gaulle dans la visée de rétablir l'hégémonie et la suprématie française, comme le souligne son allocution du 14 avril 1964, signale une production qui doit se jouer de deux facteurs : celui de s'ancrer dans le modèle culturel nord-américain mais aussi de garder des

⁶³ Hanhimäki Jussi M, « Un temps d'adaptation : les États-Unis et la globalisation dans les années 1960 et 1970 », *Relations internationales*, 2005/4 (n° 124), disponible : <https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2005-4-page-83.htm>, consulté le 05/04/21

⁶⁴ Ethier Diane, Introduction aux relations internationales, « Les relations économiques internationales », p. 199-261, édition presse universitaires de Montréal, Montréal, 2010, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pum/6408?lang=fr>, consulté le 11/05/21

⁶⁵ les deux guerres mondiales du XXème siècle ont ouvert la voie en favorisant la circulation de l'information, en permettant le développement des moyens de transport et en facilitant la circulation des capitaux.

particularismes nationaux⁶⁶. Dans ce cadre, le marché international est marqué par une coexistence entre la « globalisation » et la mise en avant de particularismes nationaux⁶⁷. En d'autres termes, il y a une internationalisation du marché économique provoquant des mouvances et influences dans la production culturelle, industrielle, économique... Ce système est marqué par la sensible hégémonie des Etats Unis sur le marché international. Alors, les pays et notamment la France mettent en place des pratiques nationales s'inscrivant dans des concepts américains⁶⁸. C'est-à-dire qu'il y a une globalisation des échanges et de la production mais que les industries françaises conservent une « marque de fabrique ». C'est pourquoi nous voyons l'importation du principe de la mode exotique issue du mouvement hippie en France entre 1967 et 1969 mais produisant une toute autre esthétique que celle nord-américaine. Dans ce cadre le patrimoine culturel français et la politique du Général de Gaulle, sont deux facteurs important pour comprendre la conception de l'exotisme dans la production esthétique entre 1967 et 1969. En effet, maintenir une conception esthétique passée, tendrait à valoriser son indépendance créative tout en s'incluant sur la scène internationale.

Dans la mode française, l'esthétique de l'exotisme est instauré dès le XIV^e siècle et sa définition et représentation esthétique au début du XX^e siècle⁶⁹. Les créateurs: Madame Grès (1903- 1993, créatrice de mode française), active dès les années 1930 conçoit des robes drapées⁷⁰. L'exotisme esthétique et iconographique dans ses créations ne se retrouve pas dans les matières mais dans son inspiration. S'inspirant de kimono, poncho ou djellaba, Madame Grès modèle les tissus et agence les volumes pour qu'ils soient plus ou moins éloignés du corps, sans avoir à imaginer une armature interne pour soutenir la structure (Figure I) ⁷¹. Ces inspirations persanes, japonaises, hindous et tant d'autres se conçoivent par l'étude des

⁶⁶ Allocution prononcée le 16 avril 1964, après l'ouverture de la session de printemps du Parlement. 18m 43s Référence : 00232 disponible : INA, <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaulle00232/allocution-du-16-avril-1964.html>, consulté le 04/04/21

⁶⁷ En 1945 Paris au pavillon Marsan est présenté un spectacle de promotion de la mode qui débouche sur une tournée internationale passant par New-york et Chicago. Carmel Snow est la personne qui nomme le New Look de Dior, ou les magazines de mode réutilisent les modèles internationaux. El Gammal Jean, Didier Francfort, *Culture, médias, pouvoirs aux Etats-Unis et en Europe occidentale 1945-1991*, ellipses, coll capes/agrégation, Paris, 2018

⁶⁸ les Etats Unis sont un espace géographique de légitimation, puisqu'on l'a vu, ils sont les marqueurs culturel internationaux par leur bouillonnement de production industrielle, artistique, sociétale, et leur implication dans le marché international, El Gammal Jean, Didier Francfort, *Culture, médias, pouvoirs aux Etats-Unis et en Europe occidentale 1945-1991*, ellipses, coll capes/agrégation, Paris, 2018

⁶⁹ *Touches d'exotisme op cit 6 page 1*

⁷⁰ Madame Grès, La couture à l'œuvre, exposition au musée Bourdelle, 25 mars au 24 juillet 2011, catalogue d'exposition, disponible : https://www.bourdelle.paris.fr/sites/bourdelle/files/page_simple/documents/dp_gres_texte_bassdef.pdf, consulté le 22/01/21

⁷¹ Örmén Catherine, *Un siècle de mode*, Paris,ed.Larousse, 2018

volumes⁷². Dans ce sens, Madame Grès construit ce principe d'exotisme sous l'inspiration du courant pictural orientaliste du XIXe siècle⁷³. Cet imaginaire se traduit par des pauses de femmes lascives, langoureuses. Les peintres jouent avec les transparences, la luminosité, elles sont souvent représentées nues ou vêtues de drapés si on prend l'exemple de Jean-Léon Gérôme, *Le bain du harem* en 1876. De la même façon, Madeleine Vionnet, nommée « la reine du biais », propose toujours des créations sans coutures apparentes, fermetures à glissière ni agrafes (Figure III)⁷⁴. L'exotisme dans ses créations est représenté au travers de la liberté et l'expression du corps par la fluidité du tissu . Enfin, chez Paul Poiret (1879-1944, créateur de mode et parfumeur français), le principe de l'exotisme ne se comprend pas par rapport au mouvement du corps féminin que laisse développer le vêtement, mais par les matières et la reprise et les transferts culturels des formes traditionnelles considérées comme « exotiques » par la population et la culture du début du XXe siècle (manteau Ispahan figure IV, figure V et figure VI).

Ces trois créateurs, sont considérés comme les investigateurs de l'exotisme dans la mode française selon l'exposition *Touches d'Exotisme* de 1998 et une étude comparative dans l'inspiration des coupes de 1967-1969 avec ces dernières. De plus, ils sont considérés comme des icônes de mode par les créateurs de la fin des années 1960⁷⁵. En effet, ils ont révolutionné la façon de créer et la silhouette féminine. Pour Paul Poiret en révolutionnant la silhouette S et en affirmant une production exotique dans la haute couture française qui se veut être emblème de la culture française, pour Madeleine Vionnet en devenant la reine du biais et enfin pour Madame Grès en créant à même le modèle⁷⁶.

Après 1930 la production de mode française est marquée par la seconde Guerre Mondiale et la simplicité. Dans les années 1950 cette dernière est caractérisée par le costume « Bar » de Christian Dior, la taille serrée, les épaules arrondies et la jupe corolle : le *New Look*⁷⁷. Depuis ces créateurs (Paul Poiret, Madelaine Vionnet et Madame Grès) la mode féminine connaît une

⁷² Martin Richard, Lippman Marcia, *Madame Grès*, Metropolitan museum of art, New York, 1994

⁷³ Nous l'avons souligné, le transfert culturel et la transposition et construction d'une esthétique et d'une iconographie de l'exotisme résulte dans un passé socio-historique. Les créateurs sont les vecteurs et suivent les contingences de leurs passé qui leurs ont donné les codes sociaux en fonction de leur passé historique. Le mouvement Orientaliste pictural et littéraire est alors la référence pour la confection d'un univers qualifié comme « exotique ».

⁷⁴ Technique de couture, il existe le droit et le biais. Pour la technique du biais, elle nécessite plus de tissus, en effet ce dernier est prit en diagonale. C'est-à-dire que le tissu est coupé dans un angle de 45° dans la trame. Örmén Catherine, op cit 71 page 24

⁷⁵ *Touches d'exotisme* op cit 6 page 1

⁷⁶ Örmén Catherine, op cit 71 page 24

⁷⁷ Worsley Harriet, *Très tendance, la mode de 1900 à 1999*, Paris, ed. Konemann, 2000

forme de « vide exotique » ou le rêve et les voyages fantasmés sont évincés au profit de la simplicité de la forme, matière, couleur ou du costume de ville « Bar ». Alors, les seuls repères esthétiques et les particularismes nationaux historiques dans la production esthétique « exotique » française seraient pour les créateurs de la fin des années 1960, ces couturiers. C'est pourquoi au long de cette partie nous allons nous référer constamment à ces créateurs du début du XXe siècle .

4. L'Orignalisme vestimentaie illusté dans les cahiers des Coloris de Maimé Arnodin : La transcription de l'analyse de la situation politico-socio-culturelle française entre 1967 et 1969



Pour vérifier notre hypothèse dans la réutilisation de l'iconographie orientaliste des créateurs de mode des années 1967 aux années 1969, il s'agit à présent de s'attacher aux acteurs de la mode qui analysent le contexte historique, politique, économique... de production. En soi une partie du patrimoine culturel français pour engendrer une nouvelle créativité⁷⁸. Avant d'étudier les créations exotiques françaises de 1967 à 1969, il faut se questionner sur les inspirations de création issue de l'analyse du contexte dans lequel la population française évolue. Dans ce contexte nous allons utiliser l'interprétation des nouveaux acteurs de la créativité de mode française qui n'ont pas encore connu leur essor afin de comprendre comment se traduit esthétiquement le contexte dans lequel évolue la population et dans lequel le patrimoine culturel français de la haute couture doit répondre au gouvernement.

Dans ce sens, il faut comprendre le personnage qui est celui de Maimé Arnodin⁷⁹. Elle analyse l'actualité pour comprendre les futurs goûts en matière de tendances et de mode. Maimé Arnodin crée le premier bureau de style français « Maimé Arnodin Promotion » en 1960⁸⁰. Elle proposait 18 mois à l'avance des coloris aux fabricants de prêt-à-porter et aux industries textiles

⁷⁸ Les années 1966 sont marquées par le changement naissant de la production et du système économique de la mode. Les stylistes et créateurs étudient le contexte politique économique, social et les impulsions de la société pour « créer ».

⁷⁹ Maimé Arnodin. Cette dernière rencontre Lucien Vogel (révolutionne la presse féminine et des magazines de mode) le fondateur du magazine *Jardin des modes* qui lui propose en 1949 de devenir rédactrice. Maimé Arnodin se fascine pour les femmes qui imitent la haute couture. Connaissuse du système de la mode (production, économie, marché et distribution) elle se passionne très vite pour le *ready to wear* du modèle américain. Lucien Vogel ouvert à cette révolution laisse Maimé Arnodin rencontrer les fabricants de prêt-à-porter qui insufflent une ère nouvelle à la création. Dans ce cadre elle rencontre Albert Lempereur qui lui ouvre les portes de ce prêt-à-porter naissant⁷⁹. Rédactrice du *jardin des modes* elle donne son avis sur les couleurs, les harmonies les formes, propose et façonne des croquis et les emmène chez la maison Chloé notamment. En mai 1954 dans le *Jardin des modes* c'est la consécration, la première de couverture est destiné à ces robes issues de la connaissance (de la production, du goût, et des envie des clientes) de Maimé Arnodin et du savoir faire des maisons de prêt-à-porter. Dans cette ligné « C'était presque un rôle social, avec le goûtce ne devrait pas être difficile de faire un modèle chic et simple ». En 1957 Maimé Arnodin alors en plein contexte du traité de libre échange voyage en Europe, pour rendre compte de ce qu'il se passe, ce qu'il se porte, et ce qu'il existe en dehors de la France. Elle propose dans le *jardin des modes* de Juillet 1957, 37 pages au sujet de la mode européenne hors hexagone. On voit la une quête pour Maimé Arnodin de proposer une nouvelle ère, pousser la création, l'innovation, la démocratie de la mode. En 1959 elle devient directrice de la promotion et de la publicité du magasin Printemps.

Sophie Chapedelaine de Monvalon, op cit 22 page 8

⁸⁰ Il convient de préciser que les archives des cahiers de coloris entreposés dans les bureaux de Madame Martine Leherpeur et débute à la collection hiver 1968

en s'inspirant de ce qui l'entoure, elle s'associe à Emmanuel Khan, Gérard Pipart des créateurs emblématiques des années 1960. Puis en 1968, Maimé Arnodin et Denise Fayolle développent l'Agence Mafia. L'Agence Mafia est la première agence française qui aide les créateurs, stylistes à comprendre et développer les tendances,... par le biais de Cahiers de Coloris qu'elles vendent aux maisons de couture et de prêt-à-porter⁸¹. Maimé Arnodin élabore des cahiers de coloris répertoriant et nommant chacune des « futures couleurs » tendances pour les saisons dans la mode française en fonction d'une analyse des événements sociaux, culturels, économiques... Ces cahiers sont le reflet de l'analyse de la société française. L'étude des cahiers de coloris de 1968 va nous permettre de comprendre avant d'étudier les créations, l'orientation esthétique de la mode entre 1967 et 1969 et surtout dans quel contexte la population et le patrimoine culturel immatériel français évolue. En effet, avec l'Agence Mafia, Maimé Arnodin ne vend plus ses cahiers uniquement aux industries textiles elle les vend aux stylistes, créateurs, maisons de tissus, industries textiles,... Ce large panel de clients va permettre d'ouvrir le champ de notre propos

Grâce au cahier de coloris de l'été 1967, nous remarquons que ce sont plutôt des couleurs pop qui ne déterminent pas spécialement la production exotique⁸². Mais, à partir de 1968 on voit un virement dans la considération esthétique coloré de l'iconographie « exotique »⁸³. A la page 7 du cahier de coloris de l'été 1968, les appellations et caractérisations des couleurs sont : « Islam » et « Iman », soulignant ainsi un souhait de s'orienter esthétiquement et idéologiquement vers les pays musulmans⁸⁴. Cette orientation géographique pour l'exotisme entre en relation avec le courant orientaliste pictural et littéraire et cherche à référer un exotisme aux bornes géographiques des pays musulmans s'inscrivant dans la pensée orientaliste du XIXe et XXe siècle. On remarque aussi l'importance de la pigmentation et des coloris profonds pour la confection des vêtements et robes comme le souligne la table des colorinations du cahier de coloris de l'hiver 69⁸⁵. Ce souhait d'une forte pigmentation nous permet de nous positionner quant au choix de l'inspiration de l'esthétique exotique. En effet, dans les années 1960 les couleurs tendances sont le jaune, le rouge, le vert... des couleurs pop mais ici les couleurs sont

⁸¹ Nous aborderons un point plus important sur l'importance de l'agence Mafia dans la mode au tournant des années 1970 dans la prochaine partie

⁸² si on parle du cahier de coloris de la saison hiver 1968, le cahier de coloris est défini pour la saison hiver 1968 et pas pendant la saison hiver 1968

⁸³ 1968 est la date à laquelle l'agence Mafia se crée, L'agence Mafia sera analysé en profondeur dans la partie suivante

⁸⁴ Archive Maimé Arnodin, Agence Mafia, conservé par Wolkoff Leherpeur Paris, photographié le 9/03/21, mentionné pour le mémoire archive a,

⁸⁵ Archive Maimé Arnodin archive b

marquées par des couleurs aux teintes rouges, brunes, violettes, ... Alors mises en relation avec la quête d'un exotisme esthétique dans la mode, nous pouvons nous demander si l'orientation esthétique de ce dernier n'entre pas dans la proposition orientaliste du début du XXe siècle ? En effet, on note l'importance des violets, rouges et roses profonds et très pigmentés à la page 7,8,9 du cahier de coloris de l'hiver 68-69⁸⁶ et de l'été 69 avec les teintes 25-26-27 par exemple⁸⁷. Parallèlement, au XIXe siècle, les couleurs choisies pour représenter un ailleurs sont le orange, le rouge, le violet, des couleurs profondes.. des couleurs devant se référer à des couleurs chaudes telles que le rouge, le orange, le rose, le violet issu elles aussi d'un imaginaire iconographique sensitif, ou le soleil vient frapper les corps, ou les routes sont de sable. Des couleurs profondes et intenses offrant de l'importance aux contrastes. Parallèlement, les couleurs iconographiques de l'ailleurs orientaliste doivent chez les artistes du XIXe siècle souligner la sensualité (rouge profond, violet,..) la chaleur (le jaune, le orange), la purgation des pulsions primaire (rouge vif). Finalement chez Maimé Arnodin, les couleurs sont « exotisées » et interprétées par rapport au contexte dans lequel Maimé Arnodin les élève comme tendance mais aussi par l'importance du nom qu'elle ajoute aux couleurs.

Néanmoins, il convient de souligner qu'il y a des propositions de couleurs acidulées par exemple les teintes 25-26-27 de la page 13 du cahier de coloris de l'hiver 68-69⁸⁸ qui semblent entrer dans une gamme chromatique poussant vers l'orangé et qui s'intègrent dans un cheminement du passage des couleurs pop vers les couleurs du courant orientaliste, une forme de couleurs mouvantes qui oscillent entre pop et orientalisme du début du XXe siècle. L'exotisme du milieu des années 1960 en France se caractérise alors par la mouvance des couleurs pop vers les couleurs « orientales ».

Nonobstant, il convient de souligner que ces constatations au sujet de l'orientation de l'esthétique et du goût pour la production et l'inspiration de l'ailleurs sont représenté avant 1970 dans la haute couture. Notre point a eu alors pour vocation de comprendre l'orientation du goût pour l'ailleurs au travers de l'analyse de la population faite par Maimé Arnodin transcrit dans ses cahiers de Coloris.

⁸⁶ Archive Maimé Arnodin b, Archive Maimé arnodin c, Archive Maimé Arnodin d

⁸⁷ Archive Maimé Arnodin e

⁸⁸ Archive Maimé Arnodin fvant

Nous avons souligné que la mode exotique française de 1967 à 1969 découle du concept du mouvement social hippie nord-américain, mais par l'économie et la politique du Général de Gaulle pour la valorisation de l'hégémonie de la France sur la scène internationale, nous avons compris que les créateurs de mode reprennent le concept de l'exotisme de mode mais devant accentuer l'hégémonie créative. Cette hégémonie pouvant se référer à l'esthétique iconographique de l'ailleurs relevant du mouvement littéraire et pictural orientaliste. Puisque les derniers modèles de production de mode dites « exotiques » sont les modèles du début du XXe prenant leurs codes esthétiques dans le mouvement pictural et littéraire orientaliste. Dans ce cadre l'étude des pièces aura une double portée d'analyse mêlant comparaisons avec les productions artistiques picturales du mouvement orientaliste et créations de mode du début du XXe siècle avec les productions du milieu des années 1960.

Alors, pour confirmer notre hypothèse, nous avons utilisé les cahiers de coloris de Maimé Arnodin pour comprendre l'orientation esthétique en fonction de l'analyse du contexte politico-culturel qui l'ont confirmé. En effet, les cahiers de coloris ont souligné par « l'exotisation » des couleurs associé aux appellations de l'ailleurs, que la mode esthétique des années 1967 aux années 1969 s'oriente et prend ses codes dans une volonté de s'associer aux créations du XIXe et XXe siècle issues du monde français qui a construit une esthétique dit « oriental ». Les premiers vecteurs de la transposition culturelle d'un univers déterminé sous les principes « exotiques » sont alors les médias qui produisent une image, mais aussi le médium de création qui suit les « injonctions d'un passé créatif » et le contexte politico-socio-économique. Nous comprenons ainsi que la mode exotique française entre 1967 et 1969 s'oriente semble-t-il vers les modèles, conceptions et iconographies orientalistes picturales et littéraires de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Il s'agit à présent au travers des pièces et créations de mode de comprendre si les créateurs de 1967 à 1969 réinventent des modèles esthétiques exotiques, réutilisent seulement les codes iconographiques de l'exotisme façonné au début du XXe siècle et trouvent de nouvelles frontières pour leur inspirations.



B. L'iconographie esthétique de l'ailleurs dans la mode féminine française de 1967 à 1969

Pour comprendre cette conception de l'exotisme vestimentaire du 1967 à 1969, nous aurions pu évoquer des créateurs moins connus aujourd'hui tels que Jean Louis, avec son pyjama de 1965(figure VII), mais nous avons choisi de nous concentrer sur les créateurs français connus dans l'esprit commun pour incarner la culture, l'esthétique et le patrimoine culturel français. Dans cette partie nous allons étudier : Le caftan Dior de 1967 par Marc Bohan (figure VIII), la collection Bambara (figure IX) de 1967 et le manteau du soir « Tapis Persan » Rive Gauge Yves Saint Laurent de 1969 (figure X) et enfin un pyjama du soir Lanvin de 1968 par Jules François Crahay (figure XI).

Nous abordons ici quelques vêtements féminins issus des collections des maisons de luxe dans l'objectif d'établir un panel de la conception exotique d'avant 1970. La mode de haute couture par sa composante de prestige au patrimoine culturel français entre dans une forme d'autorité créative. Ce prestige souligne alors par ce *numéris clausus* un souhait de le posséder. Dans ce cadre, la haute couture est un modèle d'imitation et entre dans une forme de représentation mentale ou la société se saisit de cette créativité, l'imité et la propage⁸⁹. De plus ces productions symbolisent le patrimoine culturel français contextualisé et l'étude de la transposition des transferts culturels dépendent de l'analyse du patrimoine culturel suivant les facteurs historiques et contemporains. Dans ce cadre, l'étude des productions de haute couture nous permettent de comprendre dans un premier temps l'iconographie esthétique du patrimoine culturel français qui « exotise » ces vêtements.

Alors, puisque nous l'avons souligné, la conception esthétique et iconographique de l'exotisme de 1967 à 1969 semble s'orienter vers l'esthétique de l'orientalisme pictural du début du XXe siècle nous allons alors étudier les créations en fonction des iconographies types qui sont dans un premier temps la globalisation et la généralisation des frontières et dans un second temps la conception esthétique du : « *rêve des mille et une nuits* ». L'étude de la conception créative exotique dans cette partie résulte alors de l'étude de la capacité des créateurs à mêler le passé créatif français, son imaginaire inventif et une convenance politique nationale. Cette étude a pour objectif de comprendre les influences, modèles de créations, bornes géographiques de « l'exotisme » et la conception esthétique de l'ailleurs.

⁸⁹ Waquet Dominique, Laporte Marion, La mode, édition Puf, Que sais je ? , Paris, 2010

1. L'iconographie de la globalisation et de la généralisation des frontières dans les bornes de l'inspiration géographique de la mode féminine



a) Yves Saint Laurent la collection de haute couture Bambara et le manteau nommé « Tapis Persan » par le couturier

Aurélie Samuel caractérise Yves Saint Laurent ainsi : « Depuis qu'il a découvert le Maroc en 1966, il est devenu orientaliste. »⁹⁰. Sa palette exotique est basée majoritairement sur l'Afrique et en particulier l'Afrique du Nord avec le Maroc. La villa Majorelle achetée avec Pierre Berger en est l'une des composantes⁹¹. La conférence *Voyage immobile, rêve d'Orient et d'Amérique* de Catherine Join-Diéterle au musée Yves Saint Laurent, le 4 avril 2018 nous permet de comprendre les nuances de sa palette exotique⁹². L'exotisme d'Yves Saint Laurent apparaît en 1967 avec la collection de haute couture appelée Bambara (figure IX). Il n'est pas le premier à avoir pris l'Afrique comme source d'inspiration. En effet, Paul Poiret en 1923 à taillé dans un tapis d'Afrique Noire une robe. Les tissus de cette collection se rapprochent des boubous africains, aux inspirations de macramés, d'organza blanc, de rafias et turquoises.

Néanmoins, lorsque l'on s'intéresse à la culture « Bambara » nous n'y trouvons aucun rapport avec la collection d'Yves Saint Laurent. En effet, en réalité il s'est inspiré d'œuvres d'art et notamment de sculptures dites « Bambaras ». Ainsi, Yves Saint Laurent place sa collection non pas en relation parallèle avec la culture vestimentaire et la production « Bambara » actuelle, mais en relation avec la production sculpturale ancienne présente dans les musées, exposant des œuvres issues de pillages coloniaux et de la volonté d'une expérience de l'étranger et de « l'étrange »⁹³. Le choix de se référer à une production artistique pour la collection de haute couture nommée Bambara entre dans le même cadre que celle de Paul Poiret. En effet, dans un autre contexte Paul Poiret à fait entrer l'art dans sa production de mode pour

⁹⁰ Xavier de Jarcy, « “L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent”, une exposition sur le mystère de la création », in Télérama, Publié le 03/10/18 mis à jour le 08/12/20 disponible : <https://www.telerama.fr/sortir/lasie-revee-dyves-saint-laurent,-une-exposition-sur-le-mystere-de-la-creation,n5833078.php>, consulté le 17/03/21

⁹¹ Örmén Catherine, op cit 71 page 24

⁹² Conférence « Voyage immobile , rêve d'Orient et d'Amérique », Catherine Join-dieterle, Musée Yves Saint Laurent, 4 avril 2018, disponible : <https://soundcloud.com/user-378843457/musee-yves-saint-laurent-paris-rencontre-avec-catherine-join-dieterle>, consulté le 28/01/21

⁹³ Ces pillages qui ont alimenté les cabinets de curiosité, et qui ont fait gonfler les collections des musées lors de leurs ventes.

la légitimer en tant que production artistique⁹⁴. Ici, nous pouvons faire un parallèle. Yves saint Laurent fait entrer l'art dans sa production de haute couture pour légitimer un attrait esthétique dit « exotique ». De plus, l'appellation de la collection: « Bambara » d'Yves Saint Laurent entre dans un contexte historique. Ce nom est issu de l'appellation que les colons européens ont donné à cette ethnie africaine lors de la colonisation au XIXe siècle⁹⁵. Ce même nom qui est apposé aux créations dans les musées alors que cette ethnie se nomme autrement⁹⁶.

Yves Saint Laurent reprend alors les codes que Paul Poiret a instaurés. Il prolonge également la création du mythe de l' « Africain » par le mélange et la généralisation des cultures et productions africaines : reprise de codes du Benin dans la coiffure, reprise de codes congolais avec les coquillages. L'exotisme relève d'un ailleurs esthétique fantasmé et mystique au gré des « généralisations culturelles » aux bornes géographiques floues issues de la colonisation. Mais il imagine également une esthétique africaine. Comme nous l'avons souligné le vêtement doit se jouer de l'imaginaire que la population se fait d'une culture, d'une population d'une civilisation qui ne sont pas parente avec le système et la culture française. Dans ce cas, le vêtement doit souligner une différence et relève alors de l'appréciation d'Yves Saint Laurent et de la population française en général à considérer la France comme une civilisation « évoluée » ou l'Afrique devient par l'imaginaire développé à la période coloniale comme une population à « exotiser ».

Les inspirations de l'ailleurs dans la production d'Yves Saint Laurent se remarquent également par ses Caftans de 1969 ou le manteau long de soir à col haut en flanelle.

Ce manteau, surnommé « Tapis Persan » de Brossin de Méré, brandebourg et martingale en passementerie de soie brun foncé et or de 1969 (figure X), diffusé dans le magazine *L'art et la mode* de février 1969, est un réel exemple pour comprendre une autre facette de la palette exotique d'Yves Saint Laurent⁹⁷. Yves Saint Laurent au travers de son manteau, s'inscrit encore une fois dans la lignée des inspirations géographiques de Paul Poiret qui a produit le manteau *Isaphan* en 1907 en velours de soie marron. En effet, Isaphan est une ville d'Iran s'intégrant dans l'ancienne Perse. De la même façon, Yves Saint Laurent reprend

⁹⁴ Cours *L'objet de mode et ses inventeurs autour de 1850*. A l'institut français de la mode avec les intervenant Emilie Hammen et Pascal Rousseau, Institut Français de la mode mutualisé avec l'Université Paris Sorbonne 1/04/202

⁹⁵ Jean Bazin, « A chacun son Bambara » in *Des clous dans la joconde : l'antropologie autrement*, 1998

⁹⁶ Universalis, Bambara, disponible : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bambara/>, consulté le 28/01/21

⁹⁷ *L'art et la mode*, février 1969, archive de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Grenoble, cote : Rp 1025

cette inspiration en soulignant la prétendue inspiration géographique de son manteau provenant de « Perse »⁹⁸.

Paul Poiret ajoute à ce manteau Ispahan, certains codes de la représentation du pays Ouzbeck tel que les motifs suzanis⁹⁹. Nous avons considéré ces motifs comme suzanis puisque la broderie des motifs suzanis s'organise autour d'un champ central orné de motifs floraux, astraux mais majoritairement géométriques, encadrés par une bordure qui peut-être de rinceaux, de feuilles, de fleurs ou comme c'est le cas ici d'une simple bordure rectangulaire¹⁰⁰. De la même façon que le manteau d'Yves Saint Laurent. Les motifs sont caractérisés par la régularité. Les motifs suzanis sont généralement composés séparément puis assemblés par portions, c'est pourquoi on retrouve un même modèle multiplié sur la totalité du manteau. Yves Saint Laurent se serait alors inspiré de ce modèle pour l'esthétique iconographique de son manteau.

Ensuite, de la même façon que Paul Poiret, Yves Saint Laurent dessine un col qui dans la coupe des manteaux dont le tissu et les broderies sont inspirées, n'existe pas. Ici, il dépasse le modèle originel dans l'optique de « sublimer » un exotisme et s'inscrit par là dans la lignée de Paul Poiret et de son manteau *Ispahan*¹⁰¹. En effet, le manteau *Ispahan* de Paul Poiret reprend la trame de couture du manteau *khalat* Ouzbek mais en le faisant évoluer (figure IV). Ce souhait pour la « sublimation » des formes et de la coupe peut se comprendre par l'étude du châle Ispahan de 1856 de Monsieur Couder. Bien sûr la période est antérieure mais elle peut nous permettre de comprendre pourquoi Paul Poiret a modifié la trame et pourquoi YSL a repris ces codes. Dans le rapport des expositions industrielles de Paris de 1856 on parle de la production d'un Châle Ispahan (conservé au musée de Bordeaux et daté de 1834)¹⁰². Au travers des dessins

⁹⁸ Le royaume de Perse est lié au conquête de l'antiquité de Cyrus le Grand (600-530 av JC) le royaume regroupe l'Iran, le milieu de la Turquie actuelle, de l'Arménie, la Syrie, (l'ancien royaume mésopotamien) a perse regroupe les peuples iranien, arménien, une partie de l'Irak, la Palestine actuelle (du moins la Judée) jusqu'au frontière de l'Afghanistan. Les frontières géographique également de la période achéménide peuvent être étudiée pour comprendre la délimitation géographique. « Cyrus Le Grand et la naissance de l'Empire Perse », vidéo 4min, disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=1be099NE2Zc>, consulté le 07/04/21

⁹⁹ Le terme de Suzanis désigne les panneaux de tissus assemblés et brodés par les femmes d'Ouzbékistan et des pays limitrophes, Tadjikistan, Afghanistan, ou Kazakhstan *Plumetis*, « La technique Ouzbeck de la broderie Suzani », mis en ligne le 27/08/28, disponible : <https://www.plumetismagazine.net/broderie-technique-ouzbek-suzani/>, consulté le 29/01/21

¹⁰⁰ Mérat Amandine, « Trois Jardins de Paradis conservés à l'Ifao », *Annales islamologiques*, 2014, mis en ligne le 27/08/14, disponible : <http://journals.openedition.org/anisl/2456>, consulté le 08/01/21

¹⁰¹ Le *Chapan* ou le *khalat* ne disposent pas d'un col montant

¹⁰² Musée industriel, description complète de l'exposition et description complète des produits de l'industrie française faite en 1834, publié par MM. De Moleon, Cochaud, Paris, 1856, disponible : <https://books.google.fr/books?id=m-RTAAAcAAJ&pg=PA34&lpg=PA34&dq=pavillon+4+chale+ispahan&source=bl&ots=17EwAGJn-g&sig=ACfU3U2UXIzMQbde6nAbYiOAOGGAwCKeYg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiZ97HksKrvAhX3ZxUIHc0AA3EQ6AEwCHoECAYQAw#v=onepage&q=Couder&f=false>, consulté le 12/03/21

orientaux, on voit que les courbes, fleurs, palmes, s'arrondissent et deviennent flexibles. Mr. Couder, le créateur du châle, aurait tenté de reproduire ces formes «orientales» telles que la population les voit mais qui ne pouvaient être représentées en raison du «primitivisme technique» de ces populations. Le «primitivisme» créatif, technique et esthétique aurait déformé ce que ces derniers souhaitaient représenter. Mr.Couder montre «grâce» à l'industrie française, (puisque le châle est issu de l'utilisation de la technique industrielle du Jacquard), le dépassement et la «sublimation» du modèle originel. C'est dans cette lignée que nous pouvons tenter d'expliquer la volonté de Paul Poiret pour la modification de la trame. Le manteau *Ispahan* de Paul Poiret doit sensiblement faire référence à la ville d'Ispahan en Iran mais il a utilisé certaines des coupes Ouzbeck tout en réimaginant une forme. Ce qui pourrait nous permettre de comprendre pourquoi Yves Saint Laurent ne transpose pas entièrement la forme des manteaux persans sur son travail. Ici on note deux vecteurs de la conception esthétique d'une iconographie de «l'exotisme», Mr.Couder, Paul Poiret que Yves Saint Laurent remploie.

Yves Saint Laurent s'intègre alors à la suite de Paul Poiret et du principe iconographique et esthétique orientaliste colonial. En effet, il s'ancre dans la conception globalisée des frontières pour évoquer un ailleurs par un manteau qui généralise les influences géographiques et tente de sublimer et dépasser la production artisanale locale. Le manteau de Yves Saint Laurent semble illustrer quelques inspirations japonaises telles que le *Yukata* par le laçage, d'Asie centrale par les motifs suzani. L'exotisme produit est alors un exotisme fantasmé, sublimé et généralisé appelé «Orient». Finalement ce manteau avec sa qualification péjorative de «tapis», inspire plus au japonisme. Son exotisme relève d'un métissage généralisé des pays d'Asie pour suggérer un ailleurs géographique. Il n'y a pas la volonté ici de reproduire un exotisme qui se réfère à une forme de vérité. On est dans l'évocation d'un ailleurs fantasmé qui reprend le mode de pensée orientaliste par une généralisation des bornes géographiques dans l'inspiration et les influences pour construire un ailleurs.

b) Dior Le caftan de 1967

Le caftan Dior de 1967 est issu de la collection printemps été et a été façonné par Marc Bohan¹⁰³. Marc Bohan, nommé directeur artistique de Dior en 1960 est célèbre pour ses tailleurs féminins et a reçu, à deux reprises, le dé d'or (plus haute distinction pour les créateurs de mode française)¹⁰⁴.

L'ensemble caftan Dior de 1967, se compose d'une robe bustier et d'un caftan en mousseline de soie imprimée bayadère. Ce dernier est rebrodé de perles et de rhodoïd au col et aux poignets (Figure VIII)¹⁰⁵. La construction du vêtement semble s'orienter vers les créations de Paul Poiret qui a proposé une même forme mais ouverte en ajoutant une robe bustier en dessous (figure XIII et figure XII). Néanmoins, Marc Bohan a souhaité utiliser un motif bayadère sur un ensemble qu'il a nommé Caftan. Une forme de confusion se présente. En effet le motif bayadère, étymologiquement est issu du portugais *Balha, Bailadera* « Danseuse Hindou »¹⁰⁶. L'histoire de cette étymologie se rapporte au passé colonial européen (français, portugais et britannique) qui ont établi des comptoirs aux Indes¹⁰⁷. Le motif bayadère semble alors être originaire d'Inde mais l'appellation de caftan quant à elle fait référence à l'Afrique du Nord.

Il convient de souligner que le caftan que Marc Bohan propose dans sa forme ne fait non pas référence à un caftan traditionnel mais à une djellaba d'Afrique du Nord. Le caftan est ouvert sur le devant, structuré par la couture des manches aux épaules et le long des bras et à la taille par une ceinture, la seule ressemblance entre le caftan de Dior et le caftan « traditionnel »

¹⁰³ Il nous semble que le caftan Dior de 1967 semble faire partie de la collection haute couture.

¹⁰⁴ INA, « Bohan quitte Dior », A2, le journal de 13heures, 11 mai 1989, 1min43, disponible : <https://www.ina.fr/video/CAB89018366>, consulté le 26/01/21 Marc Bohan, apprécie peu le faste et crée dans l'ombre pour le style de Dior, Ce style Dior, est caractérisé par l'accentuation de la féminité, l'utilisation du rose, de la mousseline et du satin. Le style Dior élève les femmes au statut de « bijoux précieux » par ses vêtements Örmén Catherine, op cit 70 page 24

¹⁰⁵ Selon la description de la Vente Artcurial du 18 février 2019 à Paris, disponible : <https://www.invaluable.com/auction-lot/christian-dior-haute-couture-par-marc-bohan-n-ill-66-c-0e546fa941>, consulté le 26/01/21

¹⁰⁶ CIETA, Centre international des études du textile ancien, Vocabulaire technique ancien en Français, 2020: le motif Bayadère définition : « Tissu à bandes parallèles à la trame, produites par des armures différentes se succédant périodiquement »

L'armure ici se définit comme : « Armure où la trame (Fil disposé transversalement aux fils de chaîne dans un tissu) prédomine à la surface du tissu, en dissimulant plus ou moins les fils de chaîne (Ensemble des fils longitudinaux d'un tissu) »

¹⁰⁷ Catherine Goldman *De gilles tissus*, « Bayadère, une étymologie qui invite au voyage » mis en ligne le 21 octobre 2017, disponible : <http://degillettissus.blogspot.com/2017/10/bayadere-une-etymologie-qui-invite-au.html>, consulté le 26/01/21

sont les dimensions. En effet, tous deux recouvrent presque la totalité du corps. Alors que la djellaba traditionnelle, n'a pas de couture le long des bras et semble composée d'un seul pan de tissu troué pour laisser place à la tête. Alors, nous sommes en présence d'une confusion dans l'appellation et la dénomination. Marc Bohan au travers de sa traduction de la production culturelle inspiré d'ailleurs à modifié dans son intégralité l'identité du vêtement et transposé de nouveaux facteurs de création. Cette métonymie provient elle aussi du mouvement orientaliste du XIXe siècle. En effet, les éléments de culture de l'ailleurs sont repris dans l'objectif d'être dénaturés et décontextualisés par la distance géographique ce qui pousse alors à proposer une métonymie globalisante dans la dénomination pourvu qu'il représente cette différence de l'ailleurs.

Finalement, les bornes géographiques et historiques de ce caftan sont floues. Marc Bohan, propose un exotisme réimaginé. Ce dernier est construit sur des critères esthétiques du début du XXe siècle : le flou dans les bornes géographiques de l'inspiration pour créer un exotisme généralisé mêlant Inde et Afrique du Nord et la métonymie offrant une confusion décontextualisée dans l'objectif d'évoquer un ailleurs exotique. Néanmoins cette réinterprétation métonymique de la djellaba d'Afrique du Nord nommée Caftan par Marc Bohan va entrer dans un modèle hégémonique de production. que les créateurs de mode français vont réutiliser en Europe comme par exemple pour Yves Saint Laurent en 1967. Il serait intéressant par la suite d'étudier les modèles de créations qui sont diffusés sur la scène internationale, réinterprétés et réappropriés par les pays importateurs de ces modèles pour analyser en profondeur le rôle de *soft power* de la mode mais aussi la puissance culturelle de la France à l'échelle mondiale.

c) Le pyjama de Jules François Crahay pour la maison Lanvin en 1968

Avant toute chose, pour comprendre l'exotisme de la maison Lanvin il faut s'intéresser à l'identité de la maison¹⁰⁸. Dans l'exposition 8 mars au 23 août 2015 au Palais Galliera intitulée « Jeanne Lanvin » nous remarquons l'importance pour cette dernière de se référer à un ailleurs qui se traduit esthétiquement dans les années 1920 par le courant pictural et littéraire Orientaliste. L'exposition souligne les influences de la Chine de la Turquie ou du Japon dans les formes et des motifs décoratifs issus de l'importation de l'empire colonial...¹⁰⁹. C'est dans ce sens Jules François Crahay dans sa production s'intègre à l'identité de la maison Lanvin entre 1967 et 1969¹¹⁰.

Pour ce qui est de la production exotique de la maison Lanvin sous la direction artistique de Jules François Crahay, ce dernier propose en 1968 un pyjama du soir en satin de laine noir, accompagné d'un boléro brodé or et noir couvrant une blouse transparente et aux broderies Lesage (figure XI)¹¹¹. Cet ensemble peut se comprendre lui aussi comme une généralisation et une globalisation des frontières de l'inspiration dans l'objectif d'une production de l'ailleurs se référant au courant iconographique orientaliste. En effet, le pantalon en satin semble ample mais ceinturé à la taille, de la même façon que les manches, qui se resserrent au niveau des poignets, semblent se référer à une esthétique généralisée qui ne s'inspire pas formellement d'un endroit géographique précis, mais d'un fantasme esthétique géographique relevant de l'ailleurs. En effet, les femmes d'Afrique du nord, d'Egypte ou d'Inde dans leurs tenues traditionnelles ne portent pas ce genre de forme. Ici, on est presque en face de la traduction physique de part les vêtements d'une *odalisque vêtue* de Eugène Delacroix en 1857.

Au travers de la production de Jules François Crahay, on est en présence d'une fusion géographique de l'inspiration mêlée aux rêves fantasmés de la représentation de l'ailleurs fourni

¹⁰⁸ En 1909 Jeanne Lanvin adhère à la chambre syndicale de la couture parisienne. Et dès 1915 elle part « à la conquête du monde », On voit chez Jeanne Lanvin l'envie pour sa maison de couture de participer à la modernité et ouvrir une fenêtre sur l'extérieur c'est ce qu'elle souligne « Je vais chercher au loin des sources d'inspiration pour procurer des éléments toujours nouveaux à mon imagination ». En 1915 elle participe à l'Exposition universelle de San Francisco, en 1925 celle de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris, en 1937 elle est à l'Exposition des « Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne ». En 1939 on remarque sa présence à l'Exposition du Golden Gate à San Francisco et enfin en 1945 elle participe au Théâtre de la Mode

¹⁰⁹ Palais Galliera, Jeanne Lanvin, exposition du 8 mars au 23 août 2015, disponible en ligne : <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/expositions/jeanne-lanvin>, consulté le 25/05/21

¹¹⁰ Örmén Catherine, op cit 71 page 24

¹¹¹ *L'art et la mode*, juin-Juillet 1968, archive de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Grenoble, cote : Rp 1025

par les iconographies orientalistes du XIXe siècle. En effet, on retrouve un pantalon qui se réfère de loin à un sari indien, on retrouve la ceinture très ornée, qui se réfère à l'ornementation des danseuses marocaines ou des *devadaris* hindoues, de même que les couleurs. Ici on est face à la représentation habillée d'une danseuse orientale composée aux aléas de l'iconographie orientaliste du *rêve des mille et une nuits*.

2. L'esthétique iconographique du *rêve des mille et une nuits* dans les productions de mode féminine de 1967 à 1969 chez Dior et Lanvin



a) Le pyjama et la tunique chez Lanvin de Jules François Crahay

Jules François Crahay s'inscrit également, avec le pyjama du soir en satin de laine noir et aux broderies *Lessage* de 1968, dans le mythe du *rêve des mille et une nuits* provenant de la représentation iconographique du mouvement pictural et littéraire orientaliste (Figure XII)¹¹².

Par définition, la traduction des *Mille et Une Nuits* par Galland en 1806 entre dans la création de l'imaginaire oriental qui trouve un second souffle par la réédition du Docteur Mardrus¹¹³. L'ouvrage *Rêve des Mille et une nuits* est un recueil traduit de contes persans, indiens,... L'ouvrage repose sur l'histoire de Shahrâzâd. Elle vit dans un royaume d'Inde où le roi, a été trahi dans son mariage et depuis épouse une femme qu'il tue chaque matin. Le soir de ses noces Shahrâzâd lui conte une histoire et échappe à la mort en ne lui racontant pas la fin. C'est ainsi qu'elle échappe durant mille et une nuits à la mort. Galland élabore un transfert culturel par la traduction de l'œuvre originale au gré de son imaginaire, en y omettant les éléments triviaux de l'œuvre initiale et en y ajoutant la galanterie européenne¹¹⁴. Par la suite, le docteur Docteur Mardrus, par sa réédition, ajoute une nouvelle variante aux transferts culturels en ajoutant des scènes sensuelles¹¹⁵. Dans ce cadre la traduction de ce livre est alors l'illustration des multiples transformations vectorielles issues d'un contexte socio-politique et économique (l'achat du livre) devant traduire un univers lointain séduisant et différent qui répond à une attente mentale quant à la figuration de cet ailleurs.

Dans ce cadre, les artistes picturaux, transposent cet imaginaire oriental issu de l'imaginaire *du rêve des mille et une nuits*, par la représentation de femmes dans des pauses lascives, langoureuses. Les peintres jouent avec les transparences, la luminosité, elles sont souvent

¹¹² *L'art et la mode*, juin-Juillet 1968, archive de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Grenoble, cote : Rp 1025

¹¹³ Laurens Henry « Naissance de l'orientalisme français au XVIIe siècle » in *L'orientalisme français : un parcours historique*, Presses de l'Ifpo, Orient Institut (Beirut), Liban, 2004 disponible en ligne : <https://books.openedition.org/ifpo/175>, consulté le 29/03/21

¹¹⁴ La légende des mille et une nuits, office de tourisme Cambrésis

¹¹⁵ Millet Audrey, *Fabriquer le désir, Histoire de la mode de l'antiquité à nos jours*, ed Belin, Paris 2020

représentées nues ou vêtues de drapés si on prend l'exemple de Jean-Léon Gérôme, *Le bain du harem* en 1876. Edward Said souligne dans ce sens que :

L'orientalisme par lui-même était, en outre, une province exclusivement masculine ; il se considérait, lui et son sujet, avec des œillères sexistes. C'est évident, en particulier, dans les écrits des voyageurs et des romanciers : les femmes sont généralement les créatures des fantasmes de puissance masculins. Elles expriment une sensualité sans limites¹¹⁶

le vêtement exotique dans ce cas doit alors relever de voilages et drapés. Laisser le corps féminin libre de mouvement pour invoquer cet imaginaire séducteur et voluptueux accolé à la femme, en soi « symboliser le contraste » face à la société française de l'époque et permettre la purgation des passions.

C'est dans ce cadre que nous pouvons souligner qu'ici, chez Jules François Crahay, nous sommes dans une forme d'érotisme oriental relevant du mythe du *rêve des mille et une nuits*. Les effets de transparences des manches accentuent le fantasme de la femme tentatrice, séductrice de l'esthétique et de la représentation des femmes initiée dans l'esprit colonial. Les drapés des manches et du buste jouant des effets de transparences rappellent sans nul doute les créations de Madame Grès. Le jeu des plis et du voilé et dévoilé, proposant un mouvement inspirant la liberté et légèreté du corps sont de mise. Les drapés, voluptés de la matière, jeux de transparence et de volumes sont l'essence de son travail de même que dans le pyjama de 1968 de Jules François Crahay. La représentation et l'organisation des volumes s'inscrivent dans l'esthétique orientaliste visible sur les productions plastiques de Jean Baptiste Ange Tissier (peintre 1814-1876) par son *Odalisque* pour exemple.

La sur-féminisation du corps au travers du prisme masculin dans l'univers esthétique exotique, s'incarne chez Lanvin en 1968 également par un ensemble en crêpe rose avec pantalon et tunique nouée à la taille brodés d'argenté (qui inspire le faste que la production esthétique et l'iconographie ont ajouté dans la représentation de l'orient) (figure XIV). La tunique par la disposition des broderies et les dimensions n'est pas sans rappeler les tuniques marocaines ou l'évocation d'une version raccourcie d'un « caftan » marocain. Néanmoins, la couleur rose presque pop, s'inscrivant peut être dans la volonté de faire ressortir l'exotisme au travers de la mouvance couleurs pop/couleurs orientalisantes vient dans ce transfert culturel

¹¹⁶ Said Edward, op cit 14, page 4

comme un agent social atmosphérique afin d'évincer, ou de moderniser selon le point de vue ces formes traditionnelles et faire ressortir la féminité tout comme la ceinture ou la possibilité de nouage qui vient affirmer la taille dessinant les formes féminines de celle qui le porte. La tenue exotique est ici utilisée dans l'objectif de réaffirmer la féminité du corps de l'acheteuse à la manière des créations de madame Grès ou Madeleine Vionnet. L'esthétique de l'exotisme dans la mode de 1967 à 1969, résulte, dans l'exacerbation de la féminité et s'inscrit dans le cadre de l'iconographie esthétique de l'orientalisme vis-à-vis de la femme.

b) Le caftan de Marc Bohan pour la maison Dior de 1967

Enfin, pour Marc Bohan chez Dior avec son caftan de 1967, on l'a vu la coupe ne se réfère pas à un modèle structuré. La fluidité de la matière nous permettent d'analyser sous l'angle de la conception orientalisante du *rêve des mille et une nuits* cet exotisme. La mousseline de soie de même que la coupe transposent l'exotisme au travers de la fluidité et de la légèreté à la manière des créations de Madame Grès ou de Madeleine Vionnet qui proposent un ailleurs au travers du mouvement et de la fluidité dont la robe quatre mouchoirs de 1918-1919 de Madeleine Vionnet en est l'exemple (figure)¹¹⁷.

De plus, il convient de s'intéresser aux motifs bayadère. On l'a vu ils sont issus de l'entreprise coloniale et de la quête des Indes mais ils évoquent également une autre atmosphère¹¹⁸. Lorsqu'en 1838, cinq *devadasis* (danseuses de temple indien) débarquent à Bordeaux et débutent une tournée européenne, le courant Orientaliste s'inspire de ces tenues pour en façonner le mythe Oriental tel que le dessinateur Adolphe François l'a imaginé¹¹⁹. La légèreté de la mousseline de soie accompagnée par les motifs bayadère soulignent alors l'envie sans doute pour Marc Bohan de se référer à ce mythe « sensuel » des danseuses orientales quelles soient hindoues ou nord africaines.

¹¹⁷ Confectionnée en crêpe romain blanc (le crêpe romain est une *Étoffe généralement de laine ou de soie, plus ou moins légère et transparente à l'aspect ondulé, dont la texture grenue est obtenue par une forte torsion des fils*) elle propose une robe fluide avec le corps libre de ses mouvements inscrit dans l'inspiration des statues grecques elle retranscrit l'exotisme orientale du XIXe siècle.

¹¹⁸ Le motif Bayadère est également issue de la conception exotique de Paul Poiret qui s'en est inspiré pour produire le manteau de 1924 (Figure XIII).

¹¹⁹ Irene López Arnáiz résumé de conférence au CitéScope « L'art danse au rythme des danses « indiennes »Paris, 1838-1931 », conférence du 15/06/2015, disponible : <https://www.ciup.fr/citescope/lart-danse-au-rythme-des-danses-indiennes-paris-1838%e2%80%901931-53399/>, consulté le 26/01/21

Enfin, Marc Bohan a rebrodé sur le « caftan » des perles de rhodoïd au col et aux poignets¹²⁰. Il s'intègre à la conception exotique d'un imaginaire orientaliste. Comme on peut le voir chez Eugène Delacroix avec les *Femmes d'Alger dans leur appartement* en 1834 qui par leurs vêtements suggèrent la décadence, le faste, le luxe par les broderies les pierres précieuses... Associer le faste à l'Orient vient sans nul doute de traductions et notamment celle de Galland qui a traduit l'Orient au travers du *rêve des mille et une nuits* par des descriptions fastueuses. Enfin, l'utilisation des couleurs tels que le violet, rouge, rose, orange et jaune se replace sous l'idée des couleurs qui font de la mouvance entre pop couleur et couleur orientale du mouvement orientaliste un exotisme, comme nous l'avons souligné grâce à l'étude des cahiers de coloris de Maimé Arnodin dans la partie précédente.

c) La condition de la femme française entre 1967 et 1969

Il convient ici de souligner un élément majeur. De nombreuses créations telles que « Manteau du soir » de 1969 par Yves Saint Laurent, « le pyjama du soir » de 1968 de Jules François Crahay pour Lanvin ou encore le caftan de nuit de Marc Bohan pour Dior en 1969 sont principalement destinées aux vêtements de nuit (figure XV). Comme si l'exotisme et en particulier l'exotisme oriental n'était possible de se présenter en France qu'à un moment éphémère de la nuit où les plaisirs et les rêves sont possibles. Associer le vêtement exotique dit « Oriental » à la nuit ne fait que prolonger le mythe du rêve exotique oriental traduit par le courant orientaliste du XIXe siècle et l'ouvrage *Rêve des mille et une nuits*, où la femme devient tentatrice, séductrice et laissée au besoin de l'imaginaire phallocrate comme Edward Saïd l'a souligné : « les idées essentielles sur l'Orient, sa sensualité, sa tendance au despotisme, sa mentalité aberrante, ses habitudes d'inexactitude, son retard pour leur donner une cohérence séparée et indiscutée »¹²¹. La représentation d'un exotisme dit Oriental résulte alors dans l'accentuation et la considération d'un fossé culturel par le biais de la sensualité exagérée, ... et tend à transcender les pulsions occidentales sous la forme d'un purgatoire.

¹²⁰ Selon la description de la Vente Artcurial du 18 février 2019 à Paris, disponible : <https://www.invaluable.com/auction-lot/christian-dior-haute-couture-par-marc-bohan-n-ill-66-c-0e546fa941>, consulté le 26/01/21

¹²¹ Saïd Edward, op cit 14, page 4

Alors puisque la représentation transformative de l'esthétique de l'ailleurs entre dans une analyse devant se jouer de deux facteurs : le contexte de production et l'univers socio historique¹²². Cette représentation de la femme tentatrice, séductrice, langoureuse au travers de la mode de 1967 à 1969, se comprend dans une vision phallocrate et s'inscrit dans la ligné de la conception de la femme française entre 1967 et 1969¹²³.

Depuis les années 1950, le droit de la femme n'a pas radicalement évolué. Hormis le 13 juillet 1965, avec la loi qui modifie le régime légal du mariage. Les femmes peuvent gérer leurs biens et exercer une activité professionnelle sans le consentement de leurs maris. Et en 1967 la Loi Neuwirth qui autorise la contraception. Il faut attendre 1971 pour que les décrets d'applications soient publiés. Les femmes dans la structure sociale, politique et économique française reste sous une forme de domination patriarcale. Et bien que Pierre Grimal ait rédigé en 1965 une *Histoire mondiale de la femme*, nous pouvons souligner que l'idée de domination masculine sur les femmes n'est pas étendue dans son propos ni même remise en question¹²⁴. Etudier la conception de l'image de la femme exotique et orientale appliquée à la femme française, nous permet dans ce cadre, d'aborder un rapide point analytique sur la condition féminine des femmes entre 1967 et 1969. La représentation vestimentaire, ici chez Lanvin mais on va l'a vu chez Dior également, borne un cadre social de sa représentation à l'autre et en particulier face à l'homme, inégalitaire. Cette analyse s'incarne dans le fait que proposer aux femmes des vêtements qui sacralisent une représentation fantasmée, séductrice tend à réduire son action et diminuer son rôle dans la société à celui de femme « soumise » à l'œil sexualisé et phallocrate de l'homme. Dans ce cadre, l'étude de la conception de l'exotisme dans le vêtement féminin nous permettrait alors de comprendre visuellement l'évolution de la représentation de la femme. La conception orientaliste dans la mode féminine aurait alors un double enjeu celui de comprendre l'évolution de la considération de la condition féminine et celui de comprendre l'évolution de considération de l'autre et de l'ailleurs.

¹²² Espagne Michel op cit 13 page 4

¹²³ France Musique, « L'histoire de la danse orientale, entre fantasme et réalité », mis en ligne 30/11/2018, consulté le 02/04/21 disponible : <https://www.francemusique.fr/musiques-du-monde/entre-cliches-fantasmes-et-projections-l-histoire-de-la-danse-orientale-67527>

¹²⁴ Pierre Grimal, *Histoire mondiale de la Femme*, Nouvelle Librairie de France, Paris, 1965

3. Les mécanismes et vecteurs de la mode exotique : les magazines de mode sur la scène internationale pour comprendre les enjeux politiques français



a) La politique nationale française : Hégémonie de la France sur la scène internationale par Le Général de Gaulle

La mode vestimentaire exotique française des années 1960 on l'a vu se place régulièrement sous les idées originales des créateurs du début du XXe siècle tels que Paul Poiret, Madame Grès ou en encore Madeleine Vionnet qui se réfèrent au mode de pensée, à la culture, la géographie et à la conception de l'étranger des années 1920-1930. Alors, si la mode est belle et bien un éternel recommencement comme le souligne la citation populaire, les transferts culturels au sujet de l'esthétique « exotique » dans la mode féminine française d'avant 1970 prennent -t-ils les mêmes redevances politiques, culturelles que la société et la mode du début du XXe siècle ? Puisque l'auteur Dominique Veillon considère que la mode doit être appréhendée dans un contexte large incluant politique, économie, culture,....¹²⁵.

Pour comprendre la conception de l'autre au travers du prisme géopolitique et de la mode exotique française entre 1967 et 1969, il convient de s'attacher aux vecteurs et aux mécanismes de diffusion. En effet, l'analyse de la production culturelle dépend de ces deux facteurs qu'il convient d'étudier pour comprendre cette pratique culturelle et conception de « l'exotisme » dans la mode. Bien sûr il convient de souligner qu'il n'y a pas de lien univoque entre la production esthétique et la politique nationale et étrangère du président. Mais nous l'avons souligné, la mode et son esthétique dite « exotique » résulte de la considération de la population par le créateur et de son imaginaire. Cette dernière est alors conçue en fonction d'un contexte politique, économique. Ce contexte qui gère les relations avec l'étranger¹²⁶. Dans ce sens il

¹²⁵ Veillon, Dominique. « Quelques éclairages sur l'histoire de la mode contemporaine », *Le Mouvement Social*, vol. 221, no. 4, 2007[En ligne], disponible : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2007-4-page-3.htm>, consulté le 20/01/21

¹²⁶ comme le souligne Jean François Staszak géographe : « Parler d'exotisme, c'est moins analyser un objet que le discours d'un sujet à son endroit. La question : qu'est-ce qui est exotique ? est en ce sens seconde par rapport à la question : pour qui ? ». Le vêtement exotique résulte alors de notre perception et point de vue de ce qui est différent anormal, le comprendre comme élément qui s'écarte de nos valeurs et de nos habitudes. L'exotisation est un changement de contexte. Pour être exotique il convient alors d'appréhender le vêtement dans un univers qui l'a décontextualisé et comprendre cet univers pour analyser ce à quoi ce dit « exotique » fait référence Le vêtement

s'agit de comprendre comment les autres appartenant à « l'ailleurs » sont perçus afin d'analyser l'image (économique et politique) que la France souhaite donner en produisant une image de « l'autre exotique ».

Ainsi, les magazines de mode qui diffusent la mode de prêt-à-porter et qui participent à la diffusion d'un modèle esthétique national et international jouent un rôle important dans l'étude de la considération, perception, transcription et des transferts culturels de cette esthétique « exotique ». En effet, les magazines de mode féminin au-delà des vêtements qui sont présentés au public sont la référence de l'image qu'ils reçoivent et ce que les consommateurs du monde perçoivent de la créativité et de l'esprit d'innovation dans la production de mode française¹²⁷. La politique médiatique est donc un enjeu de taille pour souligner dans un premier temps l'iconographie de l'esthétique qualifiée comme « exotique » et dans un second temps, comprendre les enjeux à plus large échelle de la considération de l'autre et de l'« ailleurs » dans le contexte de la guerre froide.

Dans les magazines et notamment *l'Art et la mode* de 1968 à 1969, le principe « d'exotisme » esthétique qu'il soit dit nommé comme se répertoriant au monde oriental (d'Asie ou du Maghreb) ou au monde africain n'est défini que par l'unique idée de voyage ou de rêve et de loisir¹²⁸. Les magazines décrivent les vêtements mais ne font pas référence aux inspirations géographiques (marocaines, tunisiennes,...) des créations dans leurs notices explicatives des tenues. Le magazine *L'art et la mode, journal de la vie mondaine* va nous permettre de comprendre ce fait¹²⁹.

Dans le magazine *L'Art et la mode* on retrouve exclusivement des vêtements issus de la création de luxe française et le journal s'adresse aux femmes « mondaines »¹³⁰. A partir de cette observation, on peut en déduire que la création de mode française est alors ici considérée comme le « temple » de la culture et du patrimoine français. Exprimer les influences et l'allégeance géographique dans la création française tendrait sûrement à diminuer le pouvoirs

exotique résulte alors de notre perception et point de vue de ce qui est différent anormal, le comprendre comme élément qui s'écarte de nos valeurs et de nos habitudes. L'exotisation est un changement de contexte. Pour être exotique il convient alors d'appréhender le vêtement dans un univers qui l'a décontextualisé et comprendre cet univers pour analyser ce à quoi ce dit « exotique » fait référence

Staszak Jean-François, op cit 11 page 3

¹²⁷ C'est pourquoi les magazines seront étudiés comme source et sujet mais ils ne sont pas le seul élément de propagation de cette mode exotique c'est pourquoi notre étude leur accorde une place importante mais pas centrale.

¹²⁸ *L'art et la mode*, Janvier, février mars avril mai juin juillet août septembre octobre novembre décembre 1966-1967-1968-1969-1970, archive de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Grenoble, cote : Rp 1025

¹²⁹ Nous avons choisi ce magazine puisque nous avons pu nous rendre à la bibliothèque d'étude du patrimoine de Grenoble pour consulter les parutions.

¹³⁰ Publié de 1881 à 1972, sous la direction artistique de Georges Saad et Denise Rigaud dans les années 1960

des créateurs, de ces « maîtres français » dominant la mode internationale¹³¹. Considérer la maîtrise française comme « maîtresse de la création mondiale », tend à une étude de la considération de la France vis-à-vis du monde, son positionnement et son regard sur les pays entre 1967 et 1969.

Dans ce sens, il convient d'étudier la position de la France à l'échelle internationale pour comprendre sa place dans le monde. L'analyse du contexte économique est éclairant. En effet, l'exemple du système de Bretton Woods et la position de la France dans la construction monétaire internationale nous permettent de comprendre la visée de la politique française sur la scène internationale¹³².

En 1960, le déficit de la balance des paiements des États-Unis s'aggrave et on voit la hausse du prix en dollars de l'or sur le marché londonien. Le dollar est surévalué. La politique britannique qui souhaite se rapprocher des États-Unis achète la devise faisant ainsi baisser le taux d'échange. En 1961, la France s'inquiète des abus et demande au FMI (fond monétaire international) de ne pas mettre en place des crédits et demande que ces derniers soient acceptés si les 10 pays de l'union sont d'accord. Mais la France s'éloigne du FMI qu'elle considère comme « une institution au service des intérêts anglo-saxons » et tente de mettre en place des lieux alternatifs de coopération et s'engage en 1961 dans le *Gold Pool*¹³³. Néanmoins la France reste sur ses réserves craignant la main mise des États-Unis et de l'Angleterre sur le système de monnaie internationale. Le 4 février 1965 le général de Gaulle, défendait l'idée selon laquelle les échanges internationaux devaient s'établir « sur une base monétaire indiscutable ne portant la marque d'aucun pays en particulier » évinçant ainsi le dollar. En juillet 1967, la France met fin à sa participation au *gold pool*, laissant la livre s'effondrer.

¹³¹ De plus, ses lectrices sont des femmes mondaines, issues de l'ancienne et de la nouvelle bourgeoisie. Le public visé n'est pas la jeunesse et s'adresse plutôt aux ménagères. Ce public n'entre pas dans le questionnement que va engendrer Mai 68, le public visé et son mode de pensée est finalement ce que Mai 68 va contester.

¹³² Glossaire international définition des Accords de Bretton Woods disponible : <https://www.glossaire-international.com/pages/tous-les-termes/bretton-woods.html>, consulté le 03/04/21 : Accords signés en 1944 à Bretton-Woods pour la réorganisation du Système Monétaire International. Ces accords sont signés par 44 pays et visent à rétablir un ordre monétaire international par la création d'un Fonds monétaire international et à favoriser la reconstruction et le développement économique des pays touchés par la guerre avec la Banque internationale pour la reconstruction et le développement

¹³³ Définition de Monnet Eric : Le principe du gold pool est de coordonner les achats et les ventes d'or. Les pays membres s'abstiennent d'acheter individuellement de l'or à Londres ou auprès d'autres producteurs, comme l'Afrique du Sud ou l'URSS, au-dessus du prix convenu. Ils s'interdisent également de vendre des quantités d'or supérieures à un montant fixé par le consortium.

Les prises de position françaises sur le système de Bretton Woods seraient des « avatars » d'une politique d'indépendance internationale¹³⁴. Coïncée entre deux empires, les USA et l'URSS et appauvrie par la décolonisation, la France selon l'historien Eric Monnet, par l'affirmation de l'indépendance de la nation et la dorure de son blason culturel et économique doit affirmer son rôle sur la scène mondiale. Pour le Général de Gaulle, la politique étrangère est « l'expression de l'existence de la nation française sur la scène internationale »¹³⁵. C'est pourquoi ici l'esthétique de l'exotisme relève d'une forme de valorisation du patrimoine culturel français et ne réfère par les inspirations et allégeances géographiques des vêtements dans ses notices. L'objectif ici est par la mode exotique de restaurer dans l'imaginaire populaire la suprématie culturelle et économique française.

C'est dans ce cadre que les créateurs de mode réutilisent les modèles historiques orientalistes tel qu'Yves Saint Laurent avec sa collection Bambara. Dans sa collection nous l'avons souligné, il stéréotype et imagine le monde, la population et la production africaine en généralisant les productions et faits culturels. Il se réfère à des productions statuaire plastiques exposée qualifiées d'étranges lors de l'empire colonial laissant ainsi façonner le monde africain comme un monde primitif ou la France est l'essence de son évolution.

Il convient de nuancer notre propos, en effet les créateurs français ne font pas parti de la politique française. Mais la confection de mode s'ancre dans un contexte politique et économique tout comme les enjeux d'intérêts comme la participation active au patrimoine culturel immatériel français. Les créateurs français de mode de haute couture ont alors le devoir de participer à l'hégémonie française sur la scène internationale en valorisant l'esprit et l'innovation créative française propre. Dans ce cadre même si les créateurs ne participent pas à la politique, ils sont les médiateurs et les facteurs de la diffusion de la considération de la France sur la scène internationale par leur rôle d'acteur du patrimoine culturel français¹³⁶. Alors, même si les créateurs ne participent pas à la politique, ils en sont les illustrateurs par leur dimension culturelle.

¹³⁴ Monnet Éric, « Une coopération à la française. La France, le dollar et le système de Bretton Woods, 1960-1965 », *Histoire@Politique*, 2013/1 (n° 19), disponible : <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2013-1-page-83.htm>, consulté le 03/04/21

¹³⁵ Vernant Jacques. « Le général de Gaulle et la politique extérieure ». In: *Politique étrangère*, n°6 - 1970 - 35^eannée. Disponible : www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1970_num_35_6_2077, consulté le 03/04/21

¹³⁶ En effet on l'a vu les créateurs de mode de haute couture sont une des composantes du patrimoine culturel français immatériel, dans ce cadre, ils participent au *soft power* français et sont les témoins de la dimension créatrice et du pouvoir culturel français

b) La France et l'Afrique de 1967 à 1969

Alors, rencontrer dans la mode féminine entre 1967 et 1969 un regain d'intérêt pour les transferts culturels au sujet de la dite « esthétique exotique » façonnée au début du XXe siècle prenant des codes de représentation dans « l'univers » géographique de l'Afrique du Nord principalement a un sens : celui de favoriser l'hégémonie de la France sur la scène internationale. Il s'agit alors de comprendre quels en sont les intérêts.

On a vu, par exemple chez Yves Saint Laurent avec sa collection Bambara, la généralisation et une stéréotypisation des influences africaines pour invoquer une altérité essence de l'ailleurs. Cette altérité est alors synonyme du « degrés d'évolution de la France sur l'Afrique ». Ce fait est souligné par Edward Said qui affirme que la généralisation suscite une forme de domination et de supériorité : « l'Orient a été orientalisé non seulement parce qu'on a découvert qu'il était "Oriental" dans le sens de (Exotique) selon les stéréotypes européen du XIXe siècle, mais encore parce qu'il pouvait être rendu oriental ». L'« Orient » et ses frontières géographiques floues imaginées et construites (dans son esthétique et sa géographie) deviennent alors la conception imaginaire esthétique géographique de ce qu'est l'exotisme dans son essence. Concevoir un Orient aux bornes et frontières géographiques floues, tend selon Edward Said à « L'ambition constante de maîtriser la totalité d'un monde, et non une partie de celui-ci, facile à délimiter »¹³⁷. Il s'agit alors dans cette partie de comprendre comment la politique française se positionne vis-à-vis des pays d'Afrique pour comprendre le contexte dans lequel les créateurs produisent cet exotisme aux influences esthétiques orientalistes.

L'évolution du mouvement Panafricain durant la guerre froide est un élément qu'il convient de souligner pour comprendre le rapprochement de la France avec l'Afrique puisque la France est censée depuis 1962 avoir terminé la colonisation. Cette étude va nous permettre également de comprendre au travers des discours politiques devenant les vecteurs du transfert culturel de l'Afrique dans la composition d'un exotisme dans la mode féminine française, le prolongement de la pensée « colonialiste » s'expliquant par la politique étrangère et nationale du Général de Gaulle.

Le panafricanisme selon Imanuel Geiss se définit comme un mouvement « intellectuel et politique entre africains et afro-africains mettant l'accent sur l'homogénéité de leur

¹³⁷ Said Edward, op cit 14 page 4

descendance, l'unité culturelle et la quête de l'indépendance politique »¹³⁸. Dans ce cadre, contre le colonialisme et la volonté d'indépendance, l'Union soviétique se rapproche du mouvement et commence à soutenir les initiatives panafricaines. Dans la mesure où celles-ci peuvent entraîner l'éviction des occidentaux. La propagande soviétique se porte sur les partis ultra-nationalistes au Togo, Madagascar,.. puisque il n'existe pas de parti communiste africain et sur les syndicats principalement français. Dans cette lignée l'Etat français se rapproche alors de ses anciennes colonies au début des années 1960 et jusque dans les années 1969 par des traités de coopérations. Dix-huit conférences, selon l'historien Laurent Manière, ont réuni la France et l'Afrique entre 1960 et 1969 dans l'objectif d'établir une forme de contrôle politique. Ce contrôle est principalement visible par la sur-représentation française dans ces rencontres et conférences au sujet de « l'éducation de l'expression française »¹³⁹, mais aussi dans l'aide militaire et politique¹⁴⁰.

On peut alors penser que la France se rapproche de ses anciennes colonies dans l'objectif de la guerre froide : faire rallier ces derniers aux bloc Ouest. Mais c'est une toute autre optique que Philippe Decraene met en avant : « La France a manifesté sa méfiance à l'égard des regroupements territoriaux qui précisément sont seuls capables de permettre à l'Afrique Noire de mouvance française d'affronter à armes égales la compétition avec l'Afrique de mouvance britannique » (le monde est en période du Commonwealth). Et Pierre Biarnès, journaliste du *Monde* a souligné cette démarche politique comme : « Consolider le pouvoir des dirigeants qui jouaient loyalement le jeu de l'amitié franco-africaine [...] et faire sentir le mors à ceux qui regardaient un peu trop dans d'autres directions; contrer en même temps les visées des puissances concurrentes dès qu'elles étaient jugées menaçantes »¹⁴¹. Finalement, le rapprochement de la France avec ses anciennes colonies et le référencement à un esthétisme exotique s'incarnant dans les représentations coloniales durant les années 1967-1969 ne se

¹³⁸ Abdoulaye Bathily, Panafricanisme et Renaissance africaine, disponible : <http://www.dri.gouv.sn/sites/default/files/ins-ua/PANAFRICANISME%20ET%20RENAISSANCE%20AFRICAINNE.pdf>, consulté le 06/03/21

¹³⁹ Chikouna Cissé, *Le « CAMES » (Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur) avant le CAMES (1968-2018) : Un demi-siècle au service de l'enseignement supérieur et de la recherche en Afrique*, éditions Science et Bien Commun, Québec, 2018, pp. 13-14. Cité in Investig'ation « L'œuvre négative du néocolonialisme français et Européen en Afrique. La francophonie », mis en ligne 29/08/18, disponible : <https://www.investigaction.net/fr/oeuvre-negative-du-neocolonialisme-francais-et-europeen-en-afrique-la-francophonie/>, consulté le 06/03/21

¹⁴⁰ Bat Jean-Pierre, « Le rôle de la France après les indépendances. Jacques Foccart et la pax gallica », *Afrique contemporaine*, 2010/3 (n°235), p. 43-52., disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2010-3-page-43.htm>, consulté le 06/03/21

¹⁴¹ Pierre Barnès, 1987, et philipp Decraene cité dans Bat Jean-Pierre, « Le rôle de la France après les indépendances. Jacques Foccart et la pax gallica », *Afrique contemporaine*, 2010/3 (n°235), p. 43-52., disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2010-3-page-43.htm>, consulté le 06/03/21

légitime pas par la guerre froide et la volonté de rallier des pays au bloc de l'Ouest mais prend source principalement dans la volonté pour la France de montrer sa suprématie et grandeur politique sur la scène internationale.

Après l'indépendance de l'Algérie française en 1962, la France par ses interventions, bases et « aides militaires » est restée très présente en Afrique du Nord jusqu'en 1974¹⁴² et la représentation esthétique de « l'Orient exotique » dans la mode française entre 1967 et 1969, le flou dans les frontières géographiques de l'exotique et la généralisation d'une esthétique « exotique » principalement orientale offrant fantasme et rêve s'inscrit ici dans une forme de néocolonialisme. En effet, dans ce sens la définition de néocolonialisme de Phillip Arditt va dans ce sens :

Le néo-colonialisme désigne alors en accord avec étymologie des formes nouvelles de colonialisme Il caractérise une politique poursuivie par les anciennes puissances coloniales dans leurs rapports avec leurs anciennes possessions devenues souveraines tendant maintenir ou rétablir ces territoires dans une certaine dépendance généralement par intermédiaire de liens économiques¹⁴³

Cette vision se confirme avec la loi constitutionnelle du 4 juin 1960 qui consacre l'instauration de nouveaux rapports franco-africains. C'est un système de coopération entre États souverains, mais qui a pour but d'imposer l'influence de la France en Afrique¹⁴⁴. Des traités de coopérations sont actifs dans les domaines politiques, militaires, économiques, financiers et monétaires, judiciaires, techniques et culturels, permettant à la France de conserver une influence majeure sur ses anciennes colonies¹⁴⁵. Ces traités orchestrent alors pour la politique du Général de Gaulle l'implication d'un engagement économique important et la mise en place d'une légitimation coloniale. Alors, afin de restaurer la puissance et la suprématie française dans les domaines politiques économiques et même culturels, la France choisit d'utiliser des élocutions néocoloniales.

¹⁴² Bat Jean-Pierre, op cit 140 page 50

¹⁴³ Phillip Arditt cité par Ardant Philippe. Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité. In: *Revue française de science politique*, 15^e année, n°5, 1965. Disponible : www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1965_num_15_5_392883 consulté le 03/04/21

¹⁴⁴ Conférence de presse général de Gaulle, 31 janvier 1964, INA, disponible : <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0006/de-gaulle-et-l-afrique-noire.html>, consulté le 27/04/21

¹⁴⁵ Conférence de presse général de Gaulle, 5 septembre 1960, INA, disponible : <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0006/de-gaulle-et-l-afrique-noire.html>, consulté le 27/04/21

Dans ce cadre, puisque le créateur de mode de haute couture doit s'intégrer dans le patrimoine culturel français qui est régi par la politique, ces derniers doivent s'accommoder de la politique néocoloniale. Parallèlement, même si les créateurs sont dans leur tour d'ivoire comme l'a souligné pierre Berger, la mode est un marché et les créateurs doivent proposer à leur clientèle des vêtements qui sont susceptibles de séduire une population. Par conséquent, puisque la population évolue dans un cadre néocolonial pour la considération de l'Afrique notamment, les créateurs produisent en fonction et récupérerait les mécanismes esthétiques et iconographiques du mouvement orientaliste.

Néanmoins, la position du Général de Gaulle est alors à questionner : Dans quelle mesure instaurer des relations dites « néocoloniales » entre t-il dans son fondement pour la valorisation et l'existence de l'indépendance de la nation française et l'élongation de l'iconographie orientaliste dans la mode ? Son allocution du 16 avril 1964 va nous permettre d'aborder ce point¹⁴⁶ :

[...] Quant à mettre un terme à la coopération amicale, réciproque, calculée, que nous pratiquons avec un certain nombre d'Etats en voie de développement, cela reviendrait à nous éloigner d'eux en laissant la place à d'autres. cela reviendrait à renier le rôle qui nous revient dans l'évolution qui porte tant de peuples d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine, à se développer, à leur tour, sans se livrer ni à l'une ni à l'autre des deux hégémonies mondiales qui tendent à se partager l'univers, tant que l'Europe de l'Ouest n'aura pas su ou voulu s'organiser, de telle sorte que l'équilibre s'établisse. Pourquoi donc la France qui est elle-même en plein essor se tiendrait-elle à l'écart d'un mouvement dont son génie traditionnel est en grande partie la source, et dont dépendent en définitive la paix et le sort du monde ? [...] ¹⁴⁷

Dans cette allocution le général de Gaule utilise les pays en voie de développement tels que l'Afrique ou l'Asie, pour ne citer qu'eux, pour consolider une unité nationale et affirmer la puissance passée et future de la France. Le Général de Gaulle conçoit la France comme la nation qui par son organisation et son unité a offert « la modernité occidentale » aux pays en développement. Ici, on voit que le président insiste sur le rôle « modernisateur et

¹⁴⁶ L'Allocution du 16 avril 1964 a pour objectif de faire face au mécontentement des chefs d'entreprise et des salariés qui s'inquiètent des effets du plan de stabilisation imposé en septembre 1963 qui a pour effet de ralentir la forte croissance que connaissait la France depuis 1958 et de conduire aux restrictions des hausses de salaires, afin de lutter contre l'inflation. Dans cette allocution le Général de Gaule aborde un point sur les pays en voie de développement.

¹⁴⁷ Allocution prononcée le 16 avril 1964, op cit 66 page 24

évolutionniste » de la France en Afrique proposant ainsi une vision de la France comme résultat de l'évolution sociétale ayant un degrés d'évolution supérieur à l'Afrique. On note alors la mise en scène d'une forme d'« ascendance » culturelle par l'importation de la culture française dans ces pays et par conséquent une forme de domination. De plus, selon Edward Saïd dans son ouvrage *l'orientalisme , l'Orient construit par l'Occident* a démontré que la délimitation floue des frontières réalisée par une politique culturelle coloniale instaurait une forme de domination. C'est le cas ici, en effet, le Général de Gaulle pour parler des pays en « voie de développement » ne cite uniquement que les continents tout en se plaçant comme puissance dynamiteur de l'évolution. On voit là par le néocolonialisme du Général de Gaule, un souhait de réaffirmer la puissance économique, politique et culturelle de la France au sein des puissances mondiales.

C'est dans ce sens que nous comprenons l'inscription de la production exotique vue au travers des productions de Marc Bohan, Jules François Crahay et d'Yves Saint Laurent. Dans ce cadre Michel Espagne a souligné que l'étude des transferts culturels devaient se faire en se rapportant au contexte socio-historique des vecteurs de la création¹⁴⁸. Les créateurs ne sont alors pas acteurs de la politique mais ils sont issu de ce contexte qui a figuré une représentation mentale de l'autre. Cette représentation mentale historique se renforce également par le contexte les discours contemporain dans lequel les créateurs produisent.

Malgré tout, pour entrer en profondeur dans ce questionnement géopolitique et le soutien des magazines à la diffusion d'une mode affirmant l'hégémonie française, il conviendrait d'analyser la réception des populations et les soutiens financiers de ces magazines de mode qui ne dévoilent pas les origines de l'influences géographiques dans les créations de mode et qui prolongent le mythe du *rêve des mille et une nuits*. Ce qui nous permettrait de comprendre les enjeux de l'industrie économique française dans la prolongation de ce mythe mais les sources ne nous le permettent pas.

Nonobstant, le seul magazine qui propose un exotisme photographique assumé ou les influences sont mentionnées c'est le magazine *Vogue France*. Au travers de ces pages, on voit une conception totalement différente dans la diffusion et la transcription de l'esthétique de l'exotisme. Malgré les modèles français diffusés qui s'ancrent dans la conception orientaliste que nous venons d'étudier, les méthodes employées abordent une nouvelle focale.

Vers 1967, *Vogue France* propose des photographies de mode en couleur et dans des pays « exotiques ». Tandis que les magazines de mode français ne proposent que des photographies

¹⁴⁸ Espagne Michel op cit 13 page 4

en noir et blanc. Ces couleurs incitent l'exploration visuelle, un goût pour les nouvelles couleurs des pays étrangers¹⁴⁹.

Cette nouvelle focale se comprend par l'étude historique du magazine. *Vogue France* est le résultat de la rencontre entre un éditeur américain : Condé Nast et un éditeur français : Lucien Vogel. En 1920, Condé Nast, qui dirige *Vogue US* depuis 1909 souhaite internationaliser ses publications. Les contenus sont créés aux USA puis traduits¹⁵⁰. Françoise de Langlade (femme du créateur de mode Oscar de la Renta) devient la rédactrice de *Vogue France* puis en 1968 c'est Francine Crescent qui prend le relais et le magazine devient *Vogue Paris*, s'éloignant un peu de la tutelle américaine tout en gardant les idées et identités dominantes du magazine. Sous l'égide de *Vogue US*, avec sa directrice artistique Diana Vreeland (qui lance les photoreportages de mode dont nous reparlerons dans le point suivant), *Vogue Paris* (en 1968) ou *Vogue France* s'ancre dans le choix artistique de la transcription visuelle par les photographies et les articles pour la transcription d'une esthétique et d'une iconographie de l'exotisme plus américain.


¹⁴⁹ Vogue Paris, le mannequin simone d'Allencourt, robe Karl Lagerfeld pour Chloé, Jaisamand palace Udaiphur, Inde

¹⁵⁰ Kurkdjian Sophie « Aujourd'hui, Vogue français a 95 ans! » in Histoire et mode, hypothèses, mis en ligne le 15/06/2015 disponible : <https://histoiremode.hypotheses.org/2121>, consulté le 03/04/21



C. La conception esthétique et iconographique de « l'ailleurs » dans la mode féminine nord-américaine entre 1967 et 1969

1. La retranscription du dépaysement au travers du magazine *Vogue* : le paradoxe de la volonté de représentation de l'authenticité exotique



Le principe esthétique et iconographique de l'exotisme résultant du mouvement social hippie nord-américain est illustré chez *Vogue US*. Diana Vreeland rédactrice en chef du *Vogue* américain de 1962 à 1971, lance en 1964 l'idée des « photoreportages » de mode¹⁵¹. Elle envoie en Inde Henry Clarke (photographe de mode) avec une rédactrice de mode, un assistant, un coiffeur et deux mannequins. Le voyage aura pour résultat 27 photographies en couleur et aura un tel succès qu'il sera reporté deux fois par an jusqu'en 1969 et fera voyager les créations en Afghanistan, Syrie et l'Iran. On note que les « reportages » photographiques s'orientent vers l'Iran en 1965(figure XVII),... ¹⁵², la Syrie en 1965(figure XVI ¹⁵³, l'Afghanistan en 1968¹⁵⁴ et les premières articles sur l'ailleurs s'orientent vers la « Perse » en 1965¹⁵⁵. L'exotisme et l'ailleurs semblent s'illustrer presque uniquement par ces contrées d'Asie Centrale et le monde ancien dit Perse. On ne retrouve pas de photoreportage en Chine ni au Maghreb et très peu en Inde alors que l'Irakou encore la Syrie,... font l'objet de reprises, citations et mises en valeurs.

Pour comprendre l'iconographie esthétique du principe de « l'exotisme » que Diana Vreeland diffuse, il convient de s'intéresser aux mannequins. Les mannequins ne sont plus les modèles des années 1960 blondes, blanches et aux yeux bleus telle que l'icône Twiggy. Les mannequins choisies par Diana Vreeland pour ces reportages ont les cheveux brun presque noir, la peau bronzée (figure XVIII), elles ne sont presque pas des modèles « types occidentaux ».

¹⁵¹ elle participe notamment au soutien à la mise en lumière des modèles telles que Twiggy, Marisa Berenson ou encore Peneope Tree, Cher. Amie avec le photographe Avedon qui dit d'elle : « elle était et demeure la seule rédactrice de mode de génie » « Diana Vreeland: The Eye Has To Travel - la mode est une fête » in *Challenges*, mis en ligne le 3/10/12, disponible : https://www.challenges.fr/cinema/diana-vreeland-the-eye-has-to-travel-la-mode-est-une-fete_544518, consulté le 2/03/21

¹⁵² *Vogue US*, aout 1965,

¹⁵³ *Vogue US*, décembre 1965

¹⁵⁴ *Vogue US*, juillet 1968

¹⁵⁵ « Persian Lamb, th new young blondes » in *Vogue US* avril 1965

Néanmoins, ces dernières en reprennent les codes de beauté : minceur, taille, dimensions poitrine-hanche-épaule. Pour ce qui est de l'esthétique, les photographies, associent les mannequins et les vêtements devant des univers primitifs et vestiges de civilisations dénuées de civilisations occidentales capitalistes ce qui donne à l'atmosphère des photographies une mythologique forte relevant d'une authenticité originelle dans l'esprit commun (figure XVIII)¹⁵⁶. On peut se demander si les photographies de Fred Maroon en 1969 composées avec la créatrice de mode afghane Safia Tarzi mêlant inspirations occidentales et infusions traditionnelles afghanes, ne sont pas issues de la requête de Diana Vreeland (figure XIX). Puisque en effet, les photographies mêlent un univers d'ailleurs avec l'Occident : les vêtements portés sont tous issus de l'industrie du prêt-à-porter ou « prêt-à-porter de création » américain et les mannequins prennent des poses et sont coiffées de manière à s'ancrer dans le paysage (figure XVI).

L'exotisme que Diana Vreeland souhaite infuser dans ces reportages serait finalement l'illustration d'un ailleurs primitif presque mythologique ou créations de mode occidentales principalement américaines, cohabitent avec un ailleurs mystique. Un mysticisme primitif renforcé par les positions des modèles. Les couleurs qui s'associent sont le marron, le blanc, le crème, l'orange, ... toutes les couleurs non issues de la pop culture des années 1960 et se référant à une certaine forme de sensorialité mystique et primitive.

Enfin, Diana Vreeland illustre sa carrière par le soutien qu'elle va donner aux créateurs tel que Yves Saint Laurent, Kenzo,... Diana Vreeland en 1968 soutien le créateur Angelo Donghia et Anne Klein pour l'entreprise IRA dans leur quête en Afghanistan pour importer des manteaux, textiles et toutes productions locales qui pourraient permettre d'étendre le goût pour l'Asie centrale en général mais l'Afghanistan pour ce cas particulier¹⁵⁷. Ce soutien se confirme par les articles dans le *Vogue US* d'aout 1970, mars 1971 et octobre 1972¹⁵⁸.

Cette diffusion d'un modèle primitif et mystique de l'ailleurs accolé au mouvement hippie est en réalité issu de la généralisation mentale du mouvement. Le glissement dans le domaine et la culture de masse de ce mouvement dit de « contre culture » joue un rôle important pour comprendre comment le modèle vestimentaire hippie et son exotisme esthétique est

¹⁵⁶ *Outside Fashion, La photographie de mode, du studio aux pays exotiques (1900- 1969)*, Palais Galliera, exposition du 07/12/2019 au 08/03/20, commissaire d'exposition Sylvie Lécailler

¹⁵⁷ Seret and Sons, IRA, « history » disponible : <http://seretandsons.org/history>, consulté le 02/03/21

¹⁵⁸ *Vogue US*, Horst.p « the New Sheik: A Glorious Tent for Fashionable, Nomads Here and Now », mars 1971, Natalie Schram« Chart Your Own Course » octobre 1972, « Vogue's Own Boutique of Suggestions, Finds, and Observations » aout 1970

compris et transformé. Bertrand Lemonnier définit la culture de masse en cinq points. Le premier; un contenu produit industriellement, le second ; une diffusion médiatique, le troisième ; une grande accessibilité hors frontières, le quatrième ; la diversité médiatique, et enfin ; le dernier la culture de masse vit par le désir de la société¹⁵⁹. La multiplicité des canaux de diffusion est alors un facteur dans la démocratisation rapide et la réinterprétation du phénomène social hippie nord-américain¹⁶⁰. Ce phénomène d'appropriation par le « haut » justifie alors une réinterprétation qui convient à l'universalité de la population. De nombreux films hollywoodiens voient le jour au sujet des hippies, reprenant leur mode de vie et narrant leurs expériences. Ce phénomène s'explique : l'industrie cinématographique des années soixante est dépendante du public jeune: 52,6 % des 10- 19 ans vont au cinéma une fois par semaine et ce chiffre s'élève à 62% entre 12 et 30 ans. Mais l'industrie cinématographique connaît une crise puisque la jeunesse de la «contre culture » ne souhaite plus visionner des images issues d'une vision «édulcorée » du cinéma hollywoodien et s'orientent vers la télévision: « Les jeunes voulaient que les films soient en prise directe sur leur existence, et non plus de la simple évasion, du divertissement ». Alors, pour suivre cette nouvelle demande, les films hollywoodiens se sont adaptés en prenant les jeunes et la contre culture comme sujet. Et comme : « Peu de gens sont prêts à payer pour voir condamner leurs styles de vie, démolir leurs héros, ou mettre en cause leurs postulats les plus chers » la version cinématographique de la contre-culture hippie a réinterprétée, inventée et narrée, l'intégrant finalement aux films commerciaux hollywoodiens et par conséquent à la culture de masse¹⁶¹.

La contre-culture hippie est alors reconstruite en fonction des besoins de renouvellement économique des industries de consommation¹⁶². Cette narration construit alors une image des personnes hippies en quête de liberté possible par un retour à l'origine de l'homme. Cette quête est alors réalisable par le voyage comme le soulignent les films *Yellow Submarine* en 1969, un film de George Dunning ou encore *More* en 1969 un film de Barbet Schroeder. Leurs voyages relèvent alors de la quête d'une identité sacrée et spirituelle. Se rapprocher de civilisations dites ou considérées comme « primitives » permettrait un retour à l'essence humaine ou le capitalisme n'a pas perverti la pensée, les relations humaines et les échanges et comme le décrit

¹⁵⁹ Bertrand Lemonnier , « la culture de masse » , disponible : <https://berlemon.net/articles/Culture%20de%20mass1.pdf>, consulté le 03/02/21

¹⁶⁰ *Modes Pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*, Volume 2 « Sans la mode », Ecole supérieur des arts appliqués Duperré Paris et institut de la recherche historique du septentrion Université de Lille 3, 2017

¹⁶¹ Anne-Marie Bidaud « Contre-culture et culture de masse aux États-Unis : de l'exploitation à l'auto-récupération » in *Culture de masse ou culture des peuples*, 1982 n° 64 pp. 31-48, disponible : https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1982_num_64_1_2257, consulté le 03/02/21

¹⁶² Anne-Marie Bidaud idem

Goldwater : « un retour qui parlerait aux sentiments et aux émotions plus qu'à la raison »¹⁶³. Ces civilisation dites « primitives » sont déterminées par leurs économies, modes de vie,... Bien sûr parler de civilisations ou peuples primitifs uniquement pour une quête de retour à une expérience sensorielle pure, relève d'une forme de domination inconsciente.

Les créateurs et stylistes de mode vont alors reprendre les quêtes des hippies pour construire l'iconographie esthétique du principe de l'exotisme. Cette quête de liberté qui se traduit par le voyage offrant une rencontre avec des univers non « pervertis par la civilisation occidentale » relevant dans une certaine forme à l'origine de l'homme. Cette iconographie exotique est alors construite par la mise en scène d'un fossé primitif accentué entre culture nord-américaine et pays traversé. Et c'est ce fossé qui semble être l'élément qui symbolise le mouvement hippie et par conséquent sa représentation mentale pour la formulation d'un esthétique exotique. On retrouve une quête du « plus » primitif pour donner l'illusion de la « liberté ».

Les hippies du mouvement social portent des vêtements empruntés au gré de leurs voyages à des populations et cultures différentes dans le mode de vie et l'économie au monde capitaliste et où la spiritualité demande de développer son soi intérieur psychique relevant d'une forme de mysticisme. Ils empruntent des vêtements issus de la culture amérindienne, indienne, afghane, égyptienne, africaine... au gré de leurs voyages. Ce style est principalement caractérisé par des vêtements amples, un empiècement, l'utilisation de matières peu transformées synthétiquement telles que le cuir, la soie, le coton et la laine.

La recherche de l'import authentique de vêtements pour figurer le mouvement hippie et son principe exotique est alors un enjeu de confection esthétique pour les créateurs de mode¹⁶⁴. Cette quête se comprend alors dans une étude à double sens : une étude de la réappropriation culturelle et des transferts culturels. C'est dans ce contexte que l'analyse de Michel Espagne sur la retranscription des transferts culturels s'impose ici : « Un transfert culturel est parfois une traduction »¹⁶⁵. Les créateurs au travers des médias et de l'industrie culturelle ont traduit le mouvement hippie comme un mouvement cherchant au travers du voyage un retour à l'origine de l'homme offrant la liberté mystique de penser. Dans ce cadre, le voyage et les contrées visitées sont traduites par un primitivisme et un mysticisme dans l'esprit commun. Les créateurs sont alors les vecteurs de cette considération et pour référer une forme de véracité exotique vont

¹⁶³ Bogumil Jewsiewicki, Le primitivisme, le postcolonialisme, les antiquités «nègres» et la question nationale, in *Cahiers d'Études africaines*, 1991, La Malédiction pp. 191-213, disponible : https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1991_num_31_121_2114, consulté le 28/02/21

¹⁶⁴ Elodie Chazalon op cit 29 page 13

¹⁶⁵ Espagne Michel op cit 13 page 4

tenter de simuler l'authenticité de l'importation d'une tenue. Dans ce cadre, pour tenter de symboliser cet « esthétique authentique » les créateurs vont utiliser des procédés esthétiques tels que la figuration et la mise en scène d'une imperfectibilité de la matière, l'illusion de matières peu transformées, des couleurs neutres...

Il s'agit ici également de questionner la réappropriation culturelle. En effet, les créateurs de mode vont réutiliser des formes, couleurs, motifs des pays influenceurs de leur créativité. Dans ce cadre les créateurs de mode reprennent et à moindre mesure s'accaparent une esthétique de l'ailleurs et mettent en scène, imaginent un univers primitif et mystique parallèle à partir de ces productions. La transformation souligne alors un rapport essentiel dans la considération de la production créative. En effet, par la transformation et l'imitation on entre dans une forme de désir d'appropriation. Mais puisque on l'a vu, le principe et le concept d'exotisme doit se traduire par la construction imaginaire d'une altérité. La production d'un univers fictif primitif et mystique met en lumière le souhait de s'accaparer un ailleurs dans l'objectif de souligner sa différence et faire valoir une forme de supériorité culturelle et surtout sociale.

Au travers du magazine *Vogue US*, on remarque ici que nous sommes en présence d'une vision parallèle de l'esthétique exotique dans la production de mode mondiale. Puisque en France l'esthétique de l'ailleurs on l'a vu résulte jusque dans les années 1969 dans l'iconographie orientaliste. Cette vision est en grande partie issue du médium de production. En effet, on l'a souligné la production de mode française jusqu'à la fin des années 1960 est majoritairement dominée par la haute couture qui doit sans cesse invoquer l'hégémonie historique créative française. Dans ce cadre en Amérique du nord ce sont des productions de prêt-à-porter. Ces dernières ne doivent pas se référer à une production mêlant passé créatif hégémonique et influence de l'aire du temps. Mais doivent uniquement se référer à une analyse du contexte politico-socio-économico-culturel. C'est dans ce cadre qu'il convient pour comprendre cette bipolarisation de la construction du principe esthétique de l'exotisme, de comprendre le contexte culturel politique et économique nord-américain. De plus, la mise en scène de l'exotisme par le magazine *Vogue* propose alors un imaginaire primitif et mystique qui relève alors une supériorité morale et culturelle, il s'agit à présent d'étudier les enjeux de la représentation iconographique des pays compris comme « exotiques ».

2. L'iconographie esthétique d'un ailleurs primitif en mode résultant de la considération de l'enseignement institutionnel américain



Cette bipolarisation de la conception esthétique et iconographique de l'exotisme entre la France et les Etats-Unis, illustrée au travers des bornes géographiques de l'inspiration et d'une nouvelle iconographie de l'esthétique de l'ailleurs se comprend par le médium de production. En effet, les productions de mode nord-américaine à la différence de la production française de la même période ne sont pas des productions de haute couture, dans ce cadre elles n'ont ni à se légitimer dans un passé créatif historique ni à entrer dans les convenances du patrimoine culturel immatériel américain. De plus, cette iconographie esthétique de l'ailleurs se comprend comme l'ont souligné Edward Said, Michel Espagne et Jean François Staszak, dans un contexte social qui a un passé historique¹⁶⁶. Mais les Etats Unis n'ont pas de passé colonial à proprement parlé. Alors comment considérer leur conception de l'exotisme dans ce cadre ?

Edward Said dans son ouvrage *L'orientalisme, l'Orient construit par l'Occident*, énonce le fait que la définition d'Orient (ou le principe de l'exotisme) en tant que bornes géographiques et historiques, résulte des institutions et de l'enseignement et que l'Orient est construit par l'Europe en rapport aux histoires de conquêtes territoriales et de passé colonisateur¹⁶⁷. Michel Espagne quant à lui souligne que le transfert culturel est issu d'un passé socio-historique¹⁶⁸. Dans ce cas, l'Amérique du nord n'a pas pris part et n'a pas vécu ce passé historique. Alors, l'Orient exotique pour l'Amérique du nord résulte alors d'une autre vision que celle des institutions françaises.

En 1950, durant la guerre froide contre l'Union Soviétique, l'institution éducative et scientifique américaine a dû approfondir les connaissances relatives aux cultures et sociétés étrangères du monde arabe principalement afin d'affronter le bloc de l'Est. Et c'est à ce moment, que Talcott Parsons développe dans les sciences sociales un mouvement qui vise à la description des lois cherchant le développement que sont censées suivre toutes les sociétés et dont

¹⁶⁶ Staszak Jean-François, op cit 11 page 3

¹⁶⁷ Said Edward op cit 14 page 4

¹⁶⁸ Espagne Michel op cit 13 page 4

l'Occident et particulièrement l'Amérique du nord moderne apparaît comme l'aboutissement¹⁶⁹. Pour lui, la société américaine correspond à la finalité de l'évolution sociale par son organisation sociétale et institutionnelle complexe¹⁷⁰. Dans ce sens, le principe iconographique et le concept même de l'exotisme et l'ailleurs américain résultent dans la considération de l'autre comme un univers primitif. C'est dans ce cadre que s'inscrivent les productions de Zandra Rhodes, Théa Porter et Ossie Clark.

Pour le souligner prenons l'exemple des créations de Théa Porter¹⁷¹. La créatrice de mode Théa Porter citée dans l'ouvrage *Hippie Chic* et l'exposition de Boston de 2013 et décrite comme « *a magnet for trendy pop star and bohemian aristocrats* » par le Vogue Américain de 1969 et s'élève comme la créatrice de mode hippie exotique Nord-américaine par excellence¹⁷². Elle ne se prédestine pas à être créatrice de mode mais le magazine *Vogue US* lui consacre une page citant « the most divine caftan » en 1967 et l'élève ainsi en tant que créatrice de mode¹⁷³.

L'étude du caftan de 1966 (figure XXII) et du manteau « Coat made from iraqi samawa carpet » de 1969 (figure XX) vont nous permettre de comprendre sa quête « d'authenticité exotique », ses inspirations et ceux pourquoi le magazine *Vogue* l'a élevé en tant que créatrice à la hippie exotique nord-américaine.

Nous aurions pu aborder une analyse de caftan dont le *Vogue US* fait éloge en 1966 mais la qualité de la photographie ne nous permet de détailler notre propos. Néanmoins, on peut souligner que nous sommes en présence d'un caftan se référant à l'Asie centrale. On remarque également l'ajout de broderies métalliques au niveau du cou comme pour les ornements iraqiennes ou afghanes. Le caftan de 1966 est porté par Fenella Fielding (actrice de mode anglaise, égérie de la mode « hippie »). La photographie est l'une des premières photos

¹⁶⁹ Hamza Asshidi. « L'Orientalisme d'Edward Said : récit et modalités d'un transfert culturel entre les États-Unis et la France ». *Histoire*. 2015. disponible en ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01240727/document>, consulté le 04/04/21

¹⁷⁰ Dortier Jean-François, « Talcott Parsons et la grande théorie », dans : Xavier Molénat éd., *La sociologie*. Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Petite bibliothèque », 2009, disponible : <https://www-cairn-info.sidnomade-1.grenet.fr/la-sociologie--9782912601858-page-67.htm>, consulté le 05/04/21

¹⁷¹ Au départ, Théa Porter naît à Jérusalem en 1927, à six ans elle déménage en Syrie et vit à Damas. En 1946 elle rentre en Angleterre pour ses études mais repart en 1950 pour Beyrouth et se marie en 1953 avec le diplomate anglais Robert Porter et visite la Californie, la France, Elle souhaite devenir peintre, organise des expositions avec Aref El-Ravyes, Fateh Moudarres, Khalil Zgheib. En 1964 elle déménage pour Londres et souhaite devenir décoratrice d'intérieur et ouvre son magasin « *Thea Porter decoration Ltd* ». Elle souhaite diffuser ce mode de vie, celui de son enfance, de la Syrie, du Liban, de l'Afghanistan, d'Iran, et d'Inde, ses couleurs, esthétiques. Pour cela, elle fait importer, matériaux, tissus, broderies, perles, coussins

¹⁷² *Vogue US*, 15 Janvier 1969, p200

Traduction : « Un aimant pour les pop-stars branchées et pour les aristocrates bohème »

¹⁷³ « my shop almost immediatly attracted rich hippies, actors, musicians and their women, who rummaging excitedly through my fabrics, demanded that I makeclothes for them »

publicitaires de *Thea Porter Decorations Ltd* et présente l'actrice Fenella Fielding posant dans un caftan sur un canapé Chesterfield restauré du même tissu, la photographie date d'octobre 1966 (figure XXII)¹⁷⁴. Le caftan dans sa forme semble correspondre aux caftans d'Asie centrale (manches amples, droites, cousues). Il est ici orné sur toute sa surface et semble présenter une forme d'horreur du vide esthétique de la même façon que les productions textiles artisanales d'Asie centrale évoquant les motifs *Suzanis* ou *Guldozi*. Les motifs représentés n'ont pas pu être clairement identifiés mais semblent être des motifs végétaux illustrant un mélange entre les productions ottomanes, de Damas et des motifs simplifiés de cachemire. Malheureusement la photographie ne nous laisse pas étudier les couleurs. Mais ici nous pouvons souligner que l'authenticité exotique est renforcée par le choix du tissu qui au début de ses créations est toujours importés. Nous ne sommes pas dans le fantasme du mythe des *mille et une nuits*, mais dans la volonté de la traduction d'une figuration de l'« authentique » de l'ailleurs.

Cette quête pour une authenticité à l'iconographie primitive esthétique se retrouve également dans le manteau «Coat made from iraqi samawa carpet » de 1969 qui semble être décrit comme une importation de textile découpé dans l'objectif de produire le manteau. Les motifs, semblent rappeler les motifs iraqiens ou du moins issus du monde de la Perse arabique. On retrouve les losanges et l'importance de l'entrelacement géométrique correspondant à l'esthétique « Perse » mais aussi un arrangement frénétique de motifs floraux et graphiques, des bordures dans une composition linéaire verticale et une forme d'horreur du vide (figure XXIII). Lorsque l'on s'attache à décortiquer l'ornementation du manteau, on retrouve les fleurs dans un dessin presque primitif (un noyau et des pétales). Les personnages représentés semblent « triviaux » : un seul trait semble figurer le contour dans un aspect naïf presque primitif.

Ensuite, les chaussures proviennent du même modèle de motifs que le manteau. On peut alors se questionner sur la provenance du tissu, puisque les chaussures ne sont pas de la même matière que le manteau, comment a-t-elle réussi à coordonner ces deux éléments ? En se référant à sa collection de 1970, Théa Porter a demandé à Sandra Munro de recréer sur un tissu certain motifs. Néanmoins, il convient de souligner que Théa Porter après avoir dessiné les motifs de ses créations demande à des artisans locaux (iraquiens, afghans...) de reproduire ses motifs sur des tissus. C'est ce qui semble être le cas ici. Après avoir dessiné ces motifs ou importé le tissu, Théa Porter a sans doute demandé de les reproduire sur les chaussures.

¹⁷⁴ *Thea Porter 70s Bohemian Chic*, exposition de 6 février au 3 mai 2015, média information, fashion and textil museum, disponible : <https://www.ftmlondon.org/wp-content/uploads/2014/10/TheaPorter-press-release.pdf>, consulté le 08/03/21

Ensuite, le manteau est coupé dans une forme droite rappelant un *chypri* afghan. Quant aux couleurs, la prédominance de l'orange semble être important. Ce n'est pas un orange issu de la pop culture mais un orange marronné. La nouvelle question se pose : Théa Porter a imaginé les couleurs, ou sont-elles issues de l'artisanat local ? Ici l'authenticité se fait grâce à la matière. Elle n'est pas lisse, apporte des effets de textures l'imperfectibilité de la matière semble correspondre au souci de se référer à la provenance d'un artisanat local primitif, cette idée se rajoute à l'interprétation de l'utilisation des couleurs (orange, marronné, vieux rose,...). Enfin, la « légitimité de l'authentique » se fait également par l'appellation, en évoquant la supposée importation de la matière première¹⁷⁵.

Finalement ici Théa Porter, pour illustrer une certaine réalité de l'ailleurs, utilise le concept iconographique du primitivisme. Elle réutilise les symboles (les fleurs, les chevaux), les couleurs (le bleu, le vert, ...) et forme de coupe et se légitime par le fait d'avoir eu la possibilité de voyager dans ces contrées. L'exotisme authentique ici est revendiqué par les couleurs passées qui semblent issues d'une fabrication artisanale et le nom de ses productions tel que « Coat made from iraqi samawa carpet » (figure XX) ou encore « Dress with persian print » (figure XXI) de 1970 qui attestent d'une certaine filiation (des motifs qui proviennent de perse) géographique.

Les créateurs de mode reprennent et à moindre mesure s'accaparent une esthétique de l'ailleurs et mettent en scène, imaginent un univers parallèle à partir de ces productions. Ici on est bien dans le souhait de s'accaparer un ailleurs dans l'objectif de souligner sa différence et faire valoir un forme de supériorité culturelle et surtout sociale. Dans ce cadre, il est à présent intéressant de comprendre les enjeux de cette reproduction sur la scène internationale et notamment le rapport que les Etats-Unis entretiennent avec les autres. En effet, on voit l'importance chez Théa Porter notamment de se référer au monde « perse arabe » ou du moins à l'Iraq, l'Afghanistan, la Syrie et l'Iran. De plus elle réalise son premier défilé de mode en 1968 dans le restaurant libanais de sa rue : le Caravanserai^{176 177}. Un élément important pour comprendre l'importance de cette culture et dans l'influence de ses créations.

¹⁷⁵ Nous pouvons nous questionner sur l'inspiration de Théa Porter dans sa création. En effet, on l'a vu Yves Saint Laurent pour Yves Saint Laurent Rive gauche à produit un manteau en Tapis persan en 1968. Néanmoins, les inspirations de Yves saint Laurent ont traduit plus une allégeance à un modèle asiatique japonais par la forme, la disposition des boutons de fermeture et aucune volonté d'authenticité primitive n'en est ressortie à la différence de Théa porter.

¹⁷⁶ « Vogue's own boutique of suggestions, finds, and observation » *Vogue US*, 15 janvier 1967,

¹⁷⁷ Modest Wayne, Shatanawi Mirjam *The sixties the worldwide happening*, Tropen Museum, 2015

3. Un enjeu stratégique dans les bornes de la considération de l'ailleurs : le principe esthétique exotique de la tendance Hippie acteur de la politique de « conquête » géographique états-uniennes ?



- a) L'Afghanistan et le principe esthétique exotique du mouvement hippie : séduction et conquête territoriale

On l'a vu, l'appréciation d'un ailleurs comme exotique résulte du point de vue et de la considération à appréhender un espace géographique sous une forme de domination économique, politique et/ou culturelle. La représentation et la transposition culturelle dans la mode est à l'origine des acteurs participant comme vecteurs s'intégrant dans des facteurs historiques et contemporains. Dans ce sens même si Michel Espagne considère que « la comparaison comme principe additionnel d'ouverture à des espaces différents perdait de son intérêt »¹⁷⁸. Il est nécessaire dans notre argumentaire puisque même si les transferts culturels proviennent d'un passé évolutif qui s'est nourrit d'échanges. Comparer les importations, similitudes,... vient à comprendre les lieux géographiques d'inspirations. Pour comprendre les enjeux des frontières géographiques de ce qu'est cet « ailleurs » dans l'inspiration de la conception de mode états-uniennes, il convient d'étudier la situation géopolitique américaine. Les Etats Unis sont inscrit sur les territoires tels que l'Iran mais aussi l'Afghanistan par leurs positions géostratégiques dans le contexte de la bipolarisation du monde. En effet, pour le souligner nous pouvons utiliser l'exemple de l'Afghanistan.

Les USA voient en l'Afghanistan la porte d'entrée dans le bloc d'influence soviétique (le gouvernement de Daoud Khan est oscillant entre socialisme et libéralisme)¹⁷⁹. Quant à l'URSS, elle voit en l'Afghanistan un soutien stratégique pour la continuité de sa domination politique en Asie. Les deux blocs financent les infrastructures telles que des ponts ou usines

¹⁷⁸ Espagne Michel op cit 13 page 4

¹⁷⁹ Dorronsoro, Gilles. *La révolution afghane*. Editions Karthala, Paris, 2000, référence à la signature en 1956 du premier plan quinquennal soutenu par l'occident, signature de plusieurs accord avec l'URSS en 1955 afin de gérer la crise des exportations alimentaires (occupé par le Pakistan)

textiles, aidant ainsi à la modernisation ciblée du pays. En effet, les deux pôles en concurrence cherchent une visibilité de leurs efforts financiers en subventionnant de grands projets dans la capitale¹⁸⁰.

Un des programme majeurs des états unis que nous pouvons étudier est celui de la Pan Am Airlines¹⁸¹. Dans les années 1960, les associations afghanes bénéficient du soutien de la compagnie aérienne américaine *Pan Am Airlines* (au sujet de laquelle on peut se questionner sur les financements et notamment celui de la CIA) ayant pour vocation de fournir un programme d'assistance aux organisations associatives dans l'objectif de moderniser des pays en développement¹⁸². C'est ce que soulignent les archives de Miami¹⁸³. L'école de couture de Kaboul fondée par Jeanne Beecher en a bénéficié dans les années 1960. Jeanne Beecher vivant à Kaboul, et notant le nouvel intérêt des afghanes pour les vêtements occidentaux a créé une école de couture pour les classes moyennes et hautes de la société. L'école ouvre en 1959 pour 32 étudiantes et s'appuie du soutien du magazine *Vogue US* pour la diffusion de patron de couture occidentaux¹⁸⁴. Alors, par l'occidentalisation américaine insistant sur la modernisation de la ville de Kaboul, la population urbaine afghane comprenant l'*intelligentsia*, bénéficie de nouveaux élans de pensée et par conséquent de l'importation de la culture américaine sur le territoire afghan qui aboutit à une domination culturelle.

De plus, les engagements économiques états-uniens permettent la modernisation de Kaboul et suscitent un regain d'intérêt des touristes occidentaux pour l'Afghanistan¹⁸⁵. C'est

¹⁸⁰ Dorronsoro Gilles, « Les enjeux de l'aide en Afghanistan », *Cultures & Conflits* [En ligne], 11 ,1993, mis en ligne le 13 mars 2006, : <http://journals.openedition.org/conflits/431>, consulté le 29/01/21disponible

En 1960 40 % des revenus de l'état venait de l'URSS (54%) et des USA (31%) et en 1970 les revenus extérieur viennent à 21 % des USA, 29 % de l'URSS, et 20 % des nations unies et de la banque mondiale.

¹⁸¹ Il serait intéressant de s'intéresser sur le rôle qu'a joué la compagnie aérienne Pan Am Airlines durant la guerre froide mais cela nous dévierait de notre propos

¹⁸² En effet, la compagnie Pam Airlines est fondé par Juan Terry Trippe, un ancien membre de la CIA, de plus, Juan Terry Trippe s'est efforcé de maintenir une relation intime avec le département d'État américain, et dans ce cadre mettre en place des opérations militaires comme à Cuba ou au Mexique par exemple. Spencer Punnett, *The christian science monitor*, 08/09/82, disponible en ligne : <https://www.csmonitor.com/1982/0908/090804.html>, consulté le 20/05/21

¹⁸³ *Pan Am Airline* contacte le service de *Vogue* qui accepte de fournir 200 modèles de couture. Considéré comme principale source de création, *Vogue US* diffusait des patrons de couture et les photographies de défilés de mode. Il mettait en avant les nouvelles tendances, stylistes, créateurs de mode et style en vogue. En 1950 un décret rend possible uniquement pour le magazine *Vogue*, la diffusion de patrons issus de collections de défilés. Les tissus sont locaux ou importés d'Occident. Le principe étant que les femmes coupaient et ajustaient les patrons à l'école avec l'aide des instructeurs américains et cousaient chez elles. Archive Département des collections spéciales de l'Université de Miami, photographie de l'archive disponible : <https://www.bbc.co.uk/blogs/adamcurtis/entries/302443a3-c143-3a71-8046-10ba64464fe6>, consulté le 04/04/21

¹⁸⁴ Département des collections spéciales de l'Université de Miami, photographie de l'archive disponible : <https://www.bbc.co.uk/blogs/adamcurtis/entries/302443a3-c143-3a71-8046-10ba64464fe6>, consulté le 04/04/21

¹⁸⁵ Le tourisme des USA voit une nouvelle ère par la mise en place de « tarifs économiques », Pan Am Airlines a transporté 6,7 millions de passagers en 1966 et, en 1968, ses 150 jets ont volé vers 86 pays sur tous les continents,

ainsi qu'en 1970, 60 000 touristes *hippies* attirés par la quête d'un retour à l'origine de l'homme, l'authenticité, la quête d'une nouvelle expérience sociale ont visité le pays¹⁸⁶. L'Occident, véhiculerait une image « mystifiée » de l'Afghanistan auprès de ses populations afin d'en faire migrer certaines qui pourraient diffuser un mode de pensée occidental séduisant qualifié de « progressiste » occidental pour les intellectuels afghan. Pour ce faire, l'Occident a pu selon mon hypothèse, « surfer » sur la mode *hippie*.

C'est dans ce sens que nous comprenons la production de Zandra Rhodes. La citation dans l'ouvrage *Hippie Chic* et dans l'exposition de Boston de 2013 élève son statut non pas comme une créatrice de mode anglaise mais comme une créatrice de mode qui correspond à la mode de prêt-à-porter américaine de la fin des années 1960 et du début des années 1970¹⁸⁷. Sa carrière de styliste commence en 1969 lorsqu'elle crée sa marque éponyme. Elle réalise des vêtements grâce à ses designs textiles¹⁸⁸. Après sa parution dans le *Vogue Américain*, Zandra Rhodes accède à la reconnaissance¹⁸⁹. Cette nouvelle renommée lui permet de collaborer avec de nombreuses marques telles que *Valentino*, *Topshop* ou encore *Mac Cosmetics et Fortnum & Mason*¹⁹⁰.

Son style créatif se caractérise à première vue par une profusion de couleurs (rouge, orange, violet, bleu, vert, et surtout rose), des motifs géométriques se répliquant à l'infini (figure XXIV) et s'inspirant de la nature. Le motif selon Zandra Rhodes doit accompagner la perception du vêtement au même titre que la forme: « Je pense à l'imprimé faisant une déclaration pour le vêtement, plutôt qu'au vêtement qui se coupe simplement dans

il est le premier client du Boeing 747 (qui réduit les distances et propose des vols sans escales) on voit la ici des la seconde moitié des années 1960 une évolution considérable comme en France sur la manière de voyager et un renouveau économique touristique. Donnée issues « Why did Pan Am go bankrupt ? » Alastair Majury, mis en ligne 21/03/20, disponible : <https://alastair-majury.medium.com/why-did-pan-am-go-bankrupt-aecc0d920575>, consulté le 04/04/21

¹⁸⁶ Centlivres Pierre, Centlivres Micheline. « Et si on parlait de l'Afghanistan ? » *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 34, septembre 1980pp. 2-16 [en ligne] URL https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_34_1_2088, consulté le 07/04/2021

¹⁸⁷ Whitley. D.Lauren, *Hippie Chic*, op cit 7 page 1

¹⁸⁸ Oxford Grove Art Online « Zandra Rhodes » disponible : <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002080161#oao-9781884446054-e-7002080161> consulté le 04/02/21. Zandra Rhodes est né en 1940 en Angleterre. Elle représente alors la génération qui grandis après la guerre : les *babyboomers* . Elle a étudié le design textile au Royal College of Art de Londres et conçoit ses créations textiles non pas pour l'ameublement mais pour la conception de mode (un genre considéré comme « peu sérieux »). Les créations textiles sont jugées trop avant-gardiste par les fabricants de mode Anglais et la délaissent. Sa carrière de styliste commence en 1969 lorsqu'elle crée sa marque éponyme.

¹⁸⁹ Vogue US, « Vogue's Own Boutique of Suggestions, Finds, and Observations: Patchwork...Patchwork », Juin 1969, disponible : <https://archive.vogue.com/article/1969/6/vogues-own-boutique-of-suggestions-finds-and-observations-patchworkpatchwork>, consulté le 11/02/21

¹⁹⁰ National Museum of scotland, Zandra Rhodes, disponible : <https://mode.nms.ac.uk/zandra-rhodes-coat/>, consulté le 04/02/21

l'impression »¹⁹¹. Le design textile nommé *Stalactite* (figure XXV) que Zandra Rhodes propose en 1964, est un des tout premiers designs qu'elle conçoit. Zandra Rhodes a parcouru le monde (Australie, Afrique Mexique, Egypte, Inde et Chine...) à la recherche d'inspirations, ses designs textiles sont le résultat de ses croquis qui ont capturés ses idées et son environnement afin de présenter son expérimentation sensorielle du voyage¹⁹².

Ici, *Stalactite* est la capture de l'expérimentation sensorielle d'un environnement extérieur. De part son titre mais aussi par la géométrie de la représentation du stalactite : une vision simplifiée non réaliste mais suggérée. Ce qui caractérise alors les imprimés et le design textile de Zandra Rhodes se présente par la géométrie, sa répétition et la capture d'une expérience sensitive et mystique de l'ailleurs. Ici, l'exotisme de Zandra Rhodes présenté au travers de *Stalactite* est une passerelle entre un exotisme psychique et géographique. En effet on retrouve des inspirations des estampes japonaises par la balance des contrastes du noir et du blanc. La géométrie plastique des formes conduit ces dernières à une sorte d'autonomie, laissant libre cours à leur déformation et propose une forme de voyage psychique et mystique. Au travers de ce motif, ici, mais en général chez Zandra Rhodes, il s'agit d'expérimenter ce qui est dans son imagination. Ses designs sont le résultat de sa perception et de la transcription de l'environnement et de l'ailleurs conjointe à son imagination. On voit alors, la que Zandra Rhodes se positionne comme un vecteur de transformation culturelle et psychique quant à la transposition de la perception de l'ailleurs. On retrouve bel et bien non pas une inspiration du mouvement social hippie dans l'exotisme, mais l'exotisme de l'imaginaire de Zandra Rhodes qui se construit au gré de ses voyages. Cette idée de la symbiose entre perception psychique du voyage géographique se retrouve également dans ce design textile (figureXXVII) qui mélange des motifs d'un voyage intérieur et des motifs géométriques ouzbek.

La créatrice Zandra Rhodes produit une iconographie de l'exotisme sous l'esthétique d'une forme mystique permettant alors de placer ces pays comme environnement « tendance » et séducteur pour la population mais une question reste en pesant : Quel est l'intérêt pour les Etats Unis d'encourager des créateurs qui mystifient ces pays (on le souligne, par le soutien de la CIA au magazine *Vogue*, ce même magazine considéré comme acteur de légitimation culturelle et qui élève ces créateurs), d'encourager le tourisme hippie américain qui prône

¹⁹¹ Oxford Grove Art Online « Zandra Rhodes » disponible : <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002080161#oao-9781884446054-e-7002080161> consulté le 04/02/21.

¹⁹²« Zandra Rhodes l'or de la renaissance », FIDM, Museum and galerie, Los angeles, 23/04/2018, disponible https://blog.fidmmuseum.org/museum/2018/04/zandrarahodes.html#_ftn8, consulté le 10/02/21

l'origine de l'homme, le retour à « une civilisation originelle et sensitive » alors que les Etats-Unis modernisent par des infrastructures coûteuses l'économie, la politique, la culture et les populations ?

Il s'agit ici d'un objectif stratégique. Le flux massif de touristes dans ces régions qui deviennent séductrices pour la population puisqu'elles sont « tendances » en terme de mode tendrait à « occuper le territoire » et dans ce sens dominer cet espace géographique dans le contexte de la guerre froide. De plus, l'*intelligentsia* Afghane¹⁹³, susceptible de s'identifier à cette mode puisque formée dans les écoles occidentales pourrait se rapprocher des populations traditionnelles (conservatrices) dans le but de développer leur style et de réinventer une mode *hippie*. Ce rapprochement permettrait idéologiquement et socialement de mettre fin au rejet des intellectuels pour la tradition et la division sociale de la population expliqué par Pierre Centlivres entre « traditionnels » et « modernes »¹⁹⁴. L'objectif final serait de créer un groupe unifié autour de la figure des USA et de s'éloigner du modèle politique soviétique¹⁹⁵. Alors, la politique des Etats Unis en concevant un exotisme se référant à l'Afghanistan, l'Iran, L'Irak augmente le flux de touristes et l'occupation du territoire. Dans ce cas, en Afghanistan la politique états-unienne résulterait de la séduction des populations par le biais de la culture afin d'éviter l'expansion de l'URSS qui semble déjà s'être approprié le pays sous le prisme de la politique (le gouvernement de Daoud Khan est communiste, socialiste). L'objectif stratégique des USA étant, je pense de renverser l'Etat par la population et la culture par le système d'identification¹⁹⁶. On est alors dans une sorte de domination culturelle et territoriale de part leur présence. Ce qui explique alors que les créateurs de mode réutilisent l'Afghanistan comme source d'inspiration.

¹⁹³ Dorronsoro, Gilles. Op cit 174 page 64 l'intelligentsia afghane est un nouveau groupe social crée par le gouvernement de Daoud Khan par sa politique de nationalisation

¹⁹⁴ Centlivres Pierre, Centlivres Micheline. « Et si on parlait de l'Afghanistan ? » *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 34, septembre 1980pp. 2-16 [en ligne] URL https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_34_1_2088, consulté le 07/04/2021

¹⁹⁵ Et comme le souligne Frédéric Stazack, considérer un ailleurs géographique comme exotique résulte du fait de la domination. Dans ce sens faire migrer des population pour développer la penser nord-américaine en Afghanistan, occuper le pays, tend a mettre en place une forme de domination culturelle. Op cit 11 page 3

¹⁹⁶ Vigne Noémie, mémoire master 1 *De la mini jupe au tchadris, évolution du style vestimentaire féminin en Afghanistan de 1973 à 1978*, Université de Grenoble, 2020

b) Les bornes de l'influence esthétique du principe de l'exotique en Iran et en Irak : un enjeu d'appropriation

Mais dans ce cas il est intéressant de comprendre pourquoi les Etats Unis considèrent le Liban et l'Irak comme des zones géographiques dites exotiques puisqu'ils ne sont pas présents sur ces zones ? La proximité géographique de l'Union soviétique par rapport au Moyen Orient et à l'Asie centrale est comparable à celle des Etats-Unis par rapport à Cuba et à l'Amérique du Sud¹⁹⁷. Dans ce sens, les USA doivent se rapprocher de l'Egypte, ou du moins trouver une porte d'entrée dans ce bloc pour tenter de contrer la dominance de l'URSS.

Lorsqu'en 1956 Nasser nationalise le canal de Suez, les puissances Franco-britanniques voient là une éviction de leurs rôles historiques (soutiens économiques, gérance du canal..) et se lient à Israël pour mener une bataille. C'est un échec qui engendre une guerre entre les puissances Franco britannique, Israël et l'Egypte¹⁹⁸. L'Egypte devient le centre du monde arabe et le lieu du nationalisme révolutionnaire. Nasser conduit le panarabisme, mouvement visant à unifier politiquement le monde arabe, à soutenir la libération de la Palestine contre Israël et à proclamer l'indépendance et la liberté du monde arabe face aux puissances étrangères. Le mouvement Panarabisme se compose donc des pays arabes du Moyen Orient et de l'Algérie, du Maroc de la Syrie,...¹⁹⁹. Le pacte de Bagdad qui unissait en 1955 militairement l'Iraq, l'Iran, le Pakistan et la Turquie avec les puissances occidentales dont les États Unis (qui les rejoignent en 1958) témoigne de la volonté américaine de renforcer son influence dans la région. Mais pour Nasser, se lier aux puissances américaines pour les membres du mouvement panarabe n'entre pas dans la conception de l'indépendance arabe. L'Egypte élabore alors une campagne hostile au pacte et soumet notamment l'Irak à des pressions diplomatiques. Ce qui a pour conséquence le refus du pacte par l'Irak et le Liban, et pour le Liban pousser au sentiment nationaliste arabe. Après avoir refusé l'influence des USA, les pays arabes se tournent vers l'URSS pour obtenir un soutien militaire²⁰⁰. Dans ce sens, des 1962 le gouvernement de

¹⁹⁷ Vernier Bernard. « Les Deux Grands et le conflit israélo-arabe » . In: *Revue française de science politique*, 19^e année, n°6, 1969. www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1969_num_19_6_393206, consulté le 05/04/21

¹⁹⁸ Vernier Bernard. Idem

¹⁹⁹ Monfleur Maura, « Les Etats-Unis au Moyen-Orient : enjeux et présence américaine pendant la guerre froide (1945-1990) » en ligne, le 16/03/2018 mis à jour le 16/11/202, in Les clés du moyen Orient disponible : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Les-Etats-Unis-au-Moyen-Orient-1-enjeux-et-presence-americaine-pendant-la.html>, consulté le 05/04/21

²⁰⁰ Romeo Lisa, « Pacte de Bagdad » in *les Clés du Moyen Orient*, mis en ligne le 08/07/2010, mis à jour le 02/03/2018, disponible : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Pacte-de-Bagdad.html>, consulté le 05/04/21

Kennedy soutien économiquement le gouvernement d'Israël (base avancé des USA) qui est hostile au mouvement panarabe.

En 1966, les tensions s'intensifient entre la Syrie et Israël. A la suite notamment du coup d'Etat de février 1966 qui porte au pouvoir en Syrie des officiers hostiles à Israël. Plusieurs opérations sont menées par les Palestiniens, soutenues par la Syrie, suivies de représailles d'Israël. L'Egypte soutien la Syrie et Nasser mobilise des alliances militaires avec la Jordanie et l'Irak. Suite à la victoire d'Israël, les USA restent proche de l'état hébreu à la différence de L'URSS qui rompt ses relations diplomatiques avec Israël. Dans ce cadre, Nasser se tourne vers l'URSS qui lui envoie des conseillers et une présence militaire²⁰¹. L'aide financière américaine pour Israël prend alors son essor, entre 1966 et 1970, 102 millions de dollars sont versés par an²⁰². On voit la une nette prise de position entre les USA, l'Egypte, l'Irak et le Liban. Les intérêts des Usa sont dans un premier temps d'avoir une porte d'entrée dans le bloc Est, mais il convient de souligner que l'intérêt pour cette zone géographique s'accommode d'un autre enjeu dans le cadre de la guerre froide.

L'Irak, l'Iran et le Liban sont des pays producteurs du pétrole. Et le fait d'avoir la « main mise » sur la production et l'exportation pétrolière, pourrait également relever d'un questionnement sur l'embrasement des tensions dans cette région et l'intérêt porté. En effet, les USA et l'URSS sont des grands consommateurs de pétrole. En 1953 les USA participent au coup d'état pour l'indépendance de l'Iran et sont partenaire du pays et de l'industrie pétrolière à 40%²⁰³. On voit alors une forme de « colonisation pétrolière » de la part des USA.

C'est dans ce sens que nous comprenons l'intérêt de considérer ces pays comme exotiques et par conséquent sous dominance. En effet, comme l'a souligné Jean François Stazak, l'exotisme passe par « la mise à disposition de quelque chose ou quelqu'un, privé de son sens, réduit à son altérité et offert comme tel au désir d'appropriation »²⁰⁴. Dans ce cadre, on l'a vu, considérer un ailleurs comme exotique résulte du point de vue et de la considération à concevoir un espace géographique sous une visée ou une forme de domination coloniale et économique. Dans ce sens concevoir l'Iran, l'Irak et les pays du Moyen Orient pour l'Amérique

²⁰¹ Chaigne-Oudin Anne-Lucie « Guerre de juin 1967 ou guerre des six Jours », in Les clés du moyen Orient, mis en ligne 09/03/10, mis à jour le 13/02/19, disponible : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Guerre-de-juin-1967-ou-guerre-des-six-Jours.html>, consulté le 05/04/21

²⁰² Chaigne-Oudin Anne-Lucie, « Histoire des relations israélo-américaines », in les clés du Moyen Orient, mis en ligne 01/04/10, mis à jour 23/04/20, disponible : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Histoire-des-relations-israelo.html>, consulté le 05/04/21

²⁰³ Milza Pierre, « Le siècle de l'or noir », in *L'Histoire*, mensuel 279, septembre 2003, disponible : <https://www.lhistoire.fr/le-si%C3%A8cle-de-lor-noir>, consulté le 05/04/21

²⁰⁴ Staszak Jean-François, op cit 11 page 3

du nord résulte du souhait de dominer le territoire. La référence alors pour les créateurs tels que Théa Porter, on l'a vue, mais aussi Ossie Clark s'inscrivent alors dans cette lignée.

En effet, Ossie Clark utilise ces pays comme influence dans ses créations. L'ouvrage *Hippie Chic* et l'exposition de Boston de 2013, élève ce dernier lui aussi, non pas comme un créateur de mode anglais mais comme un créateur de mode qui correspond à la mode de prêt-à-porter américaine de la fin des années 1960 et du début des années 1970²⁰⁵. Ossie Clark juste après avoir été diplômé du *Royal College of Art* en 1965 est apparu dans le *Vogue* britannique. Au même moment, il commence à concevoir une collection pour le magasin *Quorum* d'Alice Pollock à Chelsea. Il est connu pour ses robes en mousseline associées aux imprimés de Célia Birtwell et ses collaborations avec Biba²⁰⁶. Ossie Clark connaît de la même façon que Zandra Rhodes une reconnaissance internationale après son passage dans le *Vogue US* en février 1968²⁰⁷.

Pour comprendre comment Ossie Clark comprend et traduit les influences d'Iraq, d'Iran, et du Moyen Orient en général nous allons nous attacher à étudier deux productions. La première une robe d'Ossie Clark et imprimé de Célia Birtwell de 1969 photographié pour le *Vogue* britannique en juillet 1969 (figure XXIX). La seconde une robe de 1968 portée par Amanda Lear (figure XXX).

La robe d'Ossie Clark aux imprimés de Célia Birtwell en 1969 photographiée pour le *Vogue* britannique de juillet 1969 par David Montgomery et avec pour modèle Moyra Swann (figure XXIX). On retrouve dans un premier temps la volupté et fluidité de la silhouette accordée par le tissu en feutre ou mousseline, une coupe ajustée au niveau du buste et de la poitrine s'évasant après cette dernière, les manches resserrées aux poignets et un col marin à larges bordures, sans dégradé de tissus. Ce col et l'adjonction d'un tissu différents en contraste de la robe, n'est sans doute pas sans rappeler les col de *kotchi* afghan, qui descendent le long du cou. Dans le même sens l'ajustement en dessous de la poitrine renforcé par la fin de la décoration du col tout comme le rétrécissement des manches au niveau des poignets souligne cette ressemblance (figure XXII).

²⁰⁵ Whitley. D.Lauren, *Hippie Chic*, op cit 7 page 1

²⁰⁶ Notice Ossie Clark, The Met Museum, disponible : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159152>, consulté le 11/02/21

²⁰⁷ *Vogue US* « Vogue's own boutique Of Suggestions, Finds and Observations » 15 février 1968 , disponible : <https://archive.vogue.com/article/1968/2/of-suggestions-finds-and-observations>, consulté le 11/02/21

Les imprimés quant à eux, sont pour la totalité de la robe des fleurs de pavot stylisées reliées par des tiges et composées en deux temps : Le premier, une bordure crénelée de triangles sur les cotés extérieurs enserrant une ligne droite. Les tiges semblent disposées aléatoirement mais réalisent des formes anarchiques de losanges sur la totalité de la robe. Le deuxième, le col est orné sur un fond sombre de broderies de roses stylisées, elles pourraient représenter les fleurs de l'arbre Parrotie de Perse comme on le voit sur les tapis iraniens (figure XXXI) ou les roses de Mohammadi qui sont construites en spirale pour représenter des pétales serrés²⁰⁸. Le rapprochement avec la rose de Mohammadi cultivée et produite en Iran se fait par l'enchevêtrement esthétique des pétales²⁰⁹. La rose de Mohammadi est cultivée proche du désert central de Maranjab, aux pieds des montagnes. La culture des roses, offrant de l'eau dans le désert est considérée comme un jardin paradisiaque le *golestân* et ces roseraies ont inspirées de nombreux poètes tel que Saadi²¹⁰.

L'exotisme ici est représenté au travers d'une volonté d'authenticité et de vérité par l'emprunt de la coupe du vêtement et la représentation direct des formes (la représentation des fleurs (fleurs de pavot et rose de Mahammadi) et semble se référer aux bornes géographiques de l'Asie Centrale et du « Moyen Orient » (Afghanistan, Iran...) (figure XXXII). Nous ne sommes pas dans l'évocation esthétique et représentative du *rêve des mille et une nuits* français ou l'exotisme résulte d'un mélange géographique flou déterminé par le terme « Orient » incluant, mêlant et «sublimant » pays d'Afrique du nord et d'Inde,... Ici, cet esthétique exotique semble se référer principalement au monde arabe et dit « Perse », incluant une partie du Moyen Orient et de l'Asie centrale dans ses références à l'inspiration. Néanmoins, il convient de souligner que cette perse arabe exotique (se référant à l'Asie Centrale) reste tout de même le résultat d'une construction poétique et lyrique (ajout des fleurs du paradis *golestân*, romantisme dans la forme, et poésie dans la fluidité et transparence de la matière).

Alors, grâce à l'étude de la politique géostratégique internationale des Etats Unis vis-à-vis du Moyen Orient et l'exemple approfondi de la position des USA vis-à-vis de l'Afghanistan,

²⁰⁸ la photographie ne laissant pas de place à l'étude de la couleur nous aborderons ici uniquement la formes, la coupe et l'ornementation

²⁰⁹ Cette rose aurait pu être comparé à une rose Pierre de Ronsard mais le souhait d'authenticité et de la représentation d'une réalité exotique n'aurait pas été prolongé par une représentation d'une fleur européenne. De plus bien que le poème de Pierre de Ronsard « mignonne allons voir si la rose ... » s'ancre par l'hymne à la vie dans la pensée hippie, cette comparaison est fort peu probable. De même que la comparaison avec une fleur de pivoine. Les pétales du pivoine sont disposé aléatoirement et anarchiquement. Ici les pétales de la fleurs semblent respecter un ordonnancement.

²¹⁰ Elodie Bourgoïn, « Une histoire de roses La culture des roses à Ghamsar » *La revue de téhéran* n° 130, septembre 2016, disponible : <http://www.teheran.ir/spip.php?article2280#gsc.tab=0>, consulté le 17/02/21

nous avons pu comprendre que les Etats unis cherchent à contrôler et trouver une porte d'entrée dans le bloc soviétique. Par la modernisation, et l'afflux massif de population occidentale, les USA souhaitent assurer une domination culturelle et occuper le territoire. Tandis que la politique au Moyen Orient passe par le contrôle du pétrole et la mise en place d'une forme de « colonisation pétrolière ». Ici, on est de la même façon que la France par la réutilisation de l'esthétique orientaliste, dans l'affirmation d'une hégémonie et d'une existence de la nation sur la scène internationale. Les deux puissances ont des visées similaires mais des discours différents. Puisque l'institution américaine développe en 1960 un mouvement qui fait apparaître les USA comme l'aboutissement d'une société, cette considération pousse alors à concevoir les pays non occidentaux (basé sur le modèle américain) comme primitif²¹¹. Le principe de l'exotisme esthétique et iconographique nord-américaine résulte alors dans la construction d'un univers primitif, mystique et authentique.

²¹¹ Hamza Asshidi. « L'Orientalisme d'Edward Said : récit et modalités d'un transfert culturel entre les États-Unis et la France ». in *Histoire*. 2015.disponible : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01240727/document>, consulté le 04/04/21

Finalement, les ouvrages généraux en énonçant que le principe de l'exotisme esthétique et iconographique de la mode française entre 1967 et 1969 (et à plus large mesure jusque dans les années 1970 on va le voir) résulte du courant social politique hippie nord-américain sont faux. En effet, la mode à la hippie française résulte d'un métissage des vecteurs entre la représentation esthétique du principe de l'exotisme historique français et la création du phénomène d'une mode hippie nord-américaine faite par l'industrie culturelle (et notamment cinématographique) et la réinterprétation du courant social par les créateurs de mode.

La représentation esthétique du principe de l'exotisme s'inscrit dans un premier temps dans le médium de production. Les créations de mode jusqu'à la fin des années 1960 sont régies par la haute couture qui est une composante du patrimoine culturel français devant relever d'historicismes esthétiques et part son rôle de *soft Power*. De plus, la haute couture doit mêler tradition et invention pour séduire la clientèle et composer avec le patrimoine culturel français. La production de mode exotique française compose finalement avec ces deux facteurs proposant une mode inspirée des USA mais qui joue de l'histoire créative.

La production et la création du principe esthétique de l'exotisme d'Yves Saint Laurent tout comme chez Marc Bohan et Jules François Crahay entre 1967 et 1969 est marquée par un goût de l'esthétique « exotique » construite par le courant pictural et littéraire orientaliste du XIXe siècle. Par exemple chez la maison Lanvin les drapés des manches et du buste jouant des effets de transparence du pyjama de 1968 rappellent les créations de Madame Grès issue du principe esthétique et iconographique de l'exotisme provenant du courant orientaliste. Ce goût exotique, se traduit également par un métissage généralisé des inspirations provenant des pays d'Asie et d'Afrique du nord pour suggérer un ailleurs géographique et conceptualisé par des métonymies stylistiques esthétiques et linguistiques.

Cette iconographie relevant d'une forme d'ascendance comme le souligne les études post-coloniales d'Edward Said, s'incarne dans l'atmosphère dans lequel évolue les populations. En effet, comme le souligne Michel Espagne et Jean François Staszak, l'analyse de la production culturelle de l'exotisme dans la mode féminine entre 1967 et 1969 dépend alors de ces deux facteurs. Bien sûr il convient de souligner qu'il n'y a pas de lien univoque entre la production esthétique et la politique nationale et étrangère du président. Mais nous l'avons évoqué, la mode exotique résulte de la considération de la population par le créateur et de son imaginaire. Cette dernière est alors conçue en fonction des discours sur l'autre et d'un contexte

politique, économique. Ce contexte qui gère les relations avec l'étranger²¹². Le Général de Gaulle au travers de ses discours comprend la France comme ayant eu un rôle « modernisateur et évolutionniste » en Afrique. Proposant ainsi une vision de la France comme résultat de l'évolution sociétale ayant un degrés d'évolution supérieur à l'Afrique. Cette quête de domination prend exemple on l'a vu notamment grâce aux magazines qui ne référencent pas les inspirations géographiques, diffusent uniquement des productions de mode française, insistant ainsi sur l'hégémonie culturelle et créative française.

Mais alors l'avènement des événements de Mai 68 va renouveler entièrement le patrimoine culturel, économique et social français renversant les conceptions et productions. De plus le bouleversement de l'économie et l'évolution de la condition de la femme (statut, rôle politique, droit à disposer de son corps) vont engendrer une nouvelle focalisation dans la perception et la représentation de l'autre (et à l'autre). De nouveaux acteurs de création et de production de mode vont participer à la reconfiguration de la créativité et l'essor du prêt-à-porter. En effet, les agences de tendances vont être à la fois les vectrices et les mécanismes originaires de la production, elles doivent analyser les phénomènes socio-politico-économiques et culturels. Dans ce sens, ce n'est plus le créateur qui se réfère à l'histoire créative française qui crée mais l'impulsion de la rue. Les événements qui marquent la population vont alors être les origines de l'inspiration des créations et de la production. Alors, avec l'arrivée du président Pompidou et l'avènement des événements sociaux, d'une nouvelle politique économique, internationale et nationale. La définition de l'exotisme, la conception esthétique de l'ailleurs et la considération socio-politique de « l'autre » vont entièrement être modifié. Il convient alors, à présent, d'étudier le tournant de 1970 qui se façonne en 1969 dans la mode pour comprendre l'évolution de la considération de l'exotisme.

²¹² Staszak Jean-François, op cit 11 page 3



II- La redéfinition du concept de « l'exotisme » dans la mode féminine : le tournant 1968-1969 illustré en 1970



A. Une nouvelle structure sociale, politique et économique

1. Les événements de Mai 68 dans la reconsidération de l'ailleurs



Nous l'avions souligné, l'auteur Dominique Veillon considère que la mode doit être appréhendée dans un contexte large incluant politique, économie, culture,...²¹³. Alors au tournant de mai 68 et de la nouvelle structuration sociale, politique et économique, la mode se joue de nouveaux facteurs et tend à se modifier pour correspondre à une nouvelle culture française, une nouvelle structure sociale et économique en soi : un nouveau patrimoine culturel²¹⁴.

Il est important de mentionner un élément pour comprendre pourquoi nous allons développer le contexte de 1968 et 1969 alors que nous avons basé notre développement sur le fait que 1970 en mode soit le tournant dans la nouvelle conception d'une esthétique exotique. Les productions vestimentaires de prêt-à-porter diffusées en 1970 sont en réalité réalisées un

²¹³ Veillon, Dominique.« Quelques éclairages sur l'histoire de la mode contemporaine », *Le Mouvement Social*, vol. 221, no. 4, 2007[En ligne], disponible : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2007-4-page-3.htm>, consulté le 20/01/21

²¹⁴ Pour rappel chronologique, les événements de Mai 1968 s'initient le 22 mars à l'Université de Nanterre. Cette dernière est occupée suite aux arrestations de jeunes lors de manifestations contre la guerre du Vietnam, mais le premier pavé lancé dans la révolte date du 3 mai. L'université de la Sorbonne est occupée sous l'impulsion de Daniel Cohn Bendit, le 6 mai une manifestation de solidarité pour ce dernier est réprimée par la police en vain. La Sorbonne est fermée et les étudiants restent mobilisés. Le 10 mai un nouvel affrontement, au soir commence la nuit des barricades et des affrontements ont lieux avec plus de 500 arrestations. Pompidou premier ministre à l'époque au retour d'Afghanistan réouvre la Sorbonne, mais les ouvriers prennent le relais le 13 mai et s'allient aux étudiants. Le 14 mai les ouvriers de Nantes grèvent et occupent l'industrie et les métallurgistes de Rouen s'allient au mouvement. C'est le plus grand mouvement social depuis 1936 et la France s'arrête. L'Odéon est envahit par la foule et se transforme en « spectacle populaire pour les discussions ». L'expulsion vers l'Allemagne de Daniel Cohn Bendit d'éclanche la deuxième nuit des barricades le 24 mai. La gauche non communiste et les étudiants se tournent vers Pierre Mendes France (l'ancien président du conseil) mais ce dernier se décline finalement comme politique. Le 28 mai Mitterrand propose un gouvernement provisoire. Le 30 mai 500 000 manifestants sont dénombrés sur les Champs Elysées et après les accords de Grenelles (sous l'impulsion de Pompidou) qui prévoit des hausses de salaire les travailleurs ont accepté la reprise. Tout au long du mois de juin les événements se poursuivent mais à moindre échelle et le 14 juin, l'Odeon est évacué, et signe la fin des événements de Mai 68. Cette crise va avoir un impact considérable sur la restructuration de la société et du système social français « Mai 68 chronologie des événements, Archive INA », 1er mai 1998, Archive INA, disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=cjgSSSZuVbk>, consulté le 08/04/21

an à l'avance²¹⁵. Pour comprendre le tournant en mode de 1970, il faut par conséquent s'intéresser à l'année 1968 et 1969. Dans ce sens pour comprendre le tournant esthétique que prend l'exotisme dans la mode française féminine en 1970 il convient d'étudier au préalable les facteurs de cette nouvelle structuration économique politique et sociale. Dans ce cadre, les événements de Mai 1968 et ses revendications vont avoir un impact considérable sur la structuration de la société le regard des autres et la considération de l'autre. De plus, l'arrivée de Georges Pompidou à la gouvernance de la France va modifier les codes et avoir un impact sur la vie politique, économique et culturelle de la population et des créateurs de mode. Cet impact s'illustrant dans les collections de 1970 et produites en 1969²¹⁶. Alors, il s'agira ici dans un premier temps de déterminer la nouvelle structure sociale que Mai 1968 a provoquée, au travers de l'étude des crises sociales et les revendications au sujet notamment de l'évolution de la condition féminine.

a) Crise et restructuration de la société et la considération de l'« autre »

Michel Wieviorka souligne que « Mai 1968, n'était pas politiquement structuré, dirigé ou organisé par des idéologies et des groupes gauchistes, révolutionnaires, marxistes-léninistes ou autres. C'est d'abord une contestation culturelle »²¹⁷. Les revendications se cristallisent autour d'un caractère anticapitaliste et anti bourgeois de la société. Les ouvriers revendiquent une hausse de leurs salaires, une diminution de la durée du travail (52 h par semaine à cette période) et la fin de l'autoritarisme des patrons. Quant aux étudiants, ils critiquent l'enseignement traditionnel et la gouvernance « archaïque » du Général de Gaulle en soi : la rigidité du pouvoir en général (absence de mixité dans les écoles, système des diplômes injuste, absence de libertés individuelles...) ²¹⁸.

L'ouvrage *Les héritiers* de Pierre Bourdieu est utilisé dans l'argumentation en faveur d'un nouvel enseignement permettant une restructuration sociale et une égalité des chances. En effet,

²¹⁵ « Mai 68 chronologie des événements, Archive INA », op cit 214 page 77

²¹⁶ On l'a dit, les collections de mode sont préparées au minimum un an auparavant la « distribution » et la diffusion. Dans ce sens, les événements de 1968 vont marquer les producteurs de mode en 1969 qui vont proposer leurs collections en 1970.

²¹⁷ Michel Wieviorka, « Mai 1968 et les sciences humaines et sociales », Socio [En ligne], 10 | 2018, mis en ligne le 13 mars 2018, disponible : <http://journals.openedition.org/socio/3112> consulté le 08/04/21

²¹⁸ « Mai 68, il est interdit d'interdire », in *Le monde politique*, disponible : <https://www.lemondepolitique.fr/culture/mai-68>, consulté le 08/04/21

l'ouvrage souligne une « corrélation entre l'origine sociale et la réussite scolaire, pour finalement réduire l'inégalité des chances à l'inégalité d'accès à l'enseignement supérieur, du fait d'une inégale possession de capital économique »²¹⁹. On voit alors qu'une quête de reconfiguration sociale est nécessaire pour avoir une égalité des chances.

Dans ce sens, de nombreux sociologues et politiques ont réfléchi à penser un nouvel enseignement tel que Pierre Gaudibert par exemple. Pour ce dernier, ce nouvel enseignement passe par l'élaboration d'un tronc commun avec des ateliers expérimentaux de créations, des discussions et des séminaires afin de valoriser la création contemporaine pour renouveler l'appareil critique des étudiants, renouveler la création contemporaine afin d'ancrer l'artiste dans le questionnement politique et social, renouveler le rôle des enseignants qui deviendraient animateurs de débat, discussions,.... Pour développer son point de vue sur la démocratisation de l'art, Gaudibert utilise l'exemple de la *guerrilla* culturelle cubaine afin de diffuser, décentraliser et démocratiser l'art, promouvoir les échanges et les débats. Ces animateurs, joueraient alors le rôle de « relais » culturels. L'art ne serait plus régit par les facteurs de l'humanisme bourgeois et la classe moyenne pourrait combler son fossé avec cette dernière et ainsi restructurer les relations et constructions sociales. En effet, développer une politique culturelle placée sous la revalorisation de l'art contemporain et populaire et l'ancrage de ce dernier dans son contexte tendrait à évincer comme le souligne Pierre Bourdieu le processus de « reproduction sociale ».

Traditionnellement selon Bourdieu « les chances de réussite scolaire dépendent de la possession plus ou moins affirmée d'un capital culturel, la culture scolaire se confondant avec la culture des élites bourgeoises fournissant la norme du jugement scolaire »²²⁰. Et les pratiques dites culturelles apparaissent moins émancipatrices qu'une forme de consommation produite par les industries culturelles²²¹. On voit alors ici, par la culture, l'élément qui permet de

²¹⁹ Kail Michel, « Mai 68, la (mise en) question du déterminisme social. Ordre politique vs ordre social », *Les Temps Modernes*, 2014/2 (n° 678), p. 190-212. URL : <https://www-cairn-info.sidnomade-2.grenet.fr/revue-les-temps-modernes-2014-2-page-190.htm> , consulté le 08/04/21

²²⁰ Kail Michel ,idem

²²¹ Ici nous sommes dans un vision Marxiste de la culture et de la considération de la production et du système de l'art. Cette position s'inscrit dans ce que le Che Guevarra avait appelé « la cage invisible du champ culturel ». Pour définir ce champ culturel Pierre Gaudibert le caractérise comme un « système de relations sociales » ou les artistes et les « consommateurs ou spectateurs » se retrouvent à la fin des maillons de la chaîne et la mise en relation de ces deux pôles « se fait à travers une multitude d'intermédiaires qui assurent la double promotion économique et culturelle des œuvres ». Ce champ culturel est alors défini dans une logique de marché qui assure une autonomie et une existence de l'art parallèle à la société. Les artistes selon Pierre Gaudibert sont alors en dehors d'une production marquée par leurs environnement social et éloigné d'une production qui peut être contestataire tandis que le public se trouve dans une position de spectateur et conçoit l'œuvre dans un plan marchand. Il développe l'argument marxiste lorsqu'il aborde la question du « marché et du pouvoir ». Le marché gère la côte des œuvres d'art et le pouvoir institutionnel et de l'enseignement impose une référence culturelle.

cristalliser leurs revendications en faveur d'une restructuration sociale. Cette quête pour une nouvelle reconfiguration sociale française plus égalitaire emmène alors forcément une nouvelle considération de l' « autre ». Et si on transpose ce choix d'un nouveau rapport à l'autre dans la considération de « l'autre » comme exotique on peut imaginer qu'il y a un bouleversement dans sa représentation esthétique dans la mode²²².

b) Une nouvelle condition féminine

Les événements et crises de Mai 1968 qui se jouent autour de la cristallisation des revendications pour une restructuration du système et de la structure sociale française ont également un impact alors sur la condition féminine. Selon la fédération du prêt-à-porter féminin : « Au début des années 1960, la jeunesse née du babyboom déferle sur le marché. L'arrivée sur le marché d'un million trois cent mille jeunes filles demande la conception d'une nouvelle image de la femme qui s'impose par celle de la jeunesse »²²³. C'est ce que soulignent les commentaires du journal télévisé du 13h à propos du 17^e Salon international du prêt-à-porter féminin au CNIT palais de la Défense de 1969 pour la saison hiver 1969-1970²²⁴. Le mouvement de Mai 68 prend racine dans la remise en question de l'enseignement et les valeurs institutionnelles et des contestations radicales des rapports « entre savoirs et pouvoirs ». Dans ce cadre nous pouvons nous pencher sur la remise en question du phénomène « genre et éducation » que Nicole Mosconi propose pour comprendre cette nouvelle quête pour la condition et restructuration de la place de la femme dans la société²²⁵.

Faisant surgir les interrogations par rapport à la place des femmes dans la production de savoir, les critiques ont demandé la réhabilitation et la légitimation des femmes dans le monde

²²² Néanmoins, il convient de nuancer notre propos, en effet, même si les événements de mai 68 en France ont pour vocation de proposer un nouvel établissement égalitaire entre les citoyens français, l'exotisme dans la mode résulte tout de même d'une confluence des enjeux politique, géopolitique nationaux français. Cet exposition des faits à seulement pour objectif de démontrer que nous sommes dans une reconsidération de l'autre. Cet « autre » n'est pas forcément vu dans un point de vue purement égalitaire puisqu'il est considéré comme exotique dans la mode mais il est considéré sous un nouveau point de vu.

²²³ « Histoire(s) du prêt-à-porter féminin », op cit 43 page 17

²²⁴ Journal télévisé du 13h, « Salon du prêt-à-porter », vidéo du 14/04/1969, 1min 44 s, INA, disponible : <https://m.ina.fr/video/CAF97039701/salon-du-pret-a-porter-video.html>, consulté le 24/03/21

²²⁵ Mosconi Nicole, « Mai 68 : le féminisme de la « deuxième vague » et l'analyse du sexisme en éducation », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 2008/3 (Vol. 41), p. 117-140. Disponible : <https://www.cairn.info/revue-les-sciences-de-l-education-pour-l-ere-nouvelle-2008-3-page-117.htm>, consulté le 08/04/21

des sciences, ce qui à fait naître la critique de la surgénéralisation (avec par exemple le suffrage universel de 1848 qui évince les femmes mais qui est quand même considéré comme universel), l'androcentrisme des recherches sur l'évolution (qui favorise les recherches sur les embryons masculins). La transformation des traits naturels en traits culturels (musculature masculine, faiblesse féminine). Les évènements de mai 1968 ont alors pu faire surgir au travers des questionnements sur la nouvelle structure sociale et de l'enseignement institutionnel, des idées féministes développées dans les années suivantes²²⁶.

Malgré tout, il convient de le nuancer en effet, même si ces questions ont amené des interrogations et évolutions sur le statut et la condition de la femme, et même si ces dernières ont été « utilisées » comme emblème de la nouvelle Marianne en 1968 et notamment grâce à la photographie « Marianne de Mai 68 », en réalité, comme le souligne l'historienne Michèle Riot-Sarcey « l'histoire insurrectionnelle se décline au masculin ». « La parole publique n'appartient pas aux femmes »²²⁷ ou encore comme le montre la spécialiste de l'histoire des femmes, Marie-Jo Bonnet « elles ont joué les seconds rôles. Elles servaient le café, tapaient les tracts à la machine... »²²⁸. Les premiers faits dans la société française pour l'évolution de la condition féminine se lisent uniquement à partir de 1970²²⁹. En 1970 l'autorité parentale remplace l'autorité paternelle, en 1971 le *Nouvel Observateur* publie le « Manifeste des 343 salopes », réclamant le droit à l'avortement, en 1972 on voit une proposition de loi pour le principe d'égalité de rémunération entre les hommes et les femmes. Néanmoins, ces questionnements soulevés en mai 1968 et 1969 vont ouvrir à la libération des femmes et avoir un impact au tournant des années 1970 dans la représentation de la femme à l'autre (et dans ce cas particulier à l'homme) par la mode.

²²⁶ Il convient de préciser que nous n'avons rien noté sur la condition de la femme en 1969, l'évolution et la programmation de Loi en 1969 en faveur des femmes. Ce fait résulte sûrement du contexte politique. En effet, en 1969 Pompidou est élu président, dans ce cas le général de Gaulle est évincé du pouvoir. 1969 est alors la période où Pompidou prend ses fonctions il y a donc peu de loi qui passent.

²²⁷ Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, La Découverte, 2002. Cité par Antoine Flandrin, « Mai 68 : des femmes dans les rues, mais privées de parole publique », in *Le Monde*, mis en ligne le 7/05/18, disponible : https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/05/07/mai-68-des-femmes-dans-les-rues-mais-privées-de-parole-publique_5295644_3224.html, consulté le 08/04/21

²²⁸ Marie Jo Bonnet Mon MLF, Albin Michel, 2018, in *Le Monde*, mis en ligne le 7/05/18, disponible : https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/05/07/mai-68-des-femmes-dans-les-rues-mais-privées-de-parole-publique_5295644_3224.html, consulté le 08/04/21

²²⁹ Mosconi Nicole, op cit 225 page 80

Ainsi, Mai 1968 engendre une remise en question de la structure et de l'organisation sociale. Cette remise en question pousse alors à une reconsidération de sa position du « soi » face à l'autre, soulevant ainsi nos problématiques par rapport à la considération de « l'autre exotique » et comment concevoir l'exotisme dans le vêtement féminin. En effet, si l'autre et la femme changent de posture dans la société française, la conception idéologique et esthétique du vêtement dit « exotique » est bouleversée. De plus, comme l'a justement souligné Dominique Veillon, il faut considérer le vêtement dans un environnement et un contexte politique, économique et social. Dans ce cadre, ici, nous avons questionné uniquement l'environnement social et la reconsidération de la structure sociale que mai 68 a soulevé. Il convient à présent de s'intéresser au contexte économique et politique.

2. Du Général de Gaulle à Pompidou, un nouveau gouvernement en 1969



a) Fin de la vision néocoloniale africaine par la politique étrangère du président Pompidou

En 1969, le Général de Gaulle propose un référendum au sujet de la régionalisation et la réforme du Sénat (souhait de réunion du sénat et du conseil économique et social en une seule assemblée)²³⁰. Ce dernier se solde par un refus à 52% de la population française. le Général de Gaulle démissionne. Et le 15 juin 1969, Georges Pompidou est élu président²³¹. Alors, afin de comprendre les nouveaux enjeux de représentation esthétique iconographiques du principe de l'« exotisme » dans la mode féminine française illustrée au travers des productions de 1970 et conçue en 1969, il convient de la même façon que nous avons étudié la politique nationale et les échanges avec les pays d'Afrique du Général de Gaulle, de comprendre celle du président Pompidou.

Le général de Gaulle, nous l'avons dit, cherchait à restaurer dans l'imaginaire populaire la suprématie culturelle et économique de la France. C'est dans ce cadre que la politique de ce dernier concevait la France comme la nation qui par son organisation et son unité a offert « la modernité occidentale » aux pays en développement²³². Dans cette lignée, dix-huit conférences selon l'historien Laurent Manière ont réuni la France et l'Afrique entre 1960 et 1969 dans

²³⁰ Allocution du général de Gaulle, président de la République, Journal Télé du 20h , 25 avril 1969, 16min 15s, disponible : <https://www.ina.fr/video/CAF87002504/allocution-du-general-de-gaulle-president-de-la-republique-video.html>, consulté le 08/04/21. Dans son allocution du 25 avril 1969 au journal de 20h, le Général de Gaulle à affirmé l'importance capitale pour lui de la régionalisation et de ses mesures, annonçant que si la France prenait la décision de refuser il démissionnerait « aussitôt » on peut alors ici se demander si le référendum n'était pas un sondage de la population pour réfléchir à sa réélection et si la population justement à voté non dans le souhait de changer drastiquement de gouvernement et de ligne de politique gouvernementale .

²³¹ 27 avril 1969, démission du président de Gaulle, in *Herodote, le média de l'histoire*, disponible en ligne : <https://www.herodote.net/almanach-ID-807.php>, consulté le 20/05/21

²³² L'Etat français se rapproche de ses anciennes colonies au début des années 1960 et jusque dans les années 1969.

l'objectif d'établir une forme de contrôle politique et culturel²³³. Alors, la confection et considération d'un exotisme prenait source dans le courant esthétique et littéraire orientaliste qui assurait la suprématie et la grandeur de la France. Mais lorsque le président Pompidou arrive au pouvoir en 1969 on voit un changement. En effet, les conférences sur le langage français dont la France était presque sur-représentée s'arrêtent.

De plus à la démission du Général de Gaulle, la situation ne permet pas la multiplication de candidatures présidentielles et Pompidou doit mettre en place une « politique d'ouverture ». En effet, même si son socle électoral au premier tour (constitué de l'électorat gaulliste et d'une large fraction des Républicains Indépendants), lui assure une chance de passer, la réussite au second tour est moins évidente. Les forces de gauche sont dispersées et sont en pleine mouvances et restructurations après 1968. Dans ce sens, Pompidou adapte son discours en fonction du public. C'est ainsi qu'il s'ouvre à l'électorat centriste.

A son élection Pompidou doit alors jouer de ces deux données : la continuité et l'ouverture²³⁴. Alors, dans le cadre de sa politique d'ouverture, le président Pompidou doit gouverner en accord avec son électoral centriste. Cet électoral qui avait critiqué le secrétariat général pour les Affaires africaines et malgaches. Alors, en 1969 Pompidou doit supprimer ce secrétariat qui gérait les modalités des relations franco- africaines²³⁵. Il décide alors de faire évoluer et supprimer le système qui ne lui paraît pas « logique » et garder seulement deux conseillers. Mais Pompidou mesure les critiques et son entreprise de restructuration de ce secrétariat et la difficulté de renverser les relations franco-africaines ce qui débouche sur un

²³³ Ce contrôle est principalement visible par la sur-représentation française dans ces rencontres et conférences au sujet de « l'éducation de l'expression française » et dans ce sens, le général de Gaule semblait par sa pratique néocoloniale assurer moins cette nouvelle indépendance que d'assurer l'hégémonie la suprématie de la France sur la scène politique internationale. Chikouna Cissé, *Le « CAMES »* (Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur) *avant le CAMES (1968-2018) : Un demi-siècle au service de l'enseignement supérieur et de la recherche en Afrique*, éditions Science et Bien Commun, Québec, 2018, pp. 13-14. Cité in Investig'ation « L'œuvre négative du néocolonialisme français et Européen en Afrique. La francophonie », mis en ligne 29/08/18, disponible : <https://www.investigaction.net/fr/oeuvre-negative-du-neocolonialisme-francais-et-europeen-en-afrique-la-francophonie/>, consulté le 06/03/21

²³⁴ C'est dans ce cadre qu'il nomme au ministre de la défense nationale (Chaban-Delmas et de Michel Debré, gaulliste) et nomme Duhamel à l'agriculture, Fontanet au ministère du travail, et Valéry Giscard d'Estaing au ministère de l'économie et des finances (centriste)

François Dubasque « 1969, Le moment Pompidou ? », pp55 à 64, in Jean Marc Guislin, *1969 en Europe. Années des relèves ou des ruptures ?*, publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion Collection : Histoire et littérature du Septentrion, Lille, 2019, disponible : <https://books.openedition.org/irhis/2340?lang=fr>, consulté le 09/04/21

²³⁵ Bilan de la politique africaine de Georges Pompidou par René Journiac, note de synthèse rédigée après la mort du président Georges Pompidou en 1974 (Archives nationales, fonds de la présidence de la République de Valéry Giscard d'Estaing, 5AG3/1171). cité in Turpin Frédéric, « Jacques Foccart et le secrétariat général pour les Affaires africaines et malgaches », *Histoire@Politique*, 2009/2 (n° 8), p. 85-85., disponible: <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-2-page-85.htm>, consulté le 09/04/21

échec. Il nomme alors Jacques Foccart (déjà représentant de ce syndicat pour le général de Gaulle) au commandement de ce nouveau secrétariat qu'il nomme : « Affaires africaines et malgaches auprès du président de la République ». Cette appellation relève alors dans l'esprit commun d'un secrétariat pour l'aide de la prise de décision du président de la République dans sa politique tandis que l'ancien secrétariat était nommé : « Affaires africaines et malgaches pour la communauté » qui relevait dans l'esprit commun de la charge de la population et de la politique française à assurer « l'évolution » de l'Afrique²³⁶. Néanmoins, les principes et directives pour la coopération Franco-Afrique sont largement diminués lors des réunions, la place de l'Afrique est moins au centre des discussions que sous la présidence du Général de Gaulle puisque la coopération a été instaurée chez ce dernier, il ne s'agit plus que de faire une « gestion quotidienne » ne nécessitant plus de programme ou d'initiative de développements spectaculaires²³⁷. Dans ce sens, la France n'a plus pour légitimer de son implication en Afrique du nord à utiliser des pratiques et élocutions néocoloniales. Ainsi, la considération de l'ailleurs et en particulier de l'Afrique dans le patrimoine culturel et l'atmosphère sociale ne s'ancre plus dans une vision coloniale ou les producteurs de mode devaient pour assurer la séduction de leurs acheteuses prolonger cet environnement et réutiliser les codes esthétiques du mouvement littéraire et artistique orientaliste du XIXe siècle.

b) Politique économique de la présidence de Pompidou : une nouvelle vision de l'hégémonie française pour la reconsidération de ses relations avec « l'autre »

Dans son allocution du 15 décembre 1969, le président Pompidou donne ses objectifs pour la France. Ces derniers sont la mise en valeur de la France par la modernisation de l'économie et de l'industrie française comme le souligne ces citations : « La base d'une économie française plus puissante et plus moderne, la décision de placer près de Marseille une puissante industrie métallurgique, de créer des ports pétroliers ultra modernes à Brest, au Havre,

²³⁶ Il convient de souligner que finalement le changement de nom relève seulement du changement de gouvernement et que l'implication de la France en Afrique reste la même mais les opérations de légitimation de son implication sont amoindries par le fait que la France n'a plus soutenu financièrement des projets conséquents.

²³⁷ Entretien de Jacques Foccart réalisé par Jean-Pierre Williot, 10 février 1994 (AN/Association Georges Pompidou, 1AV87), cité in Turpin Frédéric, « Jacques Foccart et le secrétariat général pour les Affaires africaines et malgaches », *Histoire@Politique*, 2009/2 (n° 8), p. 85-85., disponible: <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-2-page-85.htm>, consulté le 09/04/21

tout cela préfigure cet avenir [moderne et modernisateur] »²³⁸. Dans ce sens l'hégémonie de la France pour Pompidou ne passe plus par la mise en valeur de son existence par la politique faisant valoir son rôle de puissance « éducative » pour la modernisation de l'Afrique notamment mais par la modernisation de l'économie et de la production française qui s'enracine en Europe et dans le monde faisant valoir la puissance française. Il souhaite par le domaine économique et la modernisation des industries mettre une France réformée et renforcée à la tête de l'Europe (CEE).

Le souhait principal de Pompidou est alors de considérer la France dans une optique internationale. Dans ce cadre en 1969 Pompidou décide de dévaluer le Franc sur le marché international. La dévaluation n'a pas de visées bénéfiques pour les industries françaises qui ne sont pas internationalisées mais elle joue un rôle important pour celles qui le sont. En effet, elles entrent dans le secteur concurrentiel international avec une position favorable puisque la dévaluation du franc tend à rendre des prix inférieurs aux prix mondiaux (l'écart est de 9 % pour l'aluminium et 25 % pour certains métaux comme l'acier...). Comme il le souligne dans son allocution du 15 décembre 1969, « la dévaluation du Franc a permis de rendre les prix français concurrentiels ». Les entreprises sont fortement incitées à exporter à l'international et les bénéfices qu'elles y acquiert leur permettent et leur donnent les moyens de se développer. Ainsi la dévaluation du Franc apparaît comme solution à la modernisation des industries et à son développement²³⁹. Les conséquences de cette dévaluation ont été bénéfiques. En effet, en 1968 le PIB moyen de la population française est de 4,6% tandis qu'en 1970 il est de 7,3% alors que les dépenses de consommation restent presque similaires. En 1968 le foyer moyen dépense 4,3%, en 1970 il dépense 4,5%²⁴⁰. On note alors une augmentation considérable du pouvoir d'achat dans l'année 1969. Après la dévaluation du Franc en 1969, la production et le système de production se modifie drastiquement engendrant des conséquences sur le pouvoir d'achat et la façon de vivre.

²³⁸ Discours du président Pompidou 15 décembre 1969, journal télévisé du 20heures,15min 08s, citation prise entre 1min54 et 2min11, disponible : <https://www.ina.fr/video/CAF94060438>, consulté le 09/04/21

²³⁹ Claude Fontaine « 1969, année de la dévaluation », in La Revue économique, disponible : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/919cf85bfcf577d5cd1601102977d9e9.pdf>, consulté le 09/04/21

²⁴⁰ Évolution de la dépense et du pouvoir d'achat des ménages de 1960 à 2009, Insee, disponible : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2385829#graphique-figure1>, consulté le 23/03/21

c) Culture jeune et américanisation de la jeunesse française

L'augmentation du pouvoir d'achat engendre un bouleversement dans la façon de vivre. Dominique Veillon souligne qu'avec l'augmentation du pouvoir d'achat, les parents changent leurs méthodes d'éducation et acceptent le principe de l'argent de poche, laissant les enfants libres de leurs choix (de leurs vêtements, goûts musicaux,...)²⁴¹.

La culture jeune que nous avons étudié dans la partie précédente, s'intensifie et prend une toute autre ampleur avec les événements de Mai 1968. En effet, la révolte de Mai 1968 s'enracine dans un contexte international. Les sociologues Alain Touraine et Edgar Morin datent la naissance de cet ensemble mondial de protestations contre l'ordre traditionnel établi en 1964²⁴². C'est l'internationalisation de la contestation engendrée par la jeunesse remettant en cause l'ordre établi qui les pousse dans une forme de communauté et le mouvement hippie devient finalement le mythe séducteur de toute cette génération pour l'industrie culturelle française²⁴³. Même si le concept de l'esthétique de l'exotisme hippie était repris dès 1967 dans la production de mode exotique française, l'internationalisation du mouvement de mai 68 et la mystification du « hippie » par les industries culturelles apportent une toute nouvelle importance à la considération de la production esthétique du principe de l'exotisme en France²⁴⁴.

La radio diffuse des chanteurs américains et anglais, la télévision qui au milieu des années 1960 est dans 50% des foyers français véhicule des images de stars américaines, hollywoodiennes²⁴⁵. Comme Amanda Lear qui est modèle pour Ossie Clark et actrice

²⁴¹ Dominique Veillon, « Le rôle du bureau des styles » in *La mode des sixties*, pages 163 à 171, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/la-mode-des-sixties---page-131.htm>, consulté le 23/03/21

²⁴² La révolte mondiale s'enracine lorsque les étudiants de Berkley ont protesté contre l'interdiction d'exercer des activités politiques au sein de l'université Patricia Vannier, « Mai 68 et la sociologie », *Revue d'histoire des sciences humaines* [En ligne], 26 | 2015, mis en ligne le 07 mars 2019, consulté le 06 juin 2021. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/rhsh/2065>

²⁴³ En janvier 1968 en Pologne des manifestations contre le régime prennent la forme de manifestations contre la censure ces deux éléments ne sont pas isolés, en effet, on retrouve des manifestations à Bonn en RFA et en Italie mais aussi au Pays bas et à Genève pour ne citer qu'eux Il s'agit simplement ici de mettre en lumière l'internationalisation de la contestation de la jeunesse mondiale. Dreyfus-Armand Geneviève « Les années 1968, ou la jeunesse du monde », in *Histoire*, avril 2008, *mensuel 330*, disponible en ligne : <https://www.lhistoire.fr/les-ann%C3%A9es-1968-ou-la-jeunesse-du-monde>, consulté le 09/04/21

²⁴⁴ Roger Sue, « l'essor des loisirs » in *Futuribles / Etude rétrospective et prospective des évolutions de la société française (1950-2030)*, disponible : <http://isidoredd.documentation.developpement-durable.gouv.fr/documents/CETTEXST005344/14Lessordesloisirs.pdf>, consulté le 23/03/21

²⁴⁵G. Avanzini op cit 45 page 18

hollywoodienne par exemple. La jeunesse française s'accommode alors de l'imaginaire et des figures mystifiées du mouvement hippie²⁴⁶. L'industrie culturelle développe une image du hippie sans en faire voir le nom mais qui s'ancre dans ce mouvement. Le premier film hollywoodien au sujet des hippies est diffusé en France en 1969, c'est *Easy Rider* (sélectionné au festival de Cannes la même année)²⁴⁷.

Le festival de Woodstock qui s'est déroulé du 15 au 18 août 1969 aux États Unis est élevé au statut d'emblème du mouvement hippie nord-américain par les médias de masse rassemblant les contestations anti guerre du Vietnam, quête de liberté, d'émancipation, d'un retour à la quête de la sensibilité et nature originelle de l'homme...et surtout la revendication d'une communauté jeune unie autour de la critique de la tradition et des structures sociales²⁴⁸. Les magazines français tel que *Paris Match* au travers de l'article de Ela Mitzo et George Beutter par exemple insistent sur l'insouciance de la jeunesse. Malgré l'insistance sur l'usage de drogue, l'article met en lumière l'importance de la musique et le souhait pour la jeunesse de se retrouver dans une forme d'authenticité²⁴⁹. Les têtes d'affiches du festival Jimmy Hendrix chanteur et guitariste, Janis Joplin emblèmes parmi tant du mouvement « libertaire » en quête d'une nouvelle structure sociale et d'une authenticité sont diffusés en masse sur les radios françaises. Les artistes tels que Janis Joplin, Amanda Lear ou encore Jimmy Hendrix deviennent alors par l'intervention des médias des fédérateurs qui mystifient le mouvement social hippie nord-américain. En effet, ces derniers incarnent la quête d'une identité individuelle et originelle repoussant les traditions, structures et fondements sociaux, politiques et économiques au travers de cette culture jeune.

Enfin, l'article du 10 décembre 1969 dans le Journal *Le Monde*, souligne cet intérêt de la jeunesse française pour cette sensibilité au mouvement de contre culture américaine : « Le

²⁴⁶ Il serait intéressant de s'intéresser aux figures qui sont devenues les emblèmes du mouvement hippie dans les magazines de mode et l'industrie hollywoodienne comme Amanda Lear par exemple pour comprendre la mystification imagée, la personification et l'incarnation de ce modèle dans la population internationale. En soi étudier les modèles personnalisés

²⁴⁷ Il convient de souligner que l'industrie cinématographique nord-américaine connaît une crise au milieu des années 1960 puisque la jeunesse de la « contre culture » ne souhaite plus visionner des images issues d'une vision édulcorée du cinéma hollywoodien et s'orientent vers la télévision. Les films hollywoodiens se sont alors adaptés en prenant les jeunes et la contre culture comme sujet. La version cinématographique de la Contre-Culture hippie a été réinterprétée, inventé et narré proposant une image libertaire, héroïque,.. de cette contre culture. Dupont Nathalie, « Les studios hollywoodiens et les années soixante : une période de transition », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2007/3 (N° 87), p. 116-125. disponible : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2007-3-page-116.htm> consulté le 09/04/21

²⁴⁸ Ce festival de Woodstock est néanmoins décrit par Théodore Rosack comme l'apogée du mouvement hippie nord-américain et la prise totale du mouvement par les médias de masse. En effet, après le festival le mouvement social hippie est mort. Cité par Frederic Robert op cit 2 page 1

²⁴⁹ *Paris Match* n°1060, 30 août 1969 disponible : <https://www.parismatch.com/Culture/Musique/Woodstock-Photos-1969-Archives-1640304>, consulté le 25/03/21

succès international de cette mode anti-mode est tel que nous devrions assister à une personnalisation accrue de la manière de s'habiller, avec une gamme de choix aussi importante dans les formes que dans les longueurs »²⁵⁰. Finalement la filiation de la jeunesse à cette « anti mode » nord-américaine est favorable à l'économie française. En effet, cette « mode » par la quête d'individualité de la jeunesse permet aux industries de produire plus de vêtements, plus de choix et plus de consommation. Cet élan dans la production pousse à la variation du goût et à la quête du différent. E. Morin poursuit :

[C'est par la musique, la radio, la télévision que la jeunesse trouve une place indépendante et autonome] Les jeunes accèdent à des pratiques indépendantes, loin du contrôle des instances socialisantes traditionnelles. C'est ainsi la généralisation d'un vocabulaire commun, de modes vestimentaires, etc tout cela étant autant de points d'appui pour une auto affirmation générale d'autonomie de l'adolescence dans la société²⁵¹

La jeunesse cherche finalement au travers de la mode de prêt-à-porter à s'intégrer dans cette culture de masse jeune. Et définir son individualité et identité par le choix de ses vêtements.

²⁵⁰ Mont-Servan Nathalie, « Printemps 70 : confort et souplesse », *Le Monde*, 10 décembre 1969, disponible : https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/12/10/printemps-70-confort-et-souplesse_2408047_1819218.html consulté le 25/03/21

²⁵¹ E. Morin, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, vol. 6, 1965, Chansons et disques, p. 1-9, p. 7. In Vergnioux Alain, Lemonnier Jean-Marc, « Les adolescents des années soixante : salut les copains ! », *Le Télémaque*, 2010/2 (n° 38), p. 87-100. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2010-2-page-87.htm>, consulté le 23/03/21

3. La restructuration de l'économie de mode française



a) Renversement du système économique de la mode : le prêt-à-porter

La remise en question de la conscience de la place des jeunes dans la société française qui s'accroît entre 1968 et 1969, on la voit, pousser au souhait d'une quête d'individualité au sein même de cette culture de masse jeune. C'est ce que la Fédération du prêt-à-porter féminin évoque lorsqu'elle souligne que la mode des années 1960-1970 est marquée par des mutations incessantes entre les formes longues, courtes : « Les envies des consommatrices changent de plus en plus vite et la chaîne professionnelle est parfois désemparée »²⁵². Dans ce cadre on note alors un bouleversement de la structure économique de la mode. Au tournant de Mai 1968 et de la nouvelle structuration sociale et politique, la mode se joue de nouveaux facteurs et tend à se modifier pour correspondre à une nouvelle culture française, une nouvelle structure sociale et économique en soi : un nouveau patrimoine culturel. Alors, pour comprendre cette nouvelle production d'exotisme dans sa représentation esthétique, il convient d'étudier le bouleversement du système économique de la mode que la culture jeune engendre.

En effet, la jeunesse qui occupe une grande partie de la population pousse le système de production et de création de la mode à se renouveler. Cette dernière doit raccourcir le cycle de fabrication des produits, la durée de vie des vêtements, et surtout s'adapter à la quête de nouveauté. Dans ce nouveau système il s'agit d'anticiper les nouvelles variations et quêtes de la jeunesse. C'est dans ce cadre que la haute couture française perd de sa stature. Bien sûr elle garde une place importante dans le patrimoine culturel français mais le prêt-à-porter devient le régisseur de la mode. C'est ce que l'article du 1^{er} juillet 1970 dans le journal *Le monde* décrit : « A la fin des années 1960 plus de 80% de la population féminine française est conquise par le prêt-à-porter »²⁵³.

La mode par son évolution économique en 1960 devient plus qu'un art commercial ou la séduction devient élément phare. Dans ce cadre, on note une inscription importante de la temporalité dans la création. La mode vestimentaire désigne la manière de se vêtir,

²⁵² « Histoire(s) du prêt-à-porter féminin », op cit 43 page 17

²⁵³ Le Monde, 1^{er} Juillet 1970, article en ligne, disponible : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/07/01/d-une-decennie-a-l-autre_2650638_1819218.html, consulté le 23/03/21

conformément au goût d'un groupe social, d'une époque et d'une région donnée. Par prothèse, le vêtement permet alors d'être à distance et en relation avec le monde qui l'entoure. Par prolongement, il doit être l'élongation de son identité. Et puisque l'identité de la population se joue des bouleversements politiques, sociaux-culturels, familiaux,... Alors, le choix du vêtement résulte dans l'analyse du contexte dans lequel se développe le sujet. Dans ce cadre, les artistes élevés au statut d'emblèmes du mouvement hippie par l'industrie culturelle deviendraient élément de désir et d'appropriation identitaire en terme de valeur, mode de vie... Alors puisque le vêtement se considère comme une part de l'identité impliquant le regard qu'elle renvoie, le pouvoir sur les autres et les codes qu'elle impose²⁵⁴. Par transformation, la population s'approprierait de façon commune le vêtement aux principes esthétiques et iconographiques exotique nord-américain dans l'objectif de rendre perceptible et de s'accaparer les valeurs que les emblèmes du mouvement hippie (passées sous le prisme de l'industrie culturelle) incarnent²⁵⁵.

Alors, pour comprendre les nouvelles identités de la population, le champ de la mode devenu art commercial en puissance doit se doter de nouveaux acteurs de créations pour assurer une réussite financière. Les nouveaux acteurs de la création et de la créativité s'arrangent des événements sociaux-politiques et de leurs impact sur la population pour produire un vêtement que cette dernière va s'approprier comme un choix résultant de son identité.

La Fédération du prêt-à-porter féminin a pour fonction de promouvoir et d'encourager le prêt-à-porter : par l'organisation de salons, la rédaction du bulletin de l'industrie de la mode, aider les gérants dans la gestion, mettre en place des nouveaux statuts pour l'emploi et enfin pousser la production, le rendement et les gains par la décentralisation, la fédération du prêt-à-porter féminin souligne : « la préoccupation majeure des années 1970 est la montée en puissance des importations en provenance des pays à bas salaires »²⁵⁶. La fédération du prêt-à-

²⁵⁴ Godart, Frédéric. « Introduction / La mode, un « fait social total » ? », in Frédéric Godart., *Sociologie de la mode*. éd La Découverte, 2010, pp. 3-11. URL : <https://www.cairn.info/sociologie-de-la-mode--9782707157621-page-3.htm>, consulté le 08/06/20

²⁵⁵ La culture jeune qui se rassemble autour du mythe du hippie exotique nord-américain cherche à définir son individualité au travers de cette culture de masse ou la haute couture n'est plus maîtresse de la créativité, la mode devient prêt-à-porter et la rue devient « maîtresse de ses désirs ». Ou du moins ce sont les appréhensions des fluctuations sociales économiques, politiques et culturelles qui ont un impact sur la population qui deviennent par conséquent les éléments de créations. Alors, la reprise des codes du « mythe hippie » exotique par cette population dominante entre alors dans un nouveau cadre de représentation et de production esthétique.

²⁵⁶ Face à la montée en puissance des créateurs de prêt-à-porter de luxe la haute couture est en déclin, c'est pourquoi la Chambre Syndicale de la Haute Couture décide de reformer un groupe incluant le prêt-à-porter et en 1973 le groupe se nomme : la Chambre Syndicale du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode. Avant 1970, la chambre de la haute couture choisissait ses membres en fonction de l'appellation agréée par le ministre de l'industrie française, cette appellation était faite en fonction du siège social, et du lieu de fabrication des pièces.

porter encourage alors les variations de tendances et aide le prêt-à-porter à se positionner face à la haute couture par exemple : « Des maxi-manteaux aperçus dans la rue créent une vague de panique chez les fabricants de prêt-à-porter. La Fédération fait une campagne de presse au début de l'année 1970 en faveur de la mode courte »²⁵⁷. Face à la multiplication des stylistes créateurs, la fédération du prêt-à-porter féminin se donne le rôle de les unir. Elle se dote d'un fichier commun de détaillants qu'elle met au service des maisons de prêt-à-porter. Et la fédération de prêt-à-porter féminin à la fin des années 1960 commence à se mutualiser avec la fédération de la haute couture pour ne créer qu'une fondation de la mode en 1973²⁵⁸. On peut se demander ici, si le fichier commun façonné par la fédération du prêt-à-porter féminin est proposé également aux maisons de haute couture ?

Il convient d'expliquer l'intérêt de ce fichier au delà d'une aide purement in-intéressée. En effet, dans un monde mondialisé occidental le « goût français » doit composer et faire face à la concurrence, l'innovation créative française doit assurer l'hégémonie de la culture française. C'est ce que l'article du 7 décembre 1970 dans le journal *Le Monde* souligne :

Le marché britannique comporte un énorme choix de confection bon marché et bien faite à des prix oscillant autour de 80 F pour un ensemble de jersey synthétique lavable ou une robe de laine[...]Les Anglaises ont beaucoup de mal à découvrir les ensembles et les robes habillées entre 200 F et 300 F [en France]²⁵⁹

Pour suivre la demande les créateurs de prêt-à-porter doivent utiliser l'industrie textile. L'industrie textile doit proposer une « Vaste gamme de produits à prix bas et d'une qualité raisonnable »²⁶⁰. On peut alors en déduire, que la fédération du prêt-à-porter féminin par son

Fédération de la haute couture et de la mode, disponible : <https://fhcm.paris/fr/la-federation/histoire/>, consulté le 23/03/21

²⁵⁷ « Histoire(s) du prêt-à-porter féminin », op cit 43 page 17

²⁵⁸ Cette hypothèse est soulevé mais pas accentué, en effet après avoir appelé la fédération du prêt-à-porter féminin et le syndicat de la mode français, il a été révélé que les archives ont été effacées, et que le service patrimoine de ces syndicats n'existe plus depuis 20 ans. C'est pourquoi nous sommes dans l'impasse de preuve évidentes et nous ne pouvons qu'élaborer des hypothèses face au méthodes de fonctionnement. De pus, Les syndicats en général opère de façon privé presque secrète, obtenir des informations sur les clients, le fichier commun,...est presque impossible.

²⁵⁹ Nathalie Mont-Servan « Tendances parisiennes à des prix anglais », *Le monde*, 7 décembre 1970, disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/12/07/tendances-parisiennes-a-des-prix-anglais_2642603_1819218.html, consulté le 24/03/21

²⁶⁰ Rouet François, « Structure et mutations de l'économie de la mode. La dynamique création/patrimoine d'une industrie créative », in *Développement culturel, Bulletin du département des études, de la prospective et des statistiques*, N°149, octobre 2005, disponible en ligne : [file:///C:/Users/noemv/Downloads/DC_149%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/noemv/Downloads/DC_149%20(1).pdf), consulté le 24/03/21

carnet d'adresses industriels pousse les maisons de prêt-à-porter à utiliser les mêmes modèles de tissus. Dans ce sens, la création et l'innovation résulteraient alors des industriels et des personnes qui sont à l'initiative du motif du tissu et ceux qui étudient les mouvements, variations de mode afin de proposer des formes, orientation esthétique,...(figure XXXIII)²⁶¹.

b) Les bureaux de tendance, l'Agence Mafia : pierre angulaire de la production d'un nouvel esthétique de l'ailleurs

C'est dans ce nouveau contexte de production et d'économie de mode ou des nouveaux acteurs viennent analyser la population pour comprendre les nouveaux engouements que naît en 1968 la première agence de tendance française : l'Agence Mafia fondée par Maimé Arnodin et Denise Fayolle. Dans ce sens, l'Agence Mafia va nous permettre de comprendre par ce nouveau contexte de production les nouvelles idées créatives et les nouveaux enjeux créatifs pour la mode : la fin de l'hégémonie de la haute couture, les souhaits de modernité et l'inspiration outre-hexagone dans la création et l'impulsion de mode à la toute fin des années.

Pour comprendre la démarche de l'agence il convient de remonter aux prémices de la rencontre de ces deux femmes qui vont marquer la production de mode française, leurs souhaits et leurs méthodes. Maimé Arnodin se fascine pour les femmes qui imitent la haute couture. Connaissuse du système de la mode (production, économie, marché et distribution), elle se passionne très vite pour le *ready to wear* du modèle américain²⁶². En 1957 Maimé Arnodin alors en plein contexte du traité de libre échange, voyage en Europe, pour rendre compte de ce qu'il se passe, ce qu'il se porte, et ce qu'il existe en dehors de la France. Elle connaît à la fois le système de production mais aussi le système de diffusion de la mode. Elle est tournée vers le futur et souhaite donner un nouvel élan à la production de mode française.

Quant à Denise Fayolle, en 1953 elle est engagée au magasin Prisunic pour améliorer la confection des vêtements féminins²⁶³. Dans ce cadre elle critique le choix des acheteurs et va au delà en rendant visite aux fournisseurs. Elle est de la même façon que Maimé Arnodin, une « acharnée » de la modernité, de l'innovation et confère aux vêtements un rôle social. Elle

²⁶¹ Le schéma de Rouet François nous permet de comprendre comment l'initiative créatrice et l'innovation se regroupe dans « Structure et mutations de l'économie de la mode. Op cit 252 page 92

²⁶² Chapdelaine de Montvalon Sophie, op cit 22 page 8

²⁶³ Prisunic à l'époque était une chaîne de magasins bon marché proposant un commerce de proximité (alimentation, vêtements, jardin,...) il est « l'ancêtre » de l'enseigne Monoprix

voyage aux Etats Unis pour des séminaires sur la production de masse et s'intéresse à la production de mode hors frontières françaises. De la même façon que Maimé Arnodin, elle est fascinée par le *ready to wear*, le *sport swear* nord-américain puisqu'ils entrent dans la conception qu'elle se fait de la mode : populaire. Elle s'entoure de jeunes créateurs pour diffuser des produits de qualité à une grande échelle.

En 1957 Maimé Arnodin et Denise Fayolle se rencontrent puisque Maimé Arnodin va signer des collections de mode chez Prisunic, l'enseigne de Denise Fayolle²⁶⁴. Et en 1960 Maimé Arnodin crée le premier bureau de style français « Maimé Arnodin Promotion ». Mais lorsque Denise Fayolle se sépare de Prisunic, Maimé Arnodin et cette dernière se réunissent pour créer l'Agence Mafia. L'association d'une experte de l'industrie textile et d'une experte de la production vont faire exploser les bornes et frontières de la mode au service de l'innovation.

L'Agence a pour objectif de pousser à l'innovation de mode et promouvoir la mode sociale. Elles travaillent en collaboration avec les stylistes et l'étude marketing pour proposer des coloris, des gammes de couleurs, des harmonies, des dessins, des matières des formes aux industries du textiles et collaborent avec ces derniers pour proposer des vêtements abordables et promouvoir ce style social du « beau pour tous ». Elles sont en relations avec les magazines de mode, les photographes. L'Agence, en outre, s'occupe de la création du produit à la distribution²⁶⁵. C'est dans cette quête pour la nouveauté, l'accessibilité de la mode, l'ouverture sur le monde, mais surtout la restructuration de l'économie qui pousse l'Agence Mafia de Maimé Arnodin et de Denise Fayolle à analyser les tensions, fluctuations du patrimoine culturel français pour produire leur création en accord avec la population. Elles sont alors les nouveaux vecteurs de la production créative et par conséquent de la mise en place de la nouvelle esthétique et iconographique de « l'exotisme » dans la mode. C'est pourquoi nous avons étudié la politique nationale de Pompidou, les revendications de mai 68 et ses débouchés. En effet, l'Agence Mafia étudie tous ces évènements sociaux pour comprendre la quête esthétique de la population qui cherche une nouvelle structure sociale un nouveau rapport à l'autre, la politique ne diffuse plus de pensée « néocoloniale » au sujet de l'Afrique dans ce sens la population n'est plus en prise de cet imaginaire.

²⁶⁴ Prisunic, ancienne chaîne de magasin populaire de commerce de proximité dont les enseignes étaient en centre ville. Prisunic a été racheté par la Firme Monoprix.

²⁶⁵ Issu de l'entretien du 9 mars 2021 réalisé avec Martine Leherpeur, rédactrice au magazine ELLE, correspondante du Harper's Bazaar, employée de l'Agence Mafia en 1968, belle fille de Maimé Arnodin,

Ainsi, Mai 1968 engendre une remise en question de la structure et de l'organisation sociale. Cette remise en question pousse alors à une reconsidération de sa position du « soi » face à l'autre, soulevant ainsi nos problématiques par rapport à la considération de l'exotisme dans le vêtement féminin. De plus, la révolte de mai 1968 s'enracine dans un contexte international. Dans ce sens les industries culturelles y voient un nouveau marché à conquérir et s'arment de toutes les techniques de masses pour séduire cette nouvelle génération. Le mouvement hippie devient le mythe séducteur de toute cette nouvelle génération de *babyboomer* qui arrive à l'âge « adulte ».

Dans ce cadre pour séduire une nouvelle population et une nouvelle structure sociale, le système de la mode évolue par l'intégration de nouveaux acteurs. Comme par exemple la mise en place d'agence de tendances qui étudient les fluctuations et intérêts sociaux pour comprendre les nouvelles quêtes esthétiques dans le vêtement. Le champ de la mode qui se redéfinit à la toute fin des années 1960 (industrie textiles, agence de tendance, marque,...) doit composer de ces facteurs culturels et sociaux. Alors, la nouvelle composition et les transferts culturels (deux transferts culturels entrent en raisonnement avec l'arrivée de l'esthétique nord-américaine et la transposition de l'exotisme) et esthétique se font au travers de ces acteurs.

Parallèlement, Georges Pompidou des 1969, par sa politique d'ouverture s'éloigne de la politique Gaulliste en Afrique et les engagements sont moins « spectaculaires » (couteuses en Afrique). La considération de l'ailleurs et en particulier de l'Afrique ici ne s'ancre plus dans une vision coloniale africaine. De plus, le président Pompidou souhaite valoriser la France dans l'espace international par sa politique de modernisation économique et industrielle²⁶⁶. Tout ces facteurs sont propices à un bouleversement dans la considération et représentation de l'autre et de l'ailleurs comme « exotique » dans la mode féminine française.


Alors, avec le nouveau système social et économique du prêt-à-porter, la mode s'arrange de nouveaux acteurs et les agences de tendances deviennent les dynamiteurs d'une nouvelle production et de nouveaux enjeux créatifs. Dans ce sens, il est intéressant de se pencher sur les analyses de la population faites par ces derniers pour comprendre l'orientation et la production créative esthétique et iconographique de l'ailleurs.

²⁶⁶ Bussière Eric, Willaert Emilie, *Un projet pour l'Europe. Georges Pompidou et la construction européenne*, Bruxelles : Peter Lang, coll. «Georges Pompidou - Archives», 2010, résumé en ligne, disponible : <https://georges-pompidou.org/node/142>, consulté le 09/04/21



B. La reprise des concepts esthétiques de « l'exotisme » nord-américain dans la production de mode française

1. Orientation iconographique de la mode de l'ailleurs en 1970



a) Les Cahiers de coloris de l'Agence Mafia en 1970

Si les cahiers de coloris de l'agence Mafia élaborés par Maimé Arnodin nous ont permis dans la première partie de comprendre l'orientation esthétique géographique par la couleur de la mode française en relation avec le contexte socio-politique, ils soulignent un tournant décisif à partir de l'hiver 69-70 et l'été 1970. En effet, si les teintes de l'hiver 1968-1969 relèvent d'une forte pigmentation, de coloris profonds et de l'utilisation importante des violets, rouges et roses intenses à la page 7,8 et 9 du cahier de coloris de l'hiver 68-69²⁶⁷ et de l'été 69 avec les teintes 25-26-27 relevant d'un cheminement entre coloris pop et coloris orientalistes du début du XXe siècle²⁶⁸. L'étude des cahiers de coloris souligne pour l'hiver 1969-1970 une utilisation de couleurs moins pigmentées et franches, plus atténuées. Maimé Arnodin souligne et explique ces couleurs dans ce cahier par « Des couleurs qui viennent de la terre : couleurs chaudes de silex, de flambées, d'écorces, ocres, roux, briques, bruns, nuances claires ombreuses de pelage, beige gris, teintes minérales froides d'oxydes de cristaux verts, bleus, trois tons francs bleu, rouge naturel »²⁶⁹. On voit là le choix d'un retour au naturel authentique, presque rustique à la terre et des couleurs chaudes en total opposition avec les couleurs pop et franches de l'année précédente²⁷⁰. On voit ici la quête d'une forme d'authenticité qui se retranscrit au travers de couleurs naturelles qui peuvent se définir comme originelles voir primitives : ocre²⁷¹, terre,

²⁶⁷ Archive Maimé Arnodin b, Archive Maimé Arnodin c, Archive Maimé Arnodin d

²⁶⁸ Archive Maimé Arnodin e

²⁶⁹ Archive Maimé Arnodin g

²⁷⁰ Archive Maimé Arnodin f

²⁷¹ Archive Maimé Arnodin h

roux²⁷², brun²⁷³, brique... A ce stade de l'étude nous ne pouvons pas dire que l'exotisme français évolue, mais nous pouvons souligner que l'étude des couleurs montre une réelle rupture passant du pop coloré vers des couleurs que l'on peut qualifier de « naturelles » et sensorielles. Dans ce sens, on note un premier pas vers le goût esthétique nord-américain pour le primitivisme et « l'authenticité ».

Le cahier de coloris de l'été 1970 par sa saison aurait pu contrebalancer notre hypothèse. En effet, choisir des couleurs plus sombres pour l'hiver est commun mais Maimé Arnodin fait le choix de présenter à nouveau des couleurs qui relèvent de la nature, primitives, moins sombres certes mais qui ne rentrent plus dans la conception esthétique et iconographique des couleurs vues pour l'été 69 avec les teintes 25-26-27²⁷⁴. En effet, Maimé Arnodin annoté « Couleurs de patio à l'aube²⁷⁵, bleus rafraichissants, verts vifs sous le soleil de midi, jaunes chaud²⁷⁶, terres roses, verts brûlés²⁷⁷, couleurs d'ombre beiges²⁷⁸, gris insaisissables, ou éclatantes comme des voiles bleu océan, rouges, jaunes »²⁷⁹. On est dans la quête ici de la retranscription d'un univers « authentique » et naturel, le choix de la quête d'une représentation sensorielle de l'environnement qui nous entoure et de la nature. Dans ce sens, l'Agence Mafia et ici Maimé Arnodin, orientent les créateurs de mode par la conception de ces couleurs tendances à imaginer des tenues qui se rapprocheraient d'un primitivisme sensoriel et d'un retour à l'origine. Par conséquent, si l'orientation pour une esthétique primitive, un retour aux sens, à la nature s'affirme pour ces deux saisons nous ne sommes pas dans un fait unique et autonome mais dans une réelle quête et cheminement vers cet esthétique.

Pour la saison hiver 1970, Maimé Arnodin décrit ses couleurs par : « Couleurs claires et vibrantes des rues japonaises jaune or, rouges, verts. Couleurs perverses et précieuses du théâtre nô roses grenats, bleus carbone. Couleurs sombres et recueillies des paysages d'Orient faux noir, brun écaille et santal²⁸⁰ ». Les couleurs sont encore une fois moins pigmentées et profondes que celles de 1968, elles se réfèrent à des représentations sensorielles de la perception de la lumière du soleil dans les rues²⁸¹, de la lumière des paysages²⁸². On voit ici une orientation

²⁷² Archive Maimé Arnodin i

²⁷³ Archive Maimé Arnodin j

²⁷⁴ Archive Maimé Arnodin e

²⁷⁵ Archive Maimé Arnodin k

²⁷⁶ Archive Maimé Arnodin l

²⁷⁷ Archive Maimé Arnodin m

²⁷⁸ Archive Maimé Arnodin n

²⁷⁹ Archive Maimé Arnodin été 1970, p2

²⁸⁰ Archive Maimé Arnodin o

²⁸¹ Archive Maimé Arnodin p

²⁸² Archive Maimé Arnodin q

géographique dans l'inspiration des couleurs pour la Chine²⁸³, le Japon et « l'Orient ». L'Orient est ici invoqué pour caractériser un camaïeu de jaunes sensoriels. Nous ne sommes plus dans la représentation mentale de l'Orient invoquée pour aborder le fantasme du *rêve des mille et une nuits* dont les couleurs étaient le violet, orange, rouge profond. Ici les couleurs jaunes de l'Orient catégorisent une sensation primitive, simple, sans artefact de la contemplation d'un paysage. Par l'intérêt pour le sensoriel, « l'authenticité » des couleurs que Maimé Arnodin transmet au travers de son cahier de coloris nous sommes dans un total rapprochement avec le mouvement esthétique nord-américain provenant du courant social hippie. L'exotisme japonais, chinois et « oriental » se traduit par la quête d'une authenticité, d'un retour à la simplicité, au sensoriel...

b) Rencontre avec Zandra Rhodes

Par la suite, dans cette quête du beau pour tous, de l'accessibilité à la mode à la tendance et l'ouverture sur le monde, les productions hors frontières françaises... L'agence Mafia rencontre Zandra Rhodes en 1969. Il a été compliqué d'avoir des informations à propos de cette rencontre. En effet, après avoir contacté la maison d'édition de l'auteur Sophie Chapedelaine de Montvalon sans résultat, j'ai réussi à retrouver son adresse mail²⁸⁴. Cette dernière m'a offert les coordonnées de Monsieur Arnodin qui m'a mise en relation avec Madame Martine Leherpeur²⁸⁵. Nous avons eu plusieurs rendez vous durant l'année au sujet de cette collaboration entre l'agence Mafia et Zandra Rhodes mais finalement peu d'archives ont été conservées. En effet, Maimé Arnodin est une femme tournée vers le futur, sans doute très peu étonnant pour une femme qui prévoit l'avenir qu'elle n'aie pas gardé de souvenirs du passé. Mais ces rendez vous, ajoutés à l'ouvrage *Le beau pour tous* m'ont permis de mettre en évidence plusieurs pistes de recherches.

Commençons par la rencontre. Martine Leherpeur se souvient de Zandra Rhodes. Ce jour là les cheveux teints de vert, elle est venue rencontrer Maimé Arnodin et Denise Fayolle envoyé par David Bailey (photographe de mode anglais). C'est son souhait de faire à

²⁸³ Archive Maimé Arnodin r

²⁸⁴ L'ouvrage *Le beau pour tous* de Sophie chapedelaine de Montvalon, annote dans son ouvrage la rencontre de l'Agence Mafia avec Zandra Rhodes. Op cit 22 page 8

²⁸⁵ Anciennement rédactrice au magazine *ELLE*, correspondante du *Harper's Bazaar*, employée de l'Agence Mafia en 1968 et belle fille de Maimé Arnodin

l'imprimé : « une déclaration pour le vêtement, plutôt qu'au vêtement qui se coupe simplement dans l'impression » qui aurait sans doute intéressé les deux femmes²⁸⁶. Dans la même lignée que Maimé Arnodin et Denise Fayolle qui souhaitaient des imprimés pour les collections mais dont l'industrie rendait la confection compliquée. En effet ces derniers devaient toujours être placés dans la ligne du vêtement. Ici la révolution de Zandra Rhodes était de faire de l'imprimé une composante entière du vêtement et de ne plus les placer au second rang. Il y avait alors une économie de tissus, une production plus facilement réalisable et un gain dans le coût du vêtement. Zandra Rhodes et ses coloris entraient alors dans la quête de l'Agence Mafia de faire du beau social.

De plus, Zandra Rhodes, après sa parution en Juin 1969 dans le *Vogue Américain* accède à la reconnaissance²⁸⁷. Alors pour Maimé Arnodin et Denise Fayolle en quête de modernité et d'innovation, il semble crucial de rencontrer cette jeune créatrice de mode légitimée par *Vogue US*, qui a élevé son statut non pas comme une créatrice de mode anglaise mais comme une créatrice de mode qui correspond à la mode de prêt-à-porter nord-américaine de la fin des années 1960 : la mode à la hippie²⁸⁸. Cette mode de « contre culture » qui a séduit la population française, qui devient accessible et imitable culturellement par les masses grâce au prêt-à-porter. Maimé Arnodin et Denise Fayolle décident de collaborer dans la confection de motifs industriels avec Zandra Rhodes pour la collection de tissu de l'industrie textile Du Pont de Nemours²⁸⁹. Ces designs textiles se déterminent par une certaine horreur du vide et une importance de la géométrie, les couleurs restent comme nous l'avons souligné plus dans des tonalités sensorielles et naturelles.

On l'a dit Maimé Arnodin est tournée vers le futur, il reste très peu d'information concernant cette collaboration, aux designs textiles qu'elles ont achetés. Mais il convient de préciser que Zandra Rhodes appartient à un collectif d'innovation avec la créatrice Théa Porter et Ossie Clark, comme le souligne le catalogue d'exposition *Thea Porter 70s bohemian chic*²⁹⁰.

²⁸⁶ « Zandra Rhodes l'or de la renaissance », FIDM, Museum and galerie, Los angeles, 23/04/2018, disponible https://blog.fidmmuseum.org/museum/2018/04/zandrarhodes.html#_ftn8, consulté le 10/02/21

²⁸⁷ *Vogue US*, « Vogue's Own Boutique of Suggestions, Finds, and Observations: Patchwork...Patchwork », Juin 1969, disponible : <https://archive.vogue.com/article/1969/6/vogues-own-boutique-of-suggestions-finds-and-observations-patchworkpatchwork>, consulté le 11/02/21

²⁸⁸ Il serait intéressant d'étudier dans un argumentaire parallèle l'importance du magazine *Vogue US* et le poids de Diana Vreeland dans la diffusion des modèles de créations et notamment sur la scène internationale. En effet, on le voit, dans notre mémoire, le magazine *Vogue* a une place à part entière et les modèles de mode esthétique et en particulier l'exotisme ici, sont issue de sa diffusion. Dans ce cadre, l'étude de l'hégémonie culturelle du magazine *Vogue* au prisme de la géopolitique sur la scène internationale serait intéressant à étudier. Whitley. D.Lauren, op cit 7 page 1

²⁸⁹ Chapdelaine de Montvalon Sophie, op cit 22 page 8

²⁹⁰ *Thea Porter 70s Bohemian Chic*, op cit 174 page 62

On peut alors se questionner si l'agence Mafia n'as pas été en relation avec ces deux autres créateurs également ? Dans cette hypothèse nous aurions pu interroger les industries textiles utilisées par l'agence telles que l'entreprise Vlisco et Wallach pour les imprimes en Hollande et l'entreprise Uco pour les tissus teints et les modèles que l'Agence Mafia à proposé pour en réaliser des comparaisons avec les productions françaises mais ces informations n'existent plus²⁹¹.

Finalement, nous pouvons seulement emmètre l'hypothèse que la rencontre de Zandra Rhodes avec l'Agence Mafia ajouté à l'essor de la production de mode de prêt-à-porter est un des points de départ de cette nouvelle conception de mode de l'ailleurs reprenant les concepts nord-américains. Puisque Zandra Rhodes vient tout juste de créer sa maison de mode et appartient au collectif d'innovation incluant Théa porter et Ossie Clark, nous pouvons penser à une mise en commun des idées et une rencontre. Dans ce sens nous l'avons vu, l'Agence Mafia est en collaboration et relation avec les magazines de mode et les photographes, c'est pourquoi nous pouvons penser que l'Agence Mafia avec la rencontre de Zandra Rhodes et surement du collectif d'innovation mêlant Ossie Clark et Théa Porter, est alors une des pierres angulaires de la « mise en pratique » de cette mode aux concepts nord-américains. En effet, nous l'avions souligné, les agences de tendances et notamment le cas ici de l'agence Mafia étudient l'atmosphère dans laquelle vie la population. Cette étude mêlée à leur politique d'innovation créative peut être l'un des éléments qui vont faire basculer les inspirations créatives du principe esthétique et iconographique de l'exotisme de mode.

On peut d'autant plus souligner l'implication de l'Agence Mafia dans la reconfiguration d'une nouvelle production esthétique et iconographique de l'exotisme dans la mode féminine française en 1970, ou les vecteurs de la transformation sont les acteurs de l'image. Puisque les photographes Guy Bourdin, et Richard Averdon, sont des relations de l'Agence. Et le magazine *Vogue France* des 1967 propose l'iconographie nord-américaine au travers de ces photographes²⁹². Alors, le magazine *Vogue Paris* contribue et est l'un des vecteurs de cette iconographie esthétique exotique nord-américaine associé au rôle de l'Agence Mafia dans la diffusion de modèles, de couleurs et ses liens mêlés avec ces photographes et les industries.

²⁹¹ Issu de l'entretien du 9 mars 2021 réalisé avec Martine Leherpeur, rédactrice au magazine ELLE, correspondante du Harper's Bazaar, employé de l'Agence Mafia en 1968, belle fille de Maimé Arnodin,

²⁹² De plus, comme le souligne Jean François Stazack dans sa définition de l'exotisme « L'objet exotique présente l'attrait de la chose certes bizarre, mais attendue, annoncée. Il relève du déjà-vu ou du déjà-lu de la reconnaissance. Si l'objet exotique est pittoresque au sens propre, c'est parce qu'on l'a déjà vu en image » puisque la médiatisation et la diffusion permettent la fusion de l'image figurant le réel. Dans ce cadre la diffusion de cet esthétique iconographie par le magazine vogue a sans doute influencé l'intérêt et le goût. Op cit 11 page 3

Ainsi, si la rencontre de l'Agence Mafia avec Zandra Rhodes débouchant sur une collaboration et si elles proposent à leurs clients des couleurs qui dans le concept se rapprochent de l'esthétique nord-américaine et marquent un profond tournant, les productions des créateurs français de mode féminine marquent-elles elles aussi un tournant dans la représentation esthétique, l'influence géographique et l'allégeance historique pour la représentation de l'exotisme ? Pour notre analyse nous nous pencherons principalement sur les créations datant de 1970 : date à laquelle nous pouvons confirmer qu'il y a une réelle quête et un cheminement vers une nouvelle représentation de l'exotisme et pas une expérience (tendance) unique et autonome.

2. Les concepts de l'esthétique mystique et primitif nord-américains dans les maisons de couture du patrimoine culturel français Dior, Lanvin et Yves Saint Laurent



Dans cette partie nous avons choisi d'aborder dans un premier temps les mêmes créateurs que nous avons évoqués dans la partie précédente pour réaliser des comparaisons avec les productions afin de comprendre l'évolution formelle et scientifique de cet exotisme. C'est dans cet objectif que nous étudierons pour Marc Bohan pour la maison Dior une robe couleur terre et broderies de 1970 parue dans le magazine *L'Officiel de la mode* et la seconde une robe du soir rose pâle (Figure XXXIV et figure XXXV). Pour les créations de Jules François Crahay chez la maison Lanvin nous avons choisis deux créations, la première un manteau (ou veste) de 1970 (figure XXXVI) et la seconde l'ensemble accompagné de son foulard afghan de 1970 (figure XXXVII). Pour les productions de Yves Saint Laurent nous étudierons la collection de 1977 (figure XXXVIII). Enfin, nous allons aborder trois créateurs qui ont marqué les années 1970. Ces créateurs Léonard, Ungaro et Karl Lagerfeld pour la maison Chloé ont produit des vêtements de prêt-à-porter de luxe mais qui sont plus abordables pour la population française. L'étude de ces créations va nous permettre de comprendre par l'élargissement de la réception de la mode, l'appréciation et la conception de l'esthétique exotique. Nous débuterons notre propos par la maison Léonard avec la robe de 1970 (figure XXXIX) qui est présentée dans *L'Officiel de la mode* en 1970. Ensuite, nous aborderons la création de la maison Ungaro (figure X), enfin la dernière production que nous allons étudier est une robe de 1970 imaginée par le créateur Karl Lagerfeld pour la maison Chloé (figure XLI).

Ces productions sont toutes issues du mode de production de prêt-à-porter. Dans ce cadre, on voit un tournant. En effet, une large portion des vêtements à l'étude dans la partie précédente bien qu'étudiés sous les mêmes maisons étaient des productions de haute couture. Alors, nous pouvons souligner un vecteur important dans la constitution de l'esthétique iconographique du principe de l'exotisme : Le prêt-à-porter et ses nouveaux acteurs de création sont à l'origine de la déformation du premier concept de la production de l'esthétique iconographique exotique.

En effet, par le prêt-à-porter, les maisons ne se réfèrent plus au patrimoine culturel immatériel français et peuvent s'éloigner de l'hégémonie historique créative. Les créateurs des maisons doivent ainsi s'inspirer de la population pour confectionner leurs tenues. Alors, puisque la population se caractérise par une population jeune, que le mouvement hippie est mystifié et que la culture américaine s'installe massivement en France, nous pouvons émettre l'hypothèse

que le prêt-à-porter et les agences de tendances sont les pierres angulaires qui ont fait évoluer la caractérisation du principe d'exotisme dans la mode féminine vers l'iconographie nord-américaine. Ces créations, vont nous permettre de comprendre le chemin que les années 1969-1970 ont fait prendre à la conception de l'exotisme, l'influence de l'esthétique américaine et les éléments de pérennités français dans la conception de l'exotisme. Pour cette partie nous avons choisi de développer les créations en fonction des concepts esthétiques nord-américains: le primitivisme et le mysticisme pour symboliser un forme de représentation mentale de l'authenticité²⁹³.

a) La maison Dior

Pour débiter notre propos, nous allons nous pencher sur les créations de Marc Bohan pour Dior avec une robe couleur terre et broderies de 1970 parue dans le magazine *L'Officiel de la mode* et une robe du soir rose pâle.

En 1970, le magazine *L'officiel de la mode* fait paraître dans ses pages une robe longue s'arrêtant aux chevilles et semi-ample (figure XXXIV). Les manches sont cousues au niveau des épaules façonnant ainsi semble-t-il une coupe forme 1 (que nous avons vue dans la production de Ossie Clark en 1968) pour le buste. Les manches qui semblent s'arrêter mi-bras, sont disposées de manière à s'élargir et former une sorte de triangle ample autour de ce dernier. La taille est soulignée par des pinces qui sont cousues en bas de la forme 1 et le tissu s'amplifie jusqu'aux mollets sans toute fois former des fluidités. La poitrine n'est pas mise en avant, il n'y a pas de décolleté. La coupe semble faire apparaître la silhouette féminine sous le concept de la forme « H ». La matière quant à elle est la même pour la totalité de la robe. Elle semble être en mousseline de soie filée ou en lin tissé horizontalement. La couleur de la robe semble être un mélange s'inspirant de la gamme chromatique « Les bruns tortue²⁹⁴ » et de la teinte 2 horizon

²⁹³ Dans la ligné que nous avons eu pour la première partie, afin de comprendre la définition purement esthétique dans un premier temps de ce qu'est cet exotisme français au tournant de la fin des années 1960 et illustré dans les productions de 1970 il convient de déterminer le terme et les pièces qui sont à l'origine de cette « iconographie ». Définir l'exotisme des pièces de mode pourrait relever d'une appréciation subjective. Il s'agit de les déterminer « exotique » par rapport à l'étude de l'environnement qui les a définis comme exotique. Dans ce sens pour les définir nous avons utilisé le nom des créations, l'inspiration géographique et les qualifications exotiques qui leur sont ajoutées par leurs créateurs, les médias et les populations.

²⁹⁴ Archive Maimé Arnodin s

de « Les orientaux²⁹⁵ » du cahier de coloris de l'hiver 1970 de Maimé Arnodin²⁹⁶. Les broderies quant à elles semblent mélanger du violet, des métaux et des couleurs plus claires de la gamme chromatique « les bruns tortue ». Ces derniers dessinent des motifs de cachemire agrandis et modifiés dans la forme. Ils sont disposés en grand format pointes vers le haut sur le bas de la robe de manière codifiés (tous dans le même sens, à une distance égale, tous de la même forme)²⁹⁷. Tandis que ces mêmes motifs sont représentés dans des dimensions à échelle sur les manches mais cette fois ci arrangés de façon qui semble être aléatoire (dans le sens, la disposition et les distances). Pour le buste, la prise de vue ne nous permet pas d'entrer dans les détails mais nous pouvons observer sur le col une forme de collier de broderies ornant une bande (du cou jusqu'à la poitrine se prolongeant dans le dos mais avec la même disposition) composée de formes géométriques linéaires. Le reste de la coupe forme 1 du buste ne semble pas être agrémentées de broderie.

Ici, on voit bien le tournant dans la représentation esthétique de l'exotisme que Marc Bohan a pris. En effet, pour rappel le caftan Dior de 1967 résume sa première conception esthétique de l'exotisme (figure VIII). Ici, la robe de 1970, propose une toute autre vision. La matière n'est pas transparente et la coupe ne propose pas une forme de fluidité et de souplesse du tissu inspirant l'iconographie du *rêve des mille et une nuits* à la manière des créations de Madame Grès ou de Madeleine Vionnet, ces deux éléments poussent même ici à l'illusion d'une rigidité. Nous sommes en présence d'une matière qui semble opaque. De plus, nous avons l'impression de pouvoir toucher, sentir la matière. Elle ne paraît pas industrielle ni parfaite, elle semble artisanale, ce qui se rapproche de la vision esthétique nord-américaine d'un souhait pour la représentation d'un exotisme « authentique », au travers de l'iconographie primitive et mystique. De la même façon que Théa Porter avec « Coat made from iraqi samawa carpet » de 1969, qui a importé des tissus dans l'objectif de légitimer une certaine forme « d'authenticité » de l'ailleurs.

De plus, la féminité que la mode du milieu des années 1960 avait souhaité accoler à la conception de l'exotisme n'est pas accentuée au travers du décolleté ni dans l'apparente liberté du mouvement et encore moins dans l'illusion de la volupté du tissu censée accompagner les

²⁹⁵ Archive Maimé Arnodin q

²⁹⁶ La nomination de la couleur s'est faite en fonction du cahier de coloris de l'hiver 1970 de Maimé Arnodin, Il convient de préciser que Marc Bohan n'a sans doute par utilisé le cahier de Coloris, mais puisque Marc Bohan n'a pas donné d'explication sur la couleur de la robe, il nous a semblé pus objectif d'utiliser le cahier de Coloris de l'agence pour tenter de la déterminer.

²⁹⁷ Ce sont ces motifs de « cachemire », et a forme de la robe qui ici invoque l'appellation d' « exotisme »

gestes féminins dans l'ensemble de 1970. La couleur ne souligne pas le chemin entre couleur pop et courant pictural orientaliste mais se rapproche des couleurs primitives et originelles. On voit alors là un tournant dans la représentation iconographique et esthétique.

Ensuite, pour ce qui est des frontières géographiques de l'inspiration de cet ensemble, un premier élément prédomine pour la détermination : les motifs. Ces derniers sont des représentations « évoluées » du motif de cachemire. On les reconnaît par la forme et leur composition ornementale (horreur du vide, géométrie, volute,...). Cette région du Cachemire qui se compose historiquement d'une partie du Pakistan, de l'Inde et de la Chine, reste alors un élément vague pour comprendre avec précision l'influence géographique. Alors, pour développer notre raisonnement sur les bornes de l'inspiration géographique, nous pouvons nous appuyer sur la coupe du vêtement. Cette dernière, nous l'avons évoqué est de forme ample, avec des manches évasées en triangle sur les bras, une coupe forme 1, une ornementation sur le buste. Si on compare ce vêtement avec les vêtements chinois on remarque qu'il y a très peu de ressemblance tout comme avec les vêtements indiens. Mais si on compare cette robe avec un *kotchi* pakistanais, afghan ou iranien traditionnel on remarque qu'il y a ici une résonance (manche évasées, col, longueur, buste coupe forme 1) (figure XXXII) .

Nous ne sommes plus ici pour Marc Bohan dans l'inspiration nord-africaine et le *rêve des mille et une nuits* mais dans une nouvelle orientation géographique vers les pays de Perse Arabique (et du Moyen Orient) de la même manière que chez les créateurs propulsés par le magazine *Vogue US*. Bien sûr les motifs de cachemire ont été utilisés dans la mode du milieu des années 1960 mais ajoutés à la matière, ils prennent une autre connotation iconographique et esthétique : celle de l'authenticité originelle présente pour référer le principe esthétique exotique nord-américain. De plus, les bijoux dorés que le magazine *l'Officiel de la mode* a ajoutés à la tenue soulignent un « ethnicisme » dans la même lignée et quête que les créateurs de mode nord-américains. Un ethnicisme, le même que Théa Porter a ajoutés à ses tenues notamment au travers de son caftan de 1966 (figure XXII). L'évolution du motif de Cachemire et l'adjonction d'une forme « d'ethnicisme » peut cette fois aussi entrer dans une sorte de considération de domination de l'autre. De plus, le motif du cachemire semble avoir été modifié dans l'objectif de reprendre les codes esthétiques nord-américains. Ils ont été modifiés pour représenter dans l'esprit commun l'iconographie « primitive » de ces contrées. Dans ce cadre par la médiation et la transformation, on entre une nouvelle fois dans la considération de dominance. Les modèles ne peuvent être inspirés seuls il faut qu'ils correspondent à l'image construite de l'ailleurs dans l'esprit mental de la population qui les considère comme exotique.

La seconde création qu'il convient d'étudier pour comprendre l'évolution de l'esthétique et du principe de l'ailleurs de la maison Dior par Marc Bohan, c'est la robe du soir rose pâle (figure XXXV). La robe est longue, elle se prolonge en dessous des chevilles. Les manches sont cousues s'évasent et se resserrent juste au dessus du poignet. Le col est un décolleté en V agrémenté de boutons dorés. La robe est rose pale et ornée de broderies en bandes horizontales dorées. Pour souligner la taille, on y voit une sorte de ceinture de la même dorure que les bandes mais qui semblent rappeler une ceinture des danseuses orientales comme le souligne le musée de la mode Museum at FIT à New York²⁹⁸. L'exotisme ici résulte dans le fait que Marc Bohan pour Dior a tenté d'interpréter à la manière occidentale la production indienne²⁹⁹. Marc Bohan a utilisé le tissu nommé « paisley » en brocart d'or, afin de réinterpréter la bordure de sari indienne, il a remployé l'importance des boutons, on ne retrouve plus la coupe du tissu qui étaient censée élaner le mouvement et exacerber la volupté féminine. On ne retrouve plus une couleur pop, on est ici en présence d'un rose pâle inspirant de la gamme chromatique « les roses idylliques » du cahier de coloris de l'été 1970 de Maimé Arnodin³⁰⁰. On note alors ici un souhait pour Marc Bohan de s'éloigner de la conception de l'exotique esthétique à l'iconographie orientaliste des années 1967 aux années 1969 et de se rapprocher de la transcription iconographique esthétique de l'exotisme de la mode nord-américaine par la réutilisation culturelle.

Il convient de souligner qu'au travers de cet ensemble on pourrait penser à une pérennité de l'évocation du *rêve des mille et une nuits*. Mais il convient de préciser que c'est une robe du soir et que toute robe du soir doivent être remarquables et remarqués.

Ici chez Marc Bohan on retrouve alors les concepts et quêtes de mysticisme, primitivisme pour « l'authenticité » accolé à la représentation esthétique de l'exotisme nord-américain. En effet, on retrouve l'emploi de la matière importées et imperfectible pour simuler un artisanat local authentique, tout comme les couleurs qui deviennent sensorielles et terreuses se rapprochant ainsi de la quête d'une authenticité originelle. Nous ne sommes plus dans l'érotisation de la femme exotique au travers des fluidités, transparences des matières et des volumes issus de la conception esthétique orientaliste du *rêve des mille et une nuits*. On voit bien par ces deux éléments même si la dernière production présentée (la robe du soir rose pâle)

²⁹⁸ The Museum at FIT, Exoticism, exposition du 27 novembre 2007 au 7 mai 2008 à New York disponible : <http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Exoticism/caftans.htm>, consulté le 16/03/21

²⁹⁹ On peut alors souligner qu'il y a une persévérance dans la considération vu dans la partie précédente d'une forme de domination. Le motif authentique provenant de l'ailleurs ne peut être apposé intacte, il faut la médiation du créateurs ou du producteur de mode français pour le sublimer.

³⁰⁰ Archive Maimé Arnodin t

aborde un exotisme fastueux, qu'il y a un tournant conceptuel dans la manière de comprendre et de représenter cet ailleurs.

b) La maison Lanvin

Nous pouvons aborder à présent les créations de Jules François Crahay pour la maison Lanvin. Pour notre propos dans cette partie nous avons choisi deux créations. La première un manteau (ou veste) de 1970 (figure XXXVI) et la seconde un ensemble accompagné de son foulard afghan de 1970 (figure XXXVII).

Le manteau de 1970, se comprend dans un ensemble. En effet, en réalité, Jules François Crahay pour la maison Lanvin a réalisé un manteau qui se lie avec une combinaison pantalon et manches longues à pois blanc sur fond noir. Il est intéressant de le noter puisque les manches du manteau ou de la veste longue sont tronquées. Les manches de la combinaison se fondent dans les motifs et la coupe de la veste et le col de la combinaison tombe sur la veste. L'ensemble (coupe et motifs) semblent se répondre par réciprocité. Les deux éléments peuvent exister indépendamment mais prennent « vivacité » par la juxtaposition. Le manteau, que nous pouvons nommer veste finalement (puisque'il n'a pas de manche) se termine mi-mollet. Il est coupé pour être ajusté près du corps mais reste dans une ligne droite. Cette coupe n'est pas sans rappeler un *Chrypy* afghan ou turkmène, de part la longueur et les manches longues (que la combinaison complète) (figureXXXII). La matière semble mêler de la laine pour la veste et de la soie pour la combinaison. Pour ce qui est des couleurs, nous l'avons précisé la combinaison est ornée de fins pois blancs sur fond noir tandis que la veste elle regroupe plusieurs couleurs : du noir, du blanc, du marron et quelques touches d'oranges pour rehausser et dynamiser la tenue. Ensuite, on retrouve dans les motifs, une iconographie esthétique de l'exotisme nord-américain. Une forme d'horreur du vide et l'importance de la représentation esthétique pour des motifs géométriques et simplifiés. Cette conception s'inscrit dans la construction d'un univers primitif esthétique pour symboliser une forme de retour à l'origine de l'homme et de sa nature. Cette quête pour un primitivisme originel dans l'esthétique d'un exotisme tend à se confondre notamment avec l'influence de Théa Porter qui de la même manière a symbolisé une horreur du vide et un primitivisme dans les motifs et notamment par le « Coat made from iraqi samawa carpet » de 1969.

Si on se rappelle les productions Lanvin de 1968 et 1967 telle que le pyjama du soir en satin de laine noir de 1968, la blouse transparente aux manches fluides évasées resserrées aux poignets évoquait les créations de Madame Grès et les broderies en perles inspiraient le faste de l'imaginaire oriental ou les effets de transparences des manches accentuent le fantasme de l'esthétique et de la représentation des femmes initiée dans l'esprit colonial et *le rêve des mille et une nuits* (figure I). Ici, en 1970, Jules François Crahay s'éloigne totalement de ce rêve érotisant, séduisant et voluptueux pour entrer dans une forme de « réalité ». Cette « réalité » se souligne par l'utilisation des couleurs que les cahiers de coloris de Maimé Arnodin a décrit. Les couleurs primitives et naturelles telles que le noir, l'ocre, le blanc, la terre (ici le marron) illustrent la quête de l'authenticité et sont en total opposition avec les couleurs que Jules François Crahay avait utilisées (violet, rose,..) pour ses créations de 1968³⁰¹. Jules François Crahay en 1970 s'ancre alors dans la conceptualisation et l'iconographie esthétique nord-américaine de l'exotisme : un primitivisme, une authenticité originelle et une forme de création primitive et d'évocation sensorielle. Le seul détail que Jules François Crahay dans ses créations pour la maison Lanvin n'a pas repris du concept nord-américain c'est la matière et le souhait d'utiliser une matière qui semble être issue de l'artisanat local avec des imperfections,...³⁰². Ici la matière relève seulement de l'utilisation d'une matière première (le coton et la laine) peu transformée. Ce qui nous montre que nous sommes tout de même dans la quête d'une représentation de l'exotisme qui se résulte dans une quête pour une authenticité.

Pour la même saison Jules François Crahay effectue une tenue à laquelle il ajoute « Un foulard de Style Afghan » (figure XXXVII). Cette tenue proposée avec une longue cape ornée de motifs à l'intérieur et à l'extérieur de petites fleurs, une jupe longue ceinturée à la taille de couleur sombre et un foulard noué et enroulé autour de la tête. Cette représentation n'entre plus dans la représentation orientaliste de Madame Grès en 1938 qui a fait du foulard un élément de volupté (figure II)³⁰³. Ici, il semble entrer dans la représentation esthétique de l'authenticité. En effet bien que la disposition du voile chez les femmes afghanes soit différente, il n'y a ici pas de romantisme dans la disposition. Il ne paraît pas avoir d'éléments de fioritures. Lorsque l'on regarde les finitions il semble « effilé », la matière semble être en voile de coton, une matière qui semble artisanale.

³⁰¹ Archive Maimé Arnodin f

³⁰² Nous pouvons nuancer notre propos, en effet, nous n'avons pas d'informations au sujet de la matière utilisée. De plus, nous n'avons vu que les productions par l'intermédiaire de photographies, la qualité prise de vue et le temps ont peut être altéré la photographie et la perception sensorielle de la matière .

³⁰³ la photographie en noir et blanc nous permet seulement de distinguer les contrastes

Jules François Crahay s'ancre encore une fois dans la conceptualisation esthétique nord-américaine de l'exotisme mais dans ce cas la par une orientation géographique vers l'Afghanistan et une quête d'authenticité qui passe par la matière. Nous l'avons souligné dans la partie précédente, Diana Vreeland en 1968 soutient le créateur Angelo Donghia et Anne Klein pour l'entreprise IRA dans leur quête en Afghanistan pour importer des manteaux, textiles et toutes productions locales qui pourraient permettre d'étendre le goût pour l'Asie centrale en général mais l'Afghanistan pour ce cas particulier³⁰⁴. De la même façon que les créateurs diffusés dans le magazine *Harper's bazaar* au printemps 1970 par exemple qui produisent des vêtements dans cet esthétique (figure XLII).

c) La maison Yves Saint Laurent

Enfin, les créations d'Yves Saint Laurent sont de la même façon qu'au milieu des années 1960 des créations autonomes. Yves Saint Laurent reprend à proprement parler les codes de la représentation et l'iconographie esthétique de l'ailleurs seulement en 1977 dans sa collection de prêt-à-porter³⁰⁵.

En 1977, il propose pour la collection hiver un ensemble en imprimé inspiré du motif « Ikat » afghan, le haut en mousseline de coton semble t-il, et le bas en coton et laine lui aussi en imprimé inspiré du motif « Ikat » (figure XLIII)³⁰⁶. L'ikat est généralement associé à des motifs du style géométrique *Guldari* (figure XLIV, exemple de motifs Guldari dans une tente, photographie prise par l'entreprise IRA) que l'on retrouve chez les Ouzbecks, les nomades afghans,...Le motif est stylisé chez Yves Saint Laurent, mais on a une évocation d'une représentation traditionnelle esthétique puisque lui-même réfère ces motifs à des motifs traditionnels d'Ikat. Ici Yves Saint Laurent entre dans l'évocation d'une civilisation traditionnelle, originelles qui se réfère à la conception esthétique de l'exotisme nord-américain.

³⁰⁴ Seret and Sons, IRA, « history » disponible : <http://seretandsons.org/history>, consulté le 02/03/21

³⁰⁵ Création de la collection de prêt-à-porter Yves Saint Laurent Rive Gauche en 1966, disponible : <https://museeyslparis.com/biographie/saint-laurent-rive-gauche>, consulté le 17/03/21

³⁰⁶ Le motif Ikat est un procédé traditionnel de teinture et de tissage. Le motif se crée par les tissages, plis et cache, la teinture est posée sur les parties du tissu qui ne sont pas cachées et lorsque le tissu est déplié un motif apparaît. Souvent ce sont des motifs géométriques (plus facile à réaliser) Définition du Ikat, disponible : <https://amp.fr.what-this.com/1012873/1/ikat.html>, consulté le 17/03/21

Pour ce qui est des frontières géographiques de l'inspiration, bien que le motif Ikat soit utilisé en Inde et dans le monde Baltique, il est également utilisé en Ouzbekistan et Afghanistan. On retrouve alors ici la quête d'un univers géographique centré sur les pays d'Asie centrale. De plus la reformulation de l'artisanat local et l'horreur du vide présente sur ses créations comme on l'a vu chez Zandra Rhodes, Théa Porter et Ossie Clark, soulignent pour Yves Saint Laurent son entrée dans la quête de l'authenticité ou du moins l'illusion de l'authenticité pour la représentation esthétique de l'exotisme que l'Amérique du Nord a conceptualisé. Enfin, la matière utilisée n'est plus issue de la vision du fantasme du *rêve des mille et une nuits*. Cette dernière est épaisse, non satinée, non transparente, on voit ici le souhait de produire un vêtement qui entre dans un rapport primitif, le souhait pour une confection plus proche d'une certaine authenticité. Les couleurs : vert, rouge, jaune... soulignent cet éloignement de la conception esthétique du *rêve des mille et une nuits* pour une réalisation se rapprochant d'un univers plus authentique.

Les créations de mode de Marc Bohan pour Dior et Jules François Crahay soulignent alors un tournant dans la représentation de l'exotisme en 1970. En effet, nous ne sommes plus ici dans la représentation du *rêve des mille et une nuits* traduit par une érotisation de la femme et son élévation en tant que fantasme, ni dans l'iconographie orientaliste du début du XXe siècle qui se traduisait par une globalisation et la généralisation des frontières de l'inspiration géographique. Ici, les créateurs reprennent les concepts de l'iconographie esthétique de l'exotisme nord-américain qui sont la transposition culturelle devant servir au travers de l'iconographie primitive et mystique à symboliser une forme d'authenticité. Également, au travers des productions, nous avons remarqué un virement dans les bornes géographiques de l'inspiration pour l'Asie Centrale et la Perse Arabique. Les mêmes frontières géographiques que la production et conception de l'exotisme nord-américain.

Néanmoins, il convient de souligner, que nous avons remarqué une pérennité dans l'utilisation des motifs entre 1967-1969 et 1970. Par cette réutilisation, on voit une forme de persévérance dans la considération et la production esthétique vue dans la partie précédente impliquant une forme de domination. En effet, le motif utilisé qui souhaite évoquer un aspect « authentique » provenant de l'ailleurs ne peut être apposé intacte. Il faut la médiation du créateur ou du producteur de mode français pour le sublimer. Dans ce cadre il sera intéressant de comprendre dans la partie suivante les enjeux de domination et de considération de l'autre.

3. L'iconographie primitive, mystique pour se référer à un ailleurs dans le prêt-à-porter Léonard Fashion, Ungaro et la maison Chloé



Après avoir compris au travers des productions de « prêt-à-porter » des maisons de couture la reprise de l'iconographie de l'exotisme nord-américain, il convient d'étendre notre propos au prêt-à-porter issu des maisons de prêt-à-porter de luxe et de « masse ». Dans ce sens, il convient d'étudier dans le premier cas la maison Leonard, puis une production de la maison de Emmanuel Ungaro et enfin une de la maison Chloé avec le « créateur » Karl Lagerfeld.

a) Le prêt-à-porter Léonard

Nous débuterons notre propos par la maison Léonard avec la robe de 1970 (figure XXXIX). Les imprimés Léonard ont explosé en 1970 et ont marqué la conception de la mode selon Martine Leherpeur³⁰⁷. C'est pourquoi il est intéressant de se pencher sur ces productions.

Avant toute chose, il faut comprendre l'orientation esthétique, la conception et les méthodes de productions de l'entreprise. La maison Léonard naît en 1958 sous le nom de « Leonard Fashion » à Nîmes. Au départ, la maison conçoit uniquement des textiles et imprimés. En 1960 la maison met au point un procédé d'impression le : « *fully-fashioned* ». Le lancement de ce procédé d'impression est réalisé avec et pour les maisons Dior, Lanvin et Hermès pour lesquelles Daniel Tribouillard (directeur artistique) conçoit des dessins³⁰⁸. On voit alors ici un point important dans la nouvelle focalisation du principe esthétique dans la représentation de l'ailleurs. En effet, si les maisons de prêt-à-porter françaises collaborent avec maisons de haute couture de mode pour les aider à produire leurs collections. On voit que les nouveaux acteurs qui imaginent le futur en mode au travers du prêt-à-porter sont alors les acteurs principaux de la création à la fin des années 1960³⁰⁹.

³⁰⁷ Propos recueilli lors d'un entretien le 09/03/21 avec Martine Leherpeur dans les bureaux Wolkoff Arnodin, Paris 75001

³⁰⁸ Annuaire des créateurs de mode, Léonard Paris, disponible : <http://jeune-createur.onlc.fr/mobile/489-Leonard-Paris.html>, consulté le 17/03/21

³⁰⁹ Pour comprendre la nouvelle focalisation et iconographie esthétique il est important de rappeler les méthodes de créations de prêt à porter. Ces derniers s'inspirent de la population et fluctuations économique et politique.

En 1968 Léonard Fashion présente sa première collection de prêt-à-porter. La maison Léonard cherche à séduire la jeunesse. On note également un intérêt pour l'ailleurs dans l'inspiration esthétique comme le souligne la fille de Bernard Lacoste :

Sur les conseils de Bernard Lacoste, mon père présenta ses collections au pays du soleil levant. Ce fut un triomphe. Il fut du reste le premier Occidental à pénétrer les secrets de fabrication ancestraux du kimono, et en proposa chaque année dans des versions plus ou moins modernisées³¹⁰.

On voit déjà dans un premier temps, le souhait pour la maison Léonard de s'orienter vers un ailleurs exotique.

La pièce à l'étude est une robe de 1970. Elle se présente avec un col remonté, mi cou, des manches longues cousues et s'arrête juste au dessous du genou. Elle se présente en coupe droite. L'étude des coloris, de la coupe et des motifs vont nous permettre d'étudier plus profondément l'iconographie esthétique du principe de l'exotisme³¹¹.

Les motifs de la même façon que chez Théa Porter, ou Ossie Clark se présentent et sont disposés comme une horreur du vide. La totalité de la robe est recouverte de motifs végétaux tous différents se composant de fleurs, volutes, tiges, et arabesques, les bordures aux manches et au bas de la robe ne sont pas sans rappeler les bordures qu'Ossie Clark avait présentées et qui s'inspirent de l'ornementation afghane, iranienne des manteaux de femme, tout comme la composition et la couture. Les lignes du buste semblent évoquer une coupe forme 1 que nous avons étudiée dans la partie précédente.

Ensuite, la couleur ne souligne pas le chemin entre couleur pop et iconographie esthétique orientaliste du XIXe siècle mais se rapproche des couleurs primitives. L'orange, le vert, le rouge, ne semblent pas entrer dans des couleurs industrielles mais ont un aspect « vieillot » authentique, naturel et peu transformé. Alors que nous l'avions précisé, Léonard

Dans ce cadre, il sera intéressant alors dans la partie suivante de comprendre les fluctuations et enjeux politique et économique dans lesquels la population française évolue.

³¹⁰ Constance Assor « La mode Leonard, 60 ans et 150 grammes de bonheur ! » in *Le Point*, mis en ligne le 26/10/2018, disponible : https://www.lepoint.fr/mode-design/la-mode-leonard-60-ans-et-150-grammes-de-bonheur-26-10-2018-2266155_265.php, consulté le 17/03/21 citation provenant de Nathalie Tribouillard Chassaing fille de Daniel Tribouillard

³¹¹ Nous savons que la marque Léonard Fashion base son idée créative dans la volonté de produire des vêtements légers et dans l'innovation industrielle de la matière, cette composante ne sera alors pas étudiée pour comprendre la conception de l'iconographie esthétique de l'exotisme.

base sa production sur l'innovation industrielle. Choisir de présenter des couleurs de cet aspect a alors un sens. Ces couleurs, entrent par conséquent dans l'iconographie de l'exotisme nord-américain, puisqu'elles ne sont pas sans rappeler la quête d'une production originelle, « authentique ».

b) Le prêt-à-porter Ungaro

Emmanuel Ungaro propose en 1970 un ensemble veste, pantalon et chaussures qui s'inscrit dans la quête du renouveau exotique français (figure XL)³¹². Commençons par décrire la forme de la veste : La veste longue se termine mi-mollets, elle est coupée pour être ajustée près du corps mais reste dans une ligne droite. Cette coupe n'est pas sans rappeler un *Chrypy* afghan ou turkmène de par la longueur, les manches longues et évoque la production de la créatrice de mode afghane Safia Tarzi en 1969. Une veste longue à col relevé, manches longues et affinées, taille cintrée, ornée de motifs floraux roses et verts sur fond doré imprimé sur cuir (figure XLV). La coupe de la veste rappelle également la coupe du manteau Patchwork de Théa Porter en 1969.

Ensuite, pour ce qui est des motifs, ces derniers permettent deux fonctions, la première, celle de structurer la veste et la seconde celle évidemment de l'orne. Pour expliquer la première fonction nous pouvons aborder les motifs disposés en bordures. Ils sont agencés en une bande qui délimite la totalité des contours de la forme (col, bas, fin de manche et bordure de fermeture). Dans la disposition, les bordures semblent rappeler la production traditionnelle vestimentaire féminine afghane (figure XXXII). Néanmoins, Ungaro a innové afin de disposer les bordures dans l'objectif de souligner la taille et réaliser un encadrement sur la partie basse de la veste ou sont agencés à l'intérieur de ces derniers, sûrement la retranscription des fleurs de Fritillaire de Perse et ses feuilles. La bordure quant à elle semble être composée de motifs végétaux telles des fleurs que l'on retrouve sur les broderies Hazara (une tribu Afghane)³¹³. Par l'étude de la production florale en « Perse » nous avons pu remarquer que les tulipes *Ancilla* en éclosion, des fleurs de pavot et des véroniques de Perse pourraient être l'origine de la

³¹² Emanuel Ungaro après avoir étudié la mode auprès du couturier Cristobal Balenciaga, fonde sa maison de couture en 1965. Son style se caractérise par : « des accords de couleurs inattendus, des mélanges de motifs imprimés, des couleurs vives et contrastées ainsi que des drapés exceptionnels Description et histoire de la maison Ungaro, disponible : <http://www.ungaro.com/fr/maison/>, consulté le 17/03/21

³¹³ Gillow John, *Textile du monde islamique*, paris, Citadelle et mazenod, 2010

représentation esthétique sur cette veste. La comparaison florale avec des fleurs perses a pu être possible après l'étude la robe « Dress with persian print » de 1970 de Théa Porter (figure XXI)³¹⁴.

Ici par la représentation florale, les motifs et la coupe nous pouvons souligner un rapprochement avec la production esthétique et iconographique exotique nord-américaine. La matière en cuir souligne le choix d'utiliser une matière naturelle qui s'inscrit dans la conception de l'esthétique nord-américaine de façonner une tenue authentique aux références artisanales et primitives. Ensuite, les couleurs comme le bleu ciel principalement entrent dans la description que Maimé Arnodin a fait des couleurs pour l'année 1970 : la quête de couleurs sensibles et sensibles qui traduisent un nouveau rapport à l'environnement, une quête de « primitivisme sensoriel » aidé par les couleurs ici le bleu ciel presque pastel tombant vers le blanc. Emmanuel Ungaro s'inscrit totalement dans la représentation esthétique que les créateurs nord-américains ont fait de l'exotisme. Cette analyse se renforce par la comparaison avec l'ensemble de Théa Porter de 1969 (manteau et Chaussures) Ungaro a même réutilisé le concept de coordonner les chaussures au manteau.

c) Le prêt-à-porter de la maison Chloé

Enfin, la dernière production que nous allons étudier est une robe de 1970 imaginée par le créateur Karl Lagerfeld pour la maison Chloé (figure XLI)³¹⁵. La maison Chloé est marquée par l'exotisme le voyage. En effet, Gabriella Hanoka (créatrice à l'origine de la maison) est née en Egypte dans une famille cosmopolite, en 1945 elle déménage à Paris. La maison destine sa clientèle aux jeunes femmes et les créations font ressortir « la légèreté, l'insouciance et le romantisme » de ses clientèles en empruntant des touches d'exotisme emblème de la maison³¹⁶.

³¹⁴Nous avons étudié toutes les représentations florales de cette robe et les avons comparées avec toutes les productions florales iraniennes, afghanes, pakistanaises, irakiennes afin de trouver une correspondance. C'est pourquoi, après avoir étudié la retranscription de ces fleurs sur la robe « Dress with persian print » de 1970 de Théa Porter, la détermination et caractérisation des fleurs sur la veste de Emmanuel Ungaro nous a été évidente. Cette étude n'est pas retranscrite dans notre argumentaire mais elle a été réalisée dans l'objectif d'acquiescer un maximum de connaissances par rapport à la production exotique nord-américaine, à l'étude de la faune perse...

³¹⁵Karl Lagerfeld pour précisions remporte avec Yves Saint Laurent en 1954 le concours organisé par le Secrétariat international de la laine, dans la catégorie "manteau". Il commence sa carrière en 1955 chez Pierre Balmain, avant de rejoindre en 1959 la maison Jean Patou. En 1963, il participe à la création de la ligne de prêt-à-porter de la maison Chloé. Et en 1974 il devient l'unique designer de la maison. Karl Lagerfeld, disponible : <https://www.franceculture.fr/personne/karl-lagerfeld>, consulté le 18/03/21

³¹⁶Chloé, histoire de la maison, disponible : <https://www.chloe.com/experience/fr/maison/>, consulté le 18/03/21

Dans ce cadre, on voit déjà que la maison a une image dans l'esprit mental séducteur pour la jeunesse, et que cette dernière doit s'inscrire dans les quêtes esthétiques de son « marché ».

La robe à l'étude est en mousseline de soie, légère et fluide. Elle est coupée mi mollets, soulignée à la taille par des pinces, elle est droite mais ample, les manches sont cousues aux épaules et de la même façon qu'avec Marc Bohan chez Dior en 1970, elles s'évasent. La forme n'est pas sans rappeler le *Kotchi* afghan que l'on a retrouvé dans l'ensemble d'Ossie Clark. La fluidité de la robe pourrait rappeler la conception exotique du milieu des années 1960 est présente mais à moindre mesure. En effet Karl Lagerfeld s'éloigne de la conception du *rêve des mille et une nuits*, par l'utilisation de matière. La mousseline de soie ne donne pas un aspect lisse mais laisse apparaître les fils de chaîne et de trame. Dans ce sens, de la même façon que chez Dior avec son ensemble ou dans le foulard afghan de Jules François Crahay pour Lanvin, on retrouve l'imperfectibilité sensorielle de la matière. Une forme de primitivisme de texture.

Ensuite les couleurs, ici sont un mélange entre un jaune et un vert passé et semblent se rapprocher de la teinture « Goutte » du cahier de coloris de Maimé Arodin de l'été 1970³¹⁷. On est dans la quête, ici, de la retranscription et la transposition d'un univers primitif : la captation sensorielle par la couleur de l'environnement et de la nature qui nous entoure. Ces couleurs s'éloignent totalement de la représentation de l'exotisme français du milieu des années 1960 qui s'orientait vers les violets, rouges profonds dans l'idée de l'illustration du *rêve des mille et une nuits*.

Les motifs quant à eux semblent représenter des rosaces Suzanis. L'utilisation et la disposition des bandes ornées sur le devant et à toutes les extrémités, rappellent également les productions d'Asie centrale, ou encore dans une plus large mesure, les rosaces mystiques de Zandra Rhodes sur son caftan de 1969 (figure XXIV ou figure XXVI). On peut également rapprocher ces motifs avec la technique de sérigraphie de Zandra Rhodes sur son Caftan.

d) L'engouement pour l'utilisation des fourrures

³¹⁷ Archive Maimé Arnodin,

Enfin, pour compléter notre propos sur la conception de l'esthétique de l'ailleurs français et son iconographie en 1970 nous pouvons nous intéresser à la prolifération de l'utilisation de la fourrure dans la mode féminine. En effet, les magazines de mode tel que *L'art et la mode*, *L'officiel de la mode* mais aussi les journaux généralistes tels que *Le Monde*, soulignent cette tendance qui citent :

Le rallongement de silhouette se traduit en fourrure par l'utilisation d'un plus grand nombre de peaux pour la confection d'un manteau. Or, selon les experts du Fonds international pour la protection de la nature, quelque deux cent cinquante espèces animales sont en voie de disparition, dont la plupart des " félins mouchetés " comme la panthère, le tigre, le guépard, le jaguar, etc. Aussi la Fédération internationale des fourreurs vient-elle de limiter très étroitement le nombre des peaux de léopards et de cheetahs qu'elle achètera dès 1971, et dont les prix ne cessent d'augmenter. Les amateurs se rabattront sur les visons et les astrakans d'élevage, les renards et autres bêtes à poils longs, enfin, pour les jeunes, le lapin et le mouton³¹⁸.

On note alors un goût pour la fourrure d'animaux non « européens ». Le goût pour la fourrure se place ici en parallèle avec un goût pour un retour à la nature originelle de l'homme, la volonté d'authenticité, la quête de l'univers primitif, tel que les médias et créateurs de mode nord-américains ont conçu dans les années 1960. En effet, à l'origine, la fourrure est utilisée pour se réchauffer à l'époque préhistorique, il n'est plus question de répercussions vitales en 1970. L'utilisation de la fourrure relève alors d'un questionnement sur l'évolution de l'homme.

Porter des fourrures dans ce cadre ici se réfère à un primitivisme anthropologique. On n'est plus dans la représentation fantasmée du *rêve des mille et une nuits* des années 1967 aux années 1969, mais dans le sillon de l'exotisme authentique à l'iconographie primitive nord-américaine. Dans ce cadre l'étude que nous avons apportée dans la partie précédente s'impose d'autant plus. Nous le rappelons, aux USA, Talcott Parsons développe dans les sciences sociales, un mouvement soulignant l'Amérique du Nord comme l'aboutissement de l'évolution que toute société doit suivre³¹⁹. Dans ce sens, la conception de l'ailleurs résulte dans la considération de l'autre comme un univers primitif. Alors, en France en 1970 utiliser des peaux de bêtes d'animaux européens rendrait à concevoir la France et l'Europe comme primitive. Dans ce sens

³¹⁸ Nathalie Mont-Servan, « Silhouette de fourrures » in *Le Monde*, Publié le 26 octobre 1970 mis à jour le 26 octobre 1970, disponible : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/10/26/silhouettes-de-fourrures_2659310_1819218.html, consulté le 18/03/21

³¹⁹ Dortier Jean-François, op cit 170 page 61

pour se référer à l'univers esthétique que les USA ont mit en place il est nécessaire d'utiliser des animaux provenant d'espaces géographiques différents et éloignés.

Mais, la fédération souligne que les productions de mode vont devoir se rabattre sur des fourrures d'animaux européens. Les créateurs par la limitation de la fédération vont alors retranscrire les motifs du pelage de ces félins sur des animaux européens. On voit alors une mise en scène de l'exotisme. On va essayer de rendre exotique une matière qui ne l'est pas. On va changer sa pratique de transformation. Dans ce cadre, la mise en scène de cet exotisme pour se référer à un ailleurs entre dans une certaine « valorisation » et une forme d'anoblissement de la matière primaire qu'est la fourrure pour symboliser esthétiquement un ailleurs³²⁰.

La transformation souligne alors un rapport essentiel dans la considération de la production créative. En effet, par la transformation et l'imitation des animaux considérés comme exotiques on entre dans une forme de désir d'appropriation. L'exotisation de ces fourrures a alors dans une plus large échelle la volonté de s'accaparer une forme d'ailleurs.

On peut alors se questionner sur l'appropriation culturelle dans ce cadre. En effet, les créateurs de mode par ce goût et thème d'exotisme esthétique de l'ailleurs reprennent des codes, aspects et même parfois culture et imaginent de nouveaux codes pour produire une nouvelle esthétique créative de la même façon que les Etats Unis. Ici on peut alors mettre en lumière un rapport important. Les créateurs de mode reprennent et dans une moindre mesure s'accapare une esthétique de l'ailleurs et mettent en scène, imaginent un univers parallèle fictif à partir de ces productions. Par la traduction des transferts culturels, ici on est bien dans le souhait de s'accaparer un ailleurs dans l'objectif de souligner sa différence et faire valoir un forme de supériorité culturelle et surtout sociale. Dans ce cadre, le transfert et la transposition culturel apparaît comme un élément politique. Alors, à partir de cette analyse nous pouvons à présent nous questionner sur les enjeux de la représentation de cette iconographie esthétique nord-américaine en France.

C. Les enjeux de la représentation de « l'exotisme » pour la France

³²⁰ On peut noter un élément important que l'utilisation de peau de bête est également un signe de marqueur social et économique, avoir un peau de bête d'animaux non commun élève son statut

Ainsi, les productions de ces créateurs de mode de prêt-à-porter s'ancrent dans l'iconographie de l'esthétique de l'exotisme nord-américain se référant à un univers primitif, mystique ayant pour objectif d'invoquer dans la représentation mentale une forme d'« authenticité » mais aussi en récupérant les bornes géographiques de l'inspiration nord-américaine. Alors, si la mode française en 1970 s'illustre dans la reprise nord-américaine, a-t-elle les mêmes revendications politiques ? Le prêt-à-porter et ses acteurs deviennent les acteurs et vecteurs changeant l'inspiration focale de la créativité. Par les nouveaux acteurs de mode qui étudient les fluctuations sociales pour engendrer une esthétique, c'est l'atmosphère qui devient inspiration. Il est intéressant dans ce contexte de comprendre les enjeux pour la reprise de cet univers nord-américain³²¹.

Alors, afin de comprendre au travers du prisme géopolitique et socio-politique comment se conçoit ce tournant esthétique des bornes de l'inspiration et de l'iconographie de l'ailleurs en 1970, il est intéressant d'analyser les magazines de mode de la même façon que dans la partie précédente. En effet, les magazines de mode nous permettent de comprendre la considération de l'autre au travers du prisme de la communication et de la médiation. Ces derniers traduisent l'identité (culturelle, politique et économique) de ses lectrices. Les magazines de mode au delà des vêtements qui sont présentés au public, reproduisent l'image qu'ils reçoivent et diffusent une image. Ils sont ce que les consommateurs du monde perçoivent de la créativité et de l'esprit d'innovation dans la production de mode française. La politique médiatique est donc un enjeu de taille pour comprendre l'image que la France renvoie. Dans ce sens, comprendre la considération de l'autre au travers des magazines relève alors du champ de la géopolitique puisque il relève de l'attention et de la reconnaissance que la France dans son ensemble offre « à l'autre ».

1. La représentation de soi et des autres



³²¹ Puisque comme l'a souligné l'auteur Dominique Veillon la mode doit être appréhendée dans un contexte incluant politique, économie, culture,....Veillon, Dominique. Op cit 205 page 77

a) La considération de l'Afghanistan et de l'Iran par la France: une étude aidée par les magazines de mode français et des journaux télévisés

On l'a vu le magazine *Vogue Paris* sous l'égide de Diana Vreeland propulse la mode « à la hippie », l'iconographie esthétique et les frontières de l'exotisme au monde « Perse Arabique » par ses photoreportages de mode. Alors par l'industrie culturelle, et l'identification des jeunes au mouvement *mainstreamé* hippie, les magazines de mode française vont reprendre cette méthode de « photo reportage de mode » pour leurs articles et c'est le cas notamment du magazine *ELLE*.

Le magazine *ELLE* en France, sur le modèle qu'avait lancé Diana Vreeland pour *Vogue* diffuse un numéro consacré au « photo reportage de mode » en Afghanistan. Le numéro du 14 décembre 1970 consacre un reportage aux beautés cachées du pays et vêtements qu'ils inspirent³²². *ELLE* emploie Joseph Kessel (membre de l'académie française et auteur du roman *Cavaliers*³²³) pour rédiger l'article « Au retour du pays des rêves ». Il prend des allures de reporter pour son article et le rédige comme une quête pour la découverte d'un territoire mystique et originel s'inscrivant dans la pensée de l'exotisme nord-américain et sa diffusion au travers du magazine *Vogue US*.

Le titre : « Au retour du pays des rêves » aurait pu nous entrainer dans la conception d'un voyage rêvé, imaginé, fantasmé à la manière de la littérature orientaliste du XIXe siècle...³²⁴. Malgré tout à la lecture c'est une toute autre conception de ce voyage qui est mise en avant. Joseph Kessel utilise à de nombreuses reprises le procédé de la description. Il décrit les paysages, les lumières, l'architecture, les populations, les magasins, les routes. Dans ce sens l'auteur nous permet d'entrer dans un univers sensible, ou les matières, la sensation lumineuse viennent corroborer un univers authentique de l'ailleurs (figure XLVI). De plus, il décrit à de nombreuses reprises ses sensations, ce qui nous fait entrer dans un univers presque mystique, originel. Il utilise de nombreux termes afghans (*Khalas, Koutchi,...*) et décrit de façon très précise le « bonjour » ou le salut local. Ce qui permet de mettre en place et de souligner le fossé

³²² Archives *ELLE* septembre 1970

³²³ Le roman *Cavaliers* de Joseph Kessel est paru en 1967 aux éditions Gallimard, c'est un roman d'aventure qui se déroule en Afghanistan. L'histoire mêle plusieurs héros cavaliers répondant à des mythes sentimentaux et aux questionnements sur l'âme, la mémoire, l'honneur,...

³²⁴ Toutes les images, et textes de l'articles sont en figures XLVI

civilisationnel et culturel entre la France et l’Afghanistan. De plus ce fossé met en évidence une forme de retour à une civilisation originelle, primitive. Il le souligne lorsqu’il aborde la description des rues non passantes de Kaboul notamment. Ici, on est de la même façon que le *Vogue US* au milieu des années 1960 dans le souhait de diffuser un univers primitif, originel, escapiste soulignant un fossé civilisationnel.

La dimension escapiste entre alors dans la définition d’un ailleurs que nous avons abordée précédemment. Mais ici, cette dimension prend des allures de découvertes primitives à la manière d’un conquistador sous l’œil francisé. L’Afghanistan devient terre d’expériences primitives et la France apparaît comme résultat de l’évolution de toute société. On est dans une forme de retour à l’état primaire, ici, par cet article. Joseph Kessel pousse encore plus loin le rapprochement avec la conception type de l’exotisme nord-américain en incorporant des mythes, légendes urbaines dans son récit, ce qui met en lumière une forme de mysticisme primitif.

Enfin, l’article propose une page qui explique comment faire pour voyager en Afghanistan (les papiers, le coût de la vie, le logement, les transports, les choses « à voir », la langue qu’il faut parler...). Ici on est presque dans une brochure touristique qui invite au voyage et la découverte d’un univers originel ou les français engendrent un voyage initiatique et mystique. On voit que la France se positionne de la même façon que les Etats Unis des 1967 comme la société correspondant à la finalité de l’évolution par son organisation sociétale et institutionnelle complexe³²⁵. Dans ce sens, on voit là un rapport de domination qui s’établit comme l’a souligné Edward Saïd ou la France devient supérieure par son « enquête de terrain » en exotisant l’Afghanistan dans un univers parallèle, étrange, devenant primitif. Abaisant ainsi l’Afghanistan comme contrée primaire ou l’œil francisé perçoit cette société comme un univers qui peut être exotisé grâce à ce fossé sociétal et civilisationnel.

Alors, par le magazine *ELLE* qui poursuit iconographiquement l’image de l’Afghanistan comme un pays primitif, et la production de mode qui développe et qui est à l’origine de cette considération et iconographie d’un univers primitif, il s’agit à présent d’en comprendre les enjeux.

L’Afghanistan est principalement considéré comme un espace géographique ou se déroule « la guerre des USA », marqué on l’a vu par des politiques de modernisation Etats-uniennes et soviétiques. Mais lorsque l’on s’intéresse de plus près, nous remarquons qu’en

³²⁵ Dortier Jean-François, op cit 170 page 61

1968, Georges Pompidou écourte son voyage en Afghanistan pour gérer la crise de Mai. Dans ce sens nous pouvons questionner l'importance diplomatique de ce voyage. La vidéo du journal télévisé du 20h nous permet de comprendre quelques éléments. Le journaliste qui aborde ces éléments est placé dans un cadre stratégique : au centre de la campagne afghane qui semble être un « désert », présentant peu de constructions et d'industries. Ici, on voit le souhait de présenter l'Afghanistan comme un endroit « primitif » de la même façon que Joseph Kessel au travers de son article ou encore dans les productions de mode. Ajouté à cela les propos du journaliste :

Depuis quelques temps, on a découvert des minerais de fer et l'Afghanistan a besoin d'experts étrangers, de former ses propres experts, de crédits, pour l'exploitation de ce minerai et pour créer l'infrastructure de routes, de chemins de fer, pour pouvoir exploiter ces gisements. Pour ce travail l'Afghanistan s'adresserait très favorablement à la France, car il existe un important lycée français fréquenté par l'élite de la population garçon et filles. Dans ce voyage Pompidou va tenter d'élargir la coopération déjà établie depuis 1965 avec Mohammed Zaher shah³²⁶

L'Afghanistan est présenté comme une zone géographique qui a « besoin » du soutien français pour son développement. Ces propos retranscrits ici, soulignent l'importance pour la modernisation technique de l'Afghanistan et l'importance du soutien de la France dans la modernisation culturelle, industrielle et par conséquent économique afghane. En effet, si l'Afghanistan développe ses minerais, elle pourrait s'intégrer au le marché mondial. C'est ce que la conclusion du colloque de Georges Henri Soutou souligne lorsqu'il aborde le fait que « la politique de Pompidou à pour vocation d'engager le Tiers monde (et par conséquent nous pouvons y ajouter les pays non alignés) dans les flux économiques mondiaux »³²⁷.

Alors si on met en perspective cette découverte de minerais et le « besoin de l'Afghanistan » pour l'en exploiter avec le souhait de Pompidou de dynamiser et moderniser la production industrielle française, l'Afghanistan se présente comme une porte d'entrée vers de nouvelles ressources. En effet, la France dispose de peu de ressources énergétiques et doit en importer³²⁸. « Aider » à la modernisation et la mise en place de l'industrie du fer en Afghanistan

³²⁶ « Voyage de Pompidou en Afghanistan », JT 20H, vidéo 07 mai 1968, 03min 03s, disponible : <https://m.ina.fr/video/CAF89035671/voyage-de-pompidou-en-afghanistan-video.html>, consulté le 14/04/21

³²⁷ Georges-Henri Soutou « Conclusions », in Cointet , Jean-Paul, Lachaise , Bernard, Le Beguec, Gilles, et Mayeur, Jean-Marie (dir.), Un politique : Georges Pompidou, Paris, PUF, 2001, disponible en ligne : <http://www.georges-pompidou.org/node/86>, consulté le 15/04/21

³²⁸ Beltran Alain, « La question énergétique en France de 1960 à 1974 : dépendance, crise et rôle de l'État », dans : Éric Bussièrre in, *Georges Pompidou face à la mutation économique de l'Occident, 1969-1974*. Actes du Colloque des 15 et 16 novembre 2001 au Conseil économique et social. Paris, ed Presses Universitaires de France,

par des soutiens économiques et scientifiques permettraient alors l'accord entre la France et l'Afghanistan d'échanges (l'Afghanistan exporterait du fer en France à moindre coût puisque cette dernière a déjà aidé aux financements de la production et de l'extraction)³²⁹.

L'Afghanistan apparaît alors comme un pays primitif que la France doit aider à moderniser. C'est ainsi que l'on peut comprendre que l'Afghanistan pour la France entre dans un enjeu de représentation exotique. Cet enjeu illustré notamment au travers de la Robe de Karl Lagerfeld pour Chloé qui on le rappelle évoque dans sa forme un *Kotchi* afghan que l'on a retrouvé chez le créateur Ossie Clark, dont les couleurs sont un mélange entre un jaune et un vert passé et qui semblent entrer dans la teinte sensorielle de « Goutte » du cahier de coloris de Maimé Arodin de l'été 1970³³⁰. Ou encore pour la maison Lanvin avec le foulard afghan prenant des aspects primitifs et sensoriels grâce notamment à la matière peu transformée³³¹.

Alors, l'Afghanistan entre dans le cadre de ce que Jean François Stazak avait défini pour déterminer un exotisme. En effet, il a souligné : « la mise à disposition de quelque chose ou quelqu'un, privé de son sens, réduit à son altérité et offert comme tel au désir d'appropriation »³³². La France arriverait alors en puissance économique pour « soutenir » l'Afghanistan mais finalement dominerait économiquement la production de fer afghane. C'est dans ce cadre que nous comprenons pourquoi la mode française choisit elle aussi d'utiliser à la fois les bornes d'influence géographique dans sa production de mode exotique de la même façon que les Etats-Unis mais utilise également le concept esthétique iconographique de primitif et mystique pour renvoyer à cet univers géographique.

Pour compléter notre propos, le voyage en Afghanistan du premier ministre à l'époque Pompidou s'accompagne du voyage au Pakistan et en Iran notamment. Nous allons ici nous intéresser au voyage en Iran.

Le journal télévisé du 13h présente l'Iran par ses ruines antiques et par son passé historique antique « Le premier ministre a parcouru les grandes ruines de Persepolis , ici

coll. Politique d'aujourd'hui , 2003, p. 189-200. Disponible en ligne: <https://www.cairn.info/georges-pompidou-face-a-la-mutation-economique-de--9782130535980-page-189.htm> consulté le 20/05/21

³²⁹ Il convient de souligner que cette politique de modernisation de l'industrie afghane pourrait s'enraciner dans la politique nord-américaine mise en place dès le début des années 1960. En effet nous l'avons souligné dans la partie précédente mais les Etats unis souhaite moderniser l'Afghanistan par des infrastructures financées sous son égide pour tenter dans un premier temps d'éloigner la puissance soviétique en présence et de faire rallier l'Afghanistan (pays non aligné) au bloc de l'ouest et éviter le ralliement au bloc soviétique.

³³⁰ Archive Maimé Arodin,

³³¹ Archive Maimé Arodin été 1970, p2

³³² Stazak Jean-François, op cit 11 page 3

chaque pierre est chargées des souvenir de Cyrius, Darius et d'Alexandre Le Grand avant de se rendre dans les hauts lieux d'une civilisation brillante ». Alors, selon Edward Said, faire référence à une civilisation passée entre dans une forme de domination. En effet, ici l'Iran est le lieu de fantasme civilisationnel. L'essentiel ici et on le remarque bien par la réflexion du journaliste résulte dans le fait que l'Iran est exotique pour le visiteur européen, par la représentation historique que l'Europe s'en fait. Ce qui l'intéresse c'est le passé que l'Europe a construit depuis par contraste. Dans ce sens on voit la une importance de la domination du passé français culturel et « civilisationnel » modernisateur sur la population iranienne. Ensuite le premier ministre de l'époque, Pompidou souligne :

Vous savez que les liens entre l'Iran et la France sont très anciens, d'un point de vue de coopération technique nous avons des grands experts et si on met à part les pays de l'union française l'Iran vient au premier rang d'expert. Quant a l'accord culturelle il est en question le résultat de ce voyage est d'ouvrir les négociations. En tout cas j'ai été frappé par le désir de culture française que l'on rencontre a Téhéran, Ispahan et ailleurs³³³.

La France se place comme patriarche de la culture établie. On voit alors de la même manière qu'en Afghanistan, une volonté de dominer le pays par la culture. La France considère être un exemple et souhaite étendre son influence par le domaine culturelle. Alors que si nous étudions en détails ces faits, en réalité la culture iranienne de même que la culture afghane n'est pas « frappée par un désir de culture française » en réalité c'est une infime partie de la population appartenant à une partie des élites économiques et politiques qui sont sensibles à la culture occidentale en général.

Finalement, au travers des discours référant à l'histoire mystique, la présentation primitive,...la France considère l'Afghanistan et l'Iran comme « exotiques ». Inclure ces deux pays dans un exotisme français résulte alors de la nouvelle configuration de la politique de Pompidou pour la France. En se rapprochant des pays aillant de fortes ressources premières, la France peut atteindre son but qui est la modernisation de son économie et de son industrie. De part son engagement économique et scientifique, la France se positionne dans une nouvelle forme de colonisation territoriale ou du moins une domination économique, scientifique et une

³³³ Voyage de Monsieur Pompidou en Iran, journal télévisé du 13heures, video 08 mai, 02min 12s, disponible : <https://m.ina.fr/video/CAF89036219/voyage-de-monsieur-pompidou-en-iran-video.html>, consulté le 14/04/21

occupation du territoire. C'est pourquoi baignée dans son contexte, la population française conçoit ces pays relevant d'un « charme originel ». Alors, l'Afghanistan et l'Iran prennent dans la représentation esthétique iconographique du principe de l'exotisme en mode en 1970 des allures primitives et mystiques s'intégrant dans la conceptualisation de l'exotisme nord-américain.

b) La France, l'Europe et les USA : le paternalisme français et ascendant international pour la considération esthétique de l'ailleurs

Malgré tout, bien que le magazine *ELLE* au travers de son article « Au retour du pays des rêves » s'intègre dans la conception et la construction de l'esthétique iconographique de l'exotisme nord-américain (frontières géographique, authenticité, mysticisme, primitivisme,...). Le magazine fait référence uniquement à un voyage des sens. L'article signale qu'ils ont proposé ces vêtements puisqu'ils leurs faisaient penser à l'Afghanistan. Les notes accolées aux vêtements réfèrent comparées au milieu des années 1960 à des pays d'ailleurs, réfèrent les inspirations, emprunts,...et soulignent un « exotisme authentique » sans jamais employer le terme de Hippie.

Martine Leherpeur en a l'explication. Elle souligne que le mouvement social hippie en général n'était pas bien perçu par la totalité de la population française. Les hippies étaient vus parfois comme des personnes sales, hirsutes... Dans ce sens on comprend mieux pourquoi au lieu d'employer le terme de « hippie », les médias et les créateurs emploient le terme de « bohème » ou de « nomade » ou « exotiques » par exemple pour évoquer cet univers hippie mystifié comme le souligne cet article du journal 24h diffusé sur France 2 le 29 janvier 1970 sur les collections de Marc Bohan pour la maison Dior notamment³³⁴. Mais puisque le mouvement hippie est mystifié dans ces valeurs, on voit alors un rapport ambivalent de la France dans la volonté de se référer au mouvement sans en prendre le nom. Il s'agit alors à présent de comprendre la visée de la politique pompidolienne de la France sur la scène internationale et ses rapports avec les USA. Puisque, ce rapprochement avec la conception et construction de l'exotisme nord-américain se comprend dans un contexte plus large, en effet,

³³⁴ « Marc Bohan pour Dior et Louis Féraud », *24heures sur la deux*, diffusé le 29 janvier 1969, 4 min 36 sec, disponible : <https://www.ina.fr/video/CAF91003940/mode-marc-bohan-pour-dior-et-louis-feraud-video.html>, consulté le 26/03/21

les créateurs reprennent les mêmes « quêtes » et rapports sociaux que les Etats Unis face à ces pays (Afghanistan, Iran, Irak,..) sans pour autant souligner leur allégeance aux Etats Unis ni avoir les mêmes enjeux géopolitiques. Il s'agit alors à présent de comprendre la visée géopolitique de la France sur la scène internationale.

La vision de l'Europe définie considérablement les relations internationales et la considération de l'autre. Sous le général de Gaulle, l'Europe était une « Europe des Nations ». Entre 1965 et 1966, la France bloquait le fonctionnement des institutions, ainsi que l'entrée de la Grande Bretagne dans la CEE³³⁵. Mais, lorsque le président Pompidou arrive en 1969 il met en place directement et propose les accords de la Haye³³⁶. Les points de discussion se résultent selon la conclusion de Pompidou par :

L'ouverture du marché commun sur d'autres domaines que l'agriculture ou l'union douanière. Une action commune en particulier pour assurer une meilleure coordination de nos politiques économiques et monétaires, comme par exemple dans le domaine de la « technologie, des industries de pointe, de la jeunesse, ou [...] de l'action vis-à-vis des pays sous développés

Dans ce sens, nous comprenons que la présidence de Pompidou souhaite moderniser l'économie et l'industrie française pour être à la tête de l'Europe politique et obtenir une existence internationale au même niveau que les Etats Unis durant la période³³⁷.

Il s'agit alors de comprendre les moyens mis en place de la France pour acquérir ce rôle dans l'Europe géographique au travers de l'exemple de la mise en place de l'*Ostpolitik*. En 1969 la RDA propose à la RFA un rapprochement pour proposer une base économique égalitaire : l'*Ostpolitik*³³⁸. Le but immédiat de l'*Ostpolitik* est : « la normalisation des relations

³³⁵ La CEE est issue du traité de Rome de 1957 entrée en vigueur en 1958. La CEE est défini par « Communauté économique européenne », L'objectif est la constitution d'un marché commun et d'une union douanière sans entrainer d'abandons d'une souveraineté étatique propre

³³⁶ Accord signé avec L'Allemagne, l'Italie, le Luxembourg, les Pays-Bas et la Belgique.

³³⁷ puisque les Etats-Unis sont présents et se veulent à l'international être presque omniprésent géographiquement Toinet Marie-France. La politique (anti ?) américaine de Georges Pompidou. In: *Revue Française d'Etudes Américaines*, N°33, juillet 1987. Visions des Etats-Unis. pp. 405-418. disponible : www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1987_num_33_1_1286, consulté le 12/04/21

³³⁸ Source : Le 17 décembre 1969, Walter Ulbricht, président du Conseil d'État de la République démocratique allemande (RDA), adresse une lettre à Gustav Heinemann, président de la République fédérale d'Allemagne (RFA), dans laquelle il propose la mise en place de relations diplomatiques entre les deux États allemands. disponible : https://www.cvce.eu/education/unit-content/-/unit/55c09dcc-a9f2-45e9-b240-eaef64452cae/516df561-bb7a-4727-b661-b59cd1a370be/Resources#9c3666a0-1b76-42da-9e91-9544fcec97a7_fr&overlay, consulté le 13/04/21

avec l'URSS et ses satellites sur la base de la reconnaissance du statu quo ; à long terme, elle a pour objectif ultime la révision du statu quo par la réunification des deux États allemands »³³⁹. Mais Pompidou tout comme les USA considèrent que l'*Ostpolitik* suivant la visée du « changement par le rapprochement » pourrait provoquer une montée du radicalisme et déstabiliser la RFA. Le résultat pourrait en être l'élection d'un gouvernement radical de gauche. Alors, pour assurer la pérennité de l'équilibre des forces, selon le Président Pompidou, il faut maintenir l'engagement américain dans les affaires européennes³⁴⁰. L'assurance de cet engagement américain aurait alors pour objectif d'assurer la pérennité des actions françaises pour atteindre la direction de la CEE. Alors, Pompidou partisan d'une Europe intergouvernementales menée par la France et d'une relation « apaisée » avec les États-Unis, se rapproche de ces derniers, ce qu'il souligne dès son allocution du 15 décembre 1969 « Resserrement de nos liens séculaire avec nos amis et allié américain »³⁴¹.

Face à cela, les Etats Unis connaissent ici très bien les enjeux de se rapprochement diplomatique avec la France et Kissinger l'explique dans un article de 1969 :

Nous avons tenté de combiner une Europe supranationale avec une Communauté atlantique fortement intégrée sous direction américaine. Ces deux objectifs sont probablement contradictoires. [...] Une Europe confédérale permettra aux États-Unis de maintenir leur influence sur plusieurs centres de décision, plutôt que de tout miser sur leur crédit auprès d'un unique organisme supranational³⁴²

Les Etats Unis restent un acteur important dans la CEE et les états européens. En effet avec le plan Marshall ces derniers sont presque dépendants de l'appui financier américain.

³³⁹ Juneau Jean François, *Les États-Unis et la politique à l'Est (Ostpolitik) de la République fédérale d'Allemagne, 1969-1972*, disponible : <https://www.erudit.org/fr/livres/actes-des-colloques-dartefact/actes-7e-colloque-etudiant-departement-dhistoire-luniversite-laval/004019co.pdf>, consulté le 13/04/21

³⁴⁰ Association Georges Pompidou, Paris (ci-après AGP), notes de Michel Jobert, Conseil des ministres, 2 septembre 1970 et 25 novembre 1970. cité in Toinet Marie-France. La politique (anti ?) américaine de Georges Pompidou. In: *Revue Française d'Etudes Américaines*, N°33, juillet 1987. Visions des Etats-Unis. pp. 405-418. disponible : www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1987_num_33_1_1286, consulté le 12/04/21

³⁴¹ Dans ce sens, le premier pas vers se ressèment se fait par l'intégration des britanniques (alliés des USA depuis les accords de Bretten Woods) dans la CEE

Discours du président Pompidou 15 décembre 1969, journal télévisé du 20heures,15min 08s, citation prise entre 1min54 et 2min11, disponible : <https://www.ina.fr/video/CAF94060438>, consulté le 09/04/21

³⁴² Cesari Laurent, « Les relations personnelles entre Nixon, Pompidou et leurs entourages », *Relations internationales*, 2014/2 (n° 158), p. 93-102. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2014-2-page-93.htm>, consulté le 12/04/21

Nonobstant, par les contacts établis de la France (et l'Europe, puisque Pompidou veut accéder a sa tête) avec des pays aux régimes politiques très divers, Pompidou et la France ont une fonction fédératrice et unificatrice diplomatique utile à l'ensemble du camp occidental³⁴³. Dans ce sens, les Etats Unis doivent se rapprocher de la France pour tenter de maintenir leur hégémonie. Alors, les USA réservent un traitement de faveur à Pompidou dans l'objectif de garder une position fédératrice eux aussi sur le champ international³⁴⁴. Alors dans ce cadre, la France détient une place particulière intermédiaire sur la scène internationale.

Parallèlement, la coopération dans la recherche scientifique pour l'arme nucléaire décidée lors de la première visite de Richard Nixon au président Georges Pompidou en février et mars 1969 puis concrétisée lors du voyage de Pompidou aux États-Unis en février 1970 révèle toute l'importance pour la France de se lier et d'entretenir des relations proches et mutuelles avec les USA. Ces relations ont pour objectifs d'obtenir l'arme nucléaire et devenir une puissance à proprement parlé³⁴⁵.

Cette politique par le souhait d'être à la tête de la CEE, s'intègre dans le contexte de la détente qui se caractérise par Camille Grand ainsi : « une phase importante et spécifique de ce conflit, marquée par le relâchement des tensions entre les deux blocs, mais également par la poursuite de la compétition, par d'autres moyens. »³⁴⁶. Dans ce contexte, la France souhaite être « la puissance fédératrice » qui permet la pérennité de l'équilibre des puissances, origine de ce moment de détente. En prenant la tête de la CEE et en se définissant régulièrement par « La France est Occidentale », la France s'assure un soutien des USA tout en mettant en place l'entreprise de voyages diplomatiques. En 1969 est prise la décision de rendre visite au président américain Nixon en 1970 et à Léonid Brejnev en URSS. Parallèlement, l'équilibre de l'économie entre les deux blocs notamment au sein de l'Europe de l'ouest et de l'Est est un enjeu majeur de l'équilibre³⁴⁷. C'est dans ce cadre que la France souhaite se placer sur

³⁴³ « Que doit l'Europe au plan Marshall », in *GEO*, disponible : <https://www.geo.fr/histoire/que-doit-leurope-au-plan-marshall-201490> , consulté le 20/05/21

³⁴⁴ Cesari Laurent, op cit 342 page 126

³⁴⁵ Cesari Laurent, idem

³⁴⁶ Grand Camille, Grosser Pierre, « 4 - La détente », in : , *Les Relations internationales depuis 1945*. sous la direction de Grand Camille, Grosser Pierre. Vanves, Hachette Education (programme ReLIRE), « Crescendo », 2000, p. 50-67. disponible : <https://www.cairn.info/les-relations-internationales-1945--9782011453150-page-50.htm> consulté le 13/04/21

³⁴⁷ Cesari Laurent, op cit 342 page 126

En 1968 l'Europe de l'Ouest est à l'origine de 44% d'importation mondiale et fournit 45% des exportations alors que la part de l'Europe de l'est est à l'origine de 11% d'importation et 12% d'exportation. Dans ce cadre La France doit jouer un rôle économique pour rééquilibrer les échanges commerciaux et donc les puissances.

l'échiquier international par la « direction » de la CEE comme une puissance intermédiaire prenant certain aspect de « paternalisme » médiateur.

Cette position définie alors la conception et la considération de l'autre dans la représentation esthétique de l'exotisme et sa définition. En effet, nous l'avons souligné, considérer un ailleurs géographique comme exotique et le représenter résulte du fait à se considérer comme dominant. Alors par la politique « paternaliste » du président Pompidou, la représentation de ces contrées comme exotiques prolonge cette vision. Puisque la mode de prêt-à-porter résulte de l'interprétation des réactions des populations face aux fluctuations politiques. La volonté d'acquérir une forme de paternalisme international, retranscrit au travers des choix politiques, élocutions ont pour vocation de développer chez la population le sentiment d'une certaine domination ou du moins une atmosphère d'ascendance sur les pays issus de cette considération de l'ailleurs. C'est dans ce sens, pour contenter et séduire la population que les créateurs de mode produisent une esthétique s'inspirant de cette atmosphère.

c) La France et les pays arabes du Moyen Orient : considération et ascendance

Cette nouvelle politique étrangère sous la présidence de Pompidou s'inscrit également sous d'autres aspects pour comprendre le revirement esthétique de l'exotisme dans la mode féminine Française³⁴⁸. En effet, on l'a vu les productions telles que la veste de Emmanuel Ungaro, les productions de Léonard Fashion, mais aussi l'ensemble Dior par exemple, ont des inspirations esthétiques des pays du Moyen Orient et d'Asie Centrale. Alors même si les acteurs de la création et la mode ne sont pas les protagonistes de la politique. Ces derniers par leurs activités doivent analyser les fluctuations sociales, culturelles, politiques et économiques de la population face aux gouvernement pour contenter son public. Dans ce sens, l'esthétique iconographique et les transferts culturels composant le principe esthétique de « l'exotisme » de la mode devient l'illustration de l'interprétation de la considération de soi face à ces événements, actes et aux discours présidentiels.

³⁴⁸ En effet, on l'a vu la France sous le général de Gaulle reprend un exotisme iconographique aux thèmes iconographiques orientalistes qui ont pour source son passé historique colonisateur puisque le général de Gaulle pour légitimer de ses opérations « théâtrales » en Afrique accentue une politique dite néocoloniale.

Sous Pompidou, l'enjeu pour la valorisation de la France sur la scène internationale se trouve notamment dans les pays du Moyen Orient. La politique étrangère du Président Georges Pompidou est fidèle à sa ligné de mettre en place un équilibre des forces. En effet, pendant la campagne présidentielle Georges Pompidou avait laissé entendre qu'il désirait « rééquilibrer les rapports de la France avec les Etats du Proche-Orient »³⁴⁹. Ainsi, nous comprenons que la présidence et le gouvernement de Pompidou ont pour vocation de se rapprocher des pays du Moyen Orient. Il convient alors de s'intéresser à l'engagement de la France dans le domaine international et notamment au Moyen Orient pour comprendre ses alliances et sa politique intérieur et extérieur afin de comprendre ces rapports de dominance et donc la conception de cet univers exotique en 1969 et illustrés dans la mode féminine en 1970.

La politique française sous la présidence de Pompidou place la France comme intermédiaire privilégié avec les pays arabes déclarant dès 1967 « ne pas condamner la volonté des arabes de récupérer les territoires occupés par Israël »³⁵⁰. Ici Pompidou se détache de la politique française de De Gaulle. Par cette allocution, on voit là un net soutien au mouvement Panarabe se détachant de la tutelle directionnel politique et de soutien à Israël des Etats-Unis.

Ses décisions et soutiens politiques vont se voir illustrés notamment en septembre 1969. Le 1er septembre 1969, un coup d'Etat militaire fomenté par des officiers libyens a aboli la monarchie et proclamé la république en mettant au pouvoir le général Khadafi. Souhaitant prendre ses distances face aux Etats Unis et à la Grande Bretagne, la Libye s'adresse à la France pour obtenir des armes³⁵¹. En octobre 1969 un contrat de livraison d'avions « Mirages » avec le gouvernement libyen est décidé³⁵². Et en décembre, Paris et Tripoli signent un contrat pour la livraison de cent avions d'ici 1974. Cette livraison à Khadafi, réputé anti-sionniste, provoque une vive émotion en Israël et aux USA craignant que ces avions transfèrent des armes vers l'Egypte, servant ainsi contre l'Etat d'Israël. Dans cette vente, la France se substitue ici aux Etats-Unis, ces derniers ne possèdent plus ainsi la force de leur présence géographique sur le

³⁴⁹ Discours du président Pompidou 15 décembre 1969, op cit 238 page 86

³⁵⁰ Dalle Ignace, « Les relations entre la France et le monde arabe », *Confluences Méditerranée*, 2016/1 (N° 96), p. 13-28. Disponible : <https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2016-1-page-13.htm>, consulté le 13/04/21

³⁵¹ Colard Daniel. « La politique méditerranéenne et proche-orientale de G. Pompidou ». In: *Politique étrangère*, n°3 - 1978 - 43^eannée. pp. 283-306. Disponible : www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1978_num_43_3_1623, consulté le 13/04/21

³⁵² Mchel Joubert ministre des affaires étrangère en 1973 cité in Toinet Marie-France. « La politique (anti ?) américaine de Georges Pompidou ». In: *Revue Française d'Etudes Américaines*, N°33, juillet 1987. Visions des Etats-Unis. pp. 405-418. disponible : www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1987_num_33_1_1286, consulté le 12/04/21

territoire et ne pouvant pas aider Israël³⁵³. En effet, on le rappelle, après avoir refusé l'influence des USA par le pacte de Bagdad, les pays Arabes se tournent vers l'URSS pour obtenir un soutien militaire³⁵⁴. La France se place ainsi comme puissance intermédiaire. Cet événement de septembre 1969 en France à alors pour suite le 24 décembre 1969. Un commando israélien s'empare de cinq vedettes rapides lance-missiles construites dans un port français où elles avaient été construites d'abord pour Israël, puis, après avoir été placées sous embargo, vendues à la Norvège. Ce « vol » est alors considéré comme une ridiculisation de la France et place ainsi le gouvernement français dans une situation délicate avec Israël et surtout avec les Etats Unis mais permet à cette dernière de se rapprocher du monde Arabe.

La France et l'Irak

C'est dans ce contexte que le gouvernement irakien a montré des dispositions favorables à la France compte tenu de son rapprochement avec le monde arabe. De plus, Bagdad y trouve un contrepoids à ses liens avec l'U.R.S.S. En effet, le rapprochement français avec les pays d'Orient arabes à pour objectif de tenter de maintenir un équilibre des puissances dans cette zone puisque les Etats Unis par leurs soutien à Israël et depuis le pacte de Bagdad sont éloigné de ces pays facilitant ainsi l'arrivé de l'URSS. La France ainsi se place comme puissance « intermédiaire ».

Dans ce sens, l'Irak et la France concrétisent des relations. Ces dernières se traduisent dans un premier temps par l'enseignement du français dans le système éducatif irakien dès 1969³⁵⁵ et un accroissement relations franco-iraquiennes dans les milieux culturels,

³⁵³ En effet, on le rappelle, après avoir refusé l'influence des USA par le pacte de Bagdad, les pays Arabes se tournent vers l'URSS pour obtenir un soutien militaire. Dans ce sens, des 1962 le gouvernement de Kennedy soutien économiquement le gouvernement d'Israël (base avancé des USA) et est hostile au mouvement panarabe. En 1966, les tensions s'intensifient entre la Syrie et Israël, à la suite notamment du coup d'Etat de février 1966 qui porte au pouvoir en Syrie des officiers hostiles à Israël. Plusieurs opérations sont menées par les Palestiniens, soutenues par la Syrie, suivies de représailles d'Israël. l'Egypte soutien la Syrie et Nasser mobilise des alliances militaires avec la Jordanie et l'Irak. Suite à la victoire d'Israël, les USA restent proche de l'état hébreu à la différence de L'URSS qui rompt ses relations diplomatiques avec Israël. Dans ce cadre, Nasser se tourne alors vers l'URSS qui lui envoie des conseillers et une présence militaire. L'aide financière américaine pour Israël prend alors son essor, entre 1966 et 1970, 102 millions de dollars par an son versé. Et les pays « arabe se retrouvent alors sous la ligue du Panarabisme regroupant ainsi Syrie, Libye, Egypte, Irak.

Romeo Lisa, op cit 200 page 69

³⁵⁵ il convient de souligner que c'est autour des années 1970 que l'on observe un intérêt plus fort pour le français

universitaires et scientifiques³⁵⁶. En effet, des 1968 après un contrat signé entre l'ERAP (Entreprise de Recherche et d'Activité Pétrolière française) intervenant à la demande de L'INCO (*Irak national oil company*) des gisements d'huile et de structures gazifières sont découverts et le contrat a pour vocation de financer et aider à la construction d'infrastructures et au développement de ces gisements³⁵⁷.

Alors, si on met en perspective le souhait de Pompidou de dynamiser et moderniser la production industrielle française afin de valoriser l'existence de la France sur la scène internationale, l'Irak se présente comme une porte d'entrée vers de nouvelles ressources. En effet, on l'a vu la France dispose de peu de ressources énergétiques propres et doit en importer pour se moderniser et concrétiser son projet. « Aider » à la modernisation et la mise en place de l'industrie du pétrole, ici, par des soutiens économiques et scientifiques permettrait alors l'accord entre la France et l'Irak d'échanges à moindre coût et la dynamisation de l'industrie française. L'Irak apparaît alors comme un pays primitif que la France doit aider à moderniser. La France arriverait alors en puissance économique et culturelle mais aussi politique pour « moderniser » et « soutenir » l'industrie irakienne, afin de soutenir sa place sur la scène internationale et l'intégrer aux échanges internationaux.

Ainsi, la France véhicule alors l'image d'un pays modernisateur qui domine l'économie³⁵⁸ la production, la culture³⁵⁹ et le territoire irakien. C'est dans ce cadre que nous comprenons pourquoi la mode française choisit elle aussi d'utiliser à la fois les bornes d'influences géographiques dans sa production de mode exotique de la même façon que les Etats-Unis mais utilise également le concept esthétique de primitif pour renvoyer à cet univers géographique afin d'assurer sa puissance et « révéler » sa domination économique, culturelle et politique comme on l'a vu notamment chez Dior ou Léonard.

³⁵⁶ Allasaf Yaqdhan « Le français, quel destin, quelles propositions en Irak ? », in Synergies Monde Arabe n° 9 - 2016 p. 133-144, disponible : <http://gerflint.fr/Base/Mondearabe9/alassaf.pdf>, consulté le 16/04/21

³⁵⁷ Annexe au procès-verbal de la séance du 11 juin 1975. Rapport d'information fait au nom de la Commission des Finances, du Contrôle budgétaire et des Comptes économiques de la Nation, n° 373 Sénat seconde session ordinaire de 1974-1975, disponible : https://www.senat.fr/rap/1974-1975/i1974_1975_0373.pdf, consulté le 16/04/21

³⁵⁸ en 1963, l'Irak était son 23e fournisseur de pétrole alors qu'en 1973 il est devenu le premier au même niveau avec l'Union Soviétique Allasaf Yaqdhan op cit 348 page 131

³⁵⁹ puisque des 1969 des cours de français sont dispensés Allasaf Yaqdhan idem

La France et l'Iran

Le Shah d'Iran a été reçu à Paris en octobre 1969. C'est dans ce contexte qu'un deuxième contrat «agence» a été signé concernant la zone de recherche «Egoco», puisque en effet des découvertes de gaz ont été faites, rassemblant 600 milliards de mètres cubes. Des lors, un projet d'exportation du gaz liquéfié est à l'étude et dans ce cadre un protocole et des accords financiers ont été mis en place en 1968-1969 et plus tard en 1970 et 1971³⁶⁰. De la même façon que pour l'Irak nous voyons que la France se place en Iran pour multiplier ses ressources et ainsi accroître sa production industrielle pour arriver à la tête de la CEE et rivaliser avec la puissance américaine. L'interprétation de la reprise iconographique (primitivisme, mysticisme, authenticité) et les bornes géographiques de l'inspiration se retrouvent dans la même analyse faite sur l'Irak.

³⁶⁰ Annexe au procès-verbal de la séance du 11 juin 1975. Rapport d'information fait au nom de la Commission des Finances, du Contrôle budgétaire et des Comptes économiques de la Nation, n° 373 Sénat seconde session ordinaire de 1974-1975, disponible : https://www.senat.fr/rap/1974-1975/i1974_1975_0373.pdf, consulté le 16/04/21

La réutilisation de ces codes iconographiques esthétiques revoient finalement aux mêmes enjeux de considérations états-uniens mais avec des visées différentes. Pour la valorisation de la France à l'échelle internationale. Le président Pompidou se rapproche des pays ayant des ressources premières tels que l'Irak, l'Iran, l'Afghanistan,... afin d'obtenir des partenariats. Mais par son implication économique, industrielle et culturelle, la France se considère comme les « dynamiteurs » de l'évolution et de l'intégration de ces pays sur la scène internationale. Dans ce sens, la population française, conçoit ces pays comme primitifs et mystiques, ce qui a pour résultat la production des vêtements que nous venons d'étudier.

La dimension paternaliste de la France pour la mise en place de l'équilibre des forces tend alors à considérer la population française dans une position de domination politique et tutélaire de ces pays. Dans ce cadre nous comprenons mieux la reprise des codes et des concepts de l'exotisme nord-américain notamment dans le primitivisme. En effet, si la France se positionne comme paternaliste des relations internationales, elle considère que les pays arabes ont besoin de sa tutelle politique et économique pour entrer dans une nouvelle configuration sur la scène internationale. Dans ce sens, la France renvoie l'image par sa quête de paternalisme international comme indispensable et essentiel au bon fonctionnement et à l'intégration de ces pays sur la scène internationale.

La France par ses visées politiques entre dans un rapport mitigé avec les Etats unis entre une nécessité de son implication économique et diplomatique et un souhait de s'éloigner de sa tutelle politique. Alors, l'exotisme dans la mode féminine française joue de ces deux éléments et met en place une forme d'autonomie dans l'impulsion de la mode nord-américaine. C'est dans ce cadre que nous pouvons étudier à présent l'autonomisation des concepts de l'exotisme dans l'influences géographiques de la production. Pour cela nous allons étudier dans un premier temps la production de Jules François Crahay et Léonard Fashion s'inspirant d'une civilisation aztèque puis dans un second temps la production de Yves Saint Laurent de 1970 avec sa collection Japon.

2. Evolution et autonomisation des concepts nord-américains pour la retranscription d'un « exotisme » : L'élargissement du goût pour l'univers mystique des mayas, incas et aztèques



a) Le goût pour la civilisation aztèque de la maison Lanvin et Léonard Fashion : les enjeux

Les productions de la maison Lanvin

Nous l'avons vu, Jules François Crahay avec son manteau de 1970, a réutilisé les concepts nord-américains pour figure un exotisme qui sont : le goût du primitif, l'authenticité, et le mysticisme. Pour développer notre propos nous devons à présent nous attarder sur les motifs de ce manteau. Ces motifs représentés semblent être l'illustration des motifs traditionnels aztèques ou incas. On peut émettre l'hypothèse par la comparaison de ces productions. En effet, on retrouve l'horreur du vide et l'importance de la géométrie. Jules François Crahay avec la réutilisation de l'iconographie esthétique primitive et mystique s'éloigne des bornes géographiques de l'inspiration de l'exotisme nord-américain.

Pour compléter notre propos sur l'exotisme de Jules François Crahay dans ses productions pour la maison Lanvin nous allons étudier une robe de la collection hiver de 1970, ici, celle de gauche (figure XLVII). Cette dernière est une robe longue aux chevilles, manches longues, boutonnée jusqu'au niveau de la taille avec un col chemise, ceinturée elle souligne la taille, à partir des genoux on remarque du volume, des sortes de bandes de volants disposées sur toute la largeur de la robe et sur deux étages. La robe est présentée accompagnée par une veste noire avec les bordures en laine tricotée à grosses mailles³⁶¹. La robe est coupée de façon à être ajustée près du corps (pour le buste et s'évase un peu à partir de la taille) mais reste dans une ligne droite qui donne cet effet ample, les volants confirment cet effet. Dans la forme du bas de la robe ici nous sommes dans une référence à la mode mexicaine. Le haut de la robe, est délimité dans un premier temps par l'ornementation différentes du bas de la robe, dans un

³⁶¹ On peut souligner que la bordure de la veste est de la même facture, composition et réalisation que l'écharpe de la jeune femme à coté.

second temps parce qu'il est plus ajusté et dans un troisième temps parce qu'il est souligné par la ceinture.

Jules François Crahay dans ses robes pour l'hiver 1970 utilise principalement le rouge, la couleur terre, le vert sapin et le bleu. Des couleurs qui se réfèrent à la perception de la lumière, la captation de l'environnement pur et originel que Maimé Arnodin a décrit dans son cahier de coloris pour la saison hiver 1970 mais s'autonomise par l'inspiration géographique³⁶². Pour aborder l'inspiration géographique qui s'est autonomisée nous allons étudier les motifs. Ces derniers sont disposés en bandes horizontales (sauf pour le buste) non aléatoirement, et représente des motifs végétaux (principalement des fleurs) et géométriques simples. Ces derniers semblent invoquer des motifs aztèques. Ces évocations de civilisations passées, primitives presque mystiques rentrent dans la conception iconographique esthétique de l'exotisme Nord-américain mais l'inspiration géographique évolue. On est alors ici dans la quête de l'authenticité de l'ailleurs, dans la volonté de se représenter un univers primitif de la même manière que les productions nord-américaine en mode tout en s'éloignant de l'inspiration géographique en cherchant cet ailleurs incas, aztèque ou maya.

Les productions de la maison Leonard Fashion

De la même façon, la maison Leonard Fashion va reprendre ces thèmes du mystiques et du primitifs et l'étendre à un univers maya et aztèque³⁶³. Pour la combinaison présentée dans *L'Officiel de la mode* en 1970 nous remarquons que les motifs sont plutôt géométriques et qu'il y a une horreur du vide. Ces motifs ne sont pas sans rappeler le manteau de 1970 de Jules François Crahay pour la maison Lanvin (figure XLVIII). De plus, ces motifs semblent être des motifs aztèques ou incas. On retrouve alors ici la quête d'un univers originel que l'Amérique du nord a associé à la représentation d'un exotisme, mais aussi une autonomie dans l'inspiration géographique. En effet, Leonard Fashion s'inspire de l'esthétique Incas élégamment référant à un univers mystique.

³⁶² Archive Maimé Arnodin o

³⁶³ nous n'étudierons pas la coupe et la forme, en effet nous savons que la marque Léonard Fashion base son idée créative dans la volonté de produire des vêtements légers et dans l'innovation de la texture et de la matière, ces deux composantes ne seront pas utiles pour comprendre la conception exotique. L'étude des coloris et des motifs sont alors les deux seuls facteurs à prendre en compte.

Ensuite, les couleurs : le noir, le blanc, le marron et le beige semblent se rapprocher de la volonté de représenter une esthétique primitive sensorielle, un retour à l'origine, une quête de la nature. On est toujours ici dans la quête de l'authenticité de l'ailleurs, dans la volonté de représenter un univers primitif mystique et authentique de la même manière que les productions nord-américaines en mode tout en élargissant ce concept iconographique à une plus large inspiration géographique.

Ainsi, par l'étude des productions de Jules François Crahay et Léonard Fashion, nous voyons que les concepts iconographiques de la représentation nord-américaine d'un exotisme sont repris : le primitif, le mystique et l'authentique mais les bornes géographiques et temporelles sont réajustées. En effet, nous voyons que les éléments pour représenter un univers primitif sont l'utilisation des motifs et des représentations incas, mayas ou encore aztèques. Dans ce sens, il convient d'étudier à présent dans quelles mesures l'autonomisation du concept de l'exotisme nord-américain s'incarne dans la politique française.

Dans une moindre mesure nous avons remarqué que les Etats-Unis pour se référer à un une contrée lointaine s'étaient inspirés des natifs américains et mexicains, mais s'étaient plus largement employés à utiliser la Perse Arabique (Moyen Orient et Asie centrale) comme bornes d'influences. L'univers aztèque s'ancre géographiquement sur les frontières actuelles du Mexique. Alors, puisque selon Edward Said³⁶⁴, faire référence à une civilisation passée entre dans une forme de domination et puisque selon Michel Espagnol, la transcription d'une transformation culturelle entre dans un rapport socio-politique³⁶⁵. Ici l'empire aztèque est le lieu de fantasme civilisationnel. L'essence de l'exotisme résulte dans la représentation historique que l'Europe en a fait.

En mars 1519 les conquistadors débarquent au Mexique et le conquiert de façon sanglante³⁶⁶. Cet exotisme temporelle met alors en avant le fait que l'Occident et notamment l'Europe a permis « la modernisation et l'évolution de ces civilisations ». Dans ce cadre, l'Europe et la gouvernance française actuelle apparait à égale mesure de domination et de pouvoirs que les Etats-Unis sur la scène internationale par leur « passé évolutionniste ». Dans ce cadre les productions telles que celle de Lanvin ou de Léonard Fashion, s'inscrivent dans ces enjeux politiques. On le rappelle, même si les productions et les créateurs ne sont pas des agents

³⁶⁴ Said Edward op cit 14 page 4

³⁶⁵ Espagne Michel op cit 13 page 4

³⁶⁶ Oeschger Francis « La chute sanglante de l'Empire aztèque », in *Géo*, Publié le 16/10/2018, Mis à jour le 07/06/2019, disponible : <https://www.geo.fr/histoire/la-chute-sanglante-de-lempire-azteque-193019>, consulté le 15/04/21

de la politique nationale, les créations sont le résultat de ce que la société et la population française perçoivent de l'autre en fonction de ces événements.

b) Le goût pour le Japon et ses enjeux avec la production d'Yves Saint Laurent

A contre courant des productions françaises et nord-américaines, Yves Saint Laurent s'oriente vers le Japon en 1970. Aurélie Samuel, commissaire de l'exposition « L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent » évoque le souhait d'Yves Saint Laurent et sa conception de la femme au travers de sa collection : « Saint Laurent en fait l'impératrice d'une civilisation disparue. Quand d'autres la dépouillent de tout ornement, il la pare de ceintures dorées, de broderies et de perles,[...]»³⁶⁷ C'est ce que l'ensemble du soir de haute couture de la collection automne hiver présente (figure XXVIII). Pour cette collection, de la même manière qu'en 1967 pour sa collection « Bambara » Yves Saint Laurent se rend dans les musées, s'informe par des ouvrages sur « l'univers » Asiatique, du Japon, ... On retrouve également comme le souligne Aurélie Samuel, le cliché, l'importance de l'imaginaire dans sa production, c'est dans ce cadre que l'on retrouve les formes types des vêtements féminins japonais telle que la forme T, ainsi que dans un entretien le créateur Kenzo l'a souligné ou encore les couleurs tel que le vert et les matières satinées³⁶⁸. On retrouve également l'importance des fleurs de cerisiers confectionnées en broderies japonaises caractéristique des kimonos, mais aussi l'importance des fils argentés et dorés. Yves Saint Laurent propose par le biais du mélange de son imagination et de ses lectures, une forme mystique et fantasmée de la création comme chez Zandra Rhodes ou dans ses collections « Bambara ».

Ce goût pour le Japon et l'Asie dans les années 1970 dans la mode française est souligné et remarqué par Martine Leherpeur³⁶⁹. C'est à cette période que le créateur Kenzo est découvert en France par exemple³⁷⁰. En effet, à partir de la fin des années 1960 et le début des

³⁶⁷ Xavier de Jarcy, « L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent », une exposition sur le mystère de la création », in Télérama, Publié le 03/10/18 mis à jour le 08/12/20 disponible : <https://www.telerama.fr/sortir/lasie-revee-dyves-saint-laurent,-une-exposition-sur-le-mystere-de-la-creation,n5833078.php>, consulté le 17/03/21

³⁶⁸ Musée Yves Saint Laurent, « Yves Saint Laurent et le Japon, Rencontre avec Kenzo, le 10/10/2018 », disponible : <https://museeyslparis.com/evenements/yves-saint-laurent-et-le-japon>, consulté le 20/05/21

³⁶⁹ Propos recueilli lors d'un entretien le 09/03/21 avec Martine Leherpeur

³⁷⁰ Idem

années 1970 les créateurs japonais font leurs premiers pas à la semaine de la mode de Paris³⁷¹. En particulier Takada Kenzo (1939-2020) en 1970 mais aussi Miyake Issei (1938) en 1973³⁷². Ainsi, on comprend mieux pourquoi on remarque un goût pour l'entrée du Japon dans les bornes géographiques de l'exotisme.

Le Japon depuis la fin des années 1950 et jusqu'au début des années 1970 est marqué par un développement économique important³⁷³. Le développement économique du Japon est la conséquence du traité de sécurité signé avec les États-Unis le 8 septembre 1951. Ce traité permet au Japon de se concentrer sur son économie puisque les USA gèrent la sécurité intérieure du pays. Alors, dès 1950, le Japon fait accroître les importations de techniques et de matières étrangères dans l'objectif de se transformer en une société post-industrielle³⁷⁴. Dans ce sens, les Japonais mettent l'accent sur la créativité, cherchant à devenir leaders d'innovations technologiques et développent de manière intensive les investissements étrangers et nationaux³⁷⁵. Cette augmentation majeure des investissements engendre alors un besoin d'innovation technique³⁷⁶. C'est pourquoi l'industrie japonaise améliore considérablement ses manières de produire et s'intègre dans le développement et les échanges internationaux développés par le monde « occidental »³⁷⁷.

Alors, puisque tous les pays qui ont connu une industrialisation massive et un bouleversement dans leur économie ont connu le « phénomène de la fin des années 1960 » : un tournant culturel et social si nous pouvons l'appeler comme cela. Au Japon, le mouvement social qui s'est caractérisé par les étudiants, s'active au moment du renouvellement du traité de sécurité nippo-américain³⁷⁸. Après l'échec du mouvement contre la reconduction du traité de

³⁷¹ Japon moderne et France, adoration, rencontre et interaction, la mode, disponible : https://www.ndl.go.jp/france/fr/column/s2_2.html, consulté le 14/04/21

³⁷² On retrouve également par la suite : Yamamoto Kansai (Prêt-à-porter, 1944-) en 1975, Mori Hanae (1926-) en 1977, Kawakubo Rei (1942-) et Yamamoto Yoji (1943-) en 1982.

³⁷³ Ishikawa Kiyoko, « La France et la contre-culture du Japon dans la période de haute croissance économique (1960-1970) », in Haruhisa Kato éd., *La modernité française dans l'Asie littéraire (Chine, Corée, Japon)*. Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2004. disponible : <https://www.cairn.info/modernite-francaise-dans-l-asie-litteraire--9782130537618-page-49.htm>, consulté le 14/04/21

³⁷⁴ Christian Kessler, Gérard Siary, « Histoire d'une relation inégale », collège de France, disponible <https://laviedesidees.fr/France-Japon-histoire-d-une-relation-inegale.html>, consulté le 24/05/21

³⁷⁵ Lehmann. « Internationalisation de l'économie japonaise ». In: *Politique étrangère*, n°1 - 1985 - 50^e année. pp. 35-54. Disponible : https://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1985_num_50_1_3440, consulté le 05/05/21

Ryutaro Komiyama, « Les trois secrets de la réussite économique du Japon », in *Le monde Diplomatique*, décembre 1967, disponible : <https://www.monde-diplomatique.fr/1967/12/KOMIYA/28159>, consulté le 05/05/21

³⁷⁶ Christian Kessler, Gérard Siary, op cit 364 page 138

³⁷⁷ Nakayama Ichiro, « L'économie japonaise entre en 1963 dans une nouvelle période d'essor », in *Le monde diplomatique*, juin 1963, disponible : <https://www.monde-diplomatique.fr/1963/06/NAKAYAMA/25399>, consulté le 14/04/21

³⁷⁸ Le premier texte du traité de sécurité nippo états-unien abordait « l'établissement, à la demande du Japon, de bases américaines aériennes, navales et terrestres dans l'archipel, pour la défense de ce dernier et de l'Extrême-

sécurité avec les Etats-Unis, s'est développé au Japon un mouvement de protestation contre la guerre du Vietnam d'autant plus que le Japon servait de base arrière à l'armée américaine³⁷⁹.

Dans ce sens on comprend alors un double facteur pour l'arrivée du goût japonais dans la mode. Le premier : celui d'un rapprochement de la jeunesse française avec la jeunesse japonaise, qui on le rappelle est un élément important. En effet la mode économique française est en pleine restructuration et doit séduire une nouvelle population : la jeunesse. Le second : une industrialisation massive et un accroissement de la production industrielle qui place le Japon comme une entité importante dans la construction de l'économie internationale occidentale. Alors, puisque le Japon s'intègre depuis 1950 à un mode de fonctionnement occidental et au marché international, on pourrait penser qu'il n'y a pas de visée de domination. Mais comme l'a souligné Stazack ou Edward Saïd concevoir et produire un vêtement exotique amène à considérer l'autre comme inférieur. Exotiser un élément et le rappeler à un simple fait historique romancé rend à se concevoir comme une civilisation évoluée.

La représentation du Japon ici dans la mode de Yves Saint Laurent entre dans la conception de l'exotisme par valorisation historique imaginaire que Jean François Stazack a mise en avant dans son étude. On est dans une forme de passerelle entre un souhait de domination politico-culturelle et une reconstruction par l'imaginaire. En effet, la société japonaise est une société industrialisée à la fin des années 1960 qui entre en étroite collaboration avec le monde occidental. Dans ce sens cette dernière n'est pas offerte au désir d'appropriation mais par l'imaginaire qu'Yves Saint Laurent développe autour de cette société, on peut se questionner sur la capacité à se considérer comme dominant d'une culture qui s'est exportée ? Puisque invoquer le passé historique japonais et les contes d'impératrices en accentuant les formes, couleurs,.. pour simuler un exotisme entre dans cette considération de l'autre.

Orient. L'armée américaine y jouirait de privilèges spéciaux définis dans un accord administratif annexe ». Le nouveau traité signé en 1959 et 1960 aborde l'obligation de la défense du Japon par les USA, la consultation du gouvernement japonais pour l'armement militaire de l'archipel, la fin du traité au bout de 10 ans notamment. Le Guillan Robert, « Les relations entre Tokyo et Washington, le nouveau traité nippo américain, sera signé à la fin de 1959 », in *Le monde Diplomatique*, disponible : <https://www.monde-diplomatique.fr/1959/08/GUILLAIN/23155>, consulté le 20/05/21

³⁷⁹ Vers la fin des années 1960 la révolte nationale des étudiants « Zenkyôtô » paralyse presque toutes les fonctions universitaires et a pour objectif de protéger l'autonomie et les libertés des universités contre la police, ajoutée à la protestation des programmes militaires la démocratie de l'enseignement, et surtout « une frustration envers l'état de délabrement d'universités mal préparées à l'explosion de la population étudiante » Vey François, « 1968 au Japon : comme un tremblement de terre », in *Geo*, Publié le 06/03/2018, Mis à jour le 06/03/2018, disponible : <https://www.geo.fr/histoire/1968-au-japon-comme-un-tremblement-de-terre-185811>, consulté le 14/04/21

Le goût pour le Japon est un terrain connu, qui a été préparé par l'histoire des échanges franco japonais et remontent à l'officialisation des rapports entre la France et le Japon en 1859. De plus la France connaît très bien la construction esthétique et iconographique du Japon puisque l'on connaît le japonisme notamment des 1860 ou les impressionnistes tels que Monet ou encore Gauguin et bien d'autres, sont les vecteurs de l'idée iconographique et stéréotypée du Japon, illustré et traduit aux travers de leurs peintures les fleurs de cerisiers écloses. Dans ce cadre, en développant les caractéristiques « charmantes » romancées du Japon, Yves Saint Laurent entre dans une conception de domination culturelle. En mettant en avant un aspect presque lyrique et romanesque d'une civilisation qui finalement depuis 1950 à une place à part entière dans la culture « Occidentale ».

Cette domination culturelle se lit notamment au travers des implications françaises sur le sol japonais. La France développe des instituts (ouvert en 1969), des sections de langue et de littérature française s'ouvrent à l'université,...³⁸⁰. L'Étranger de Camus, est plusieurs fois traduit, tout comme Sartre qui fait une tournée en 1966³⁸¹. De plus, par l'évolution de l'industrie japonaise, cette dernière bouleverse l'organisation sociale et provoque l'émergence de nouvelle classe sociale (industriels, nouveaux bourgeois,...). Dans ce cadre ces nouveaux groupes sociaux sont en quête de légitimité et la mode française par son « hégémonie » et son histoire créative notamment est réutilisé pour souligner de leur puissance économique et financière. Dominique Waquet et Marion Laporte souligne que la mode française a tenue une place importante au Japon et l'explique par « l'aura vivace » évoqué par le Général de Gaulle quant à sa résistance et sa volonté de s'éloigner de la politique états-unienne. Les auteurs soulignent que : « Les japonais souhaitant s'affranchir de la tutelle américaine devaient dans les années 1970 et à la fin des années 1960 projeter sur la France leurs propres désirs d'autonomie ». Dans ce contexte, la France se positionne à nouveau comme dominant sur la scène japonaise par l'importation de son patrimoine culturel (littérature, mode, langue,...)³⁸².

La France apparaît alors comme dynamiteur de l'entrée dans l'Occident du Japon. Par son expansion culturelle, et se place comme ascendant dans la mouvance culturelle japonaise. C'est dans ce cadre que nous comprenons les productions d'Yves Saint Laurent. En effet, même si les créateurs on l'a souligné ne sont pas les acteurs de la politique française, ils sont les

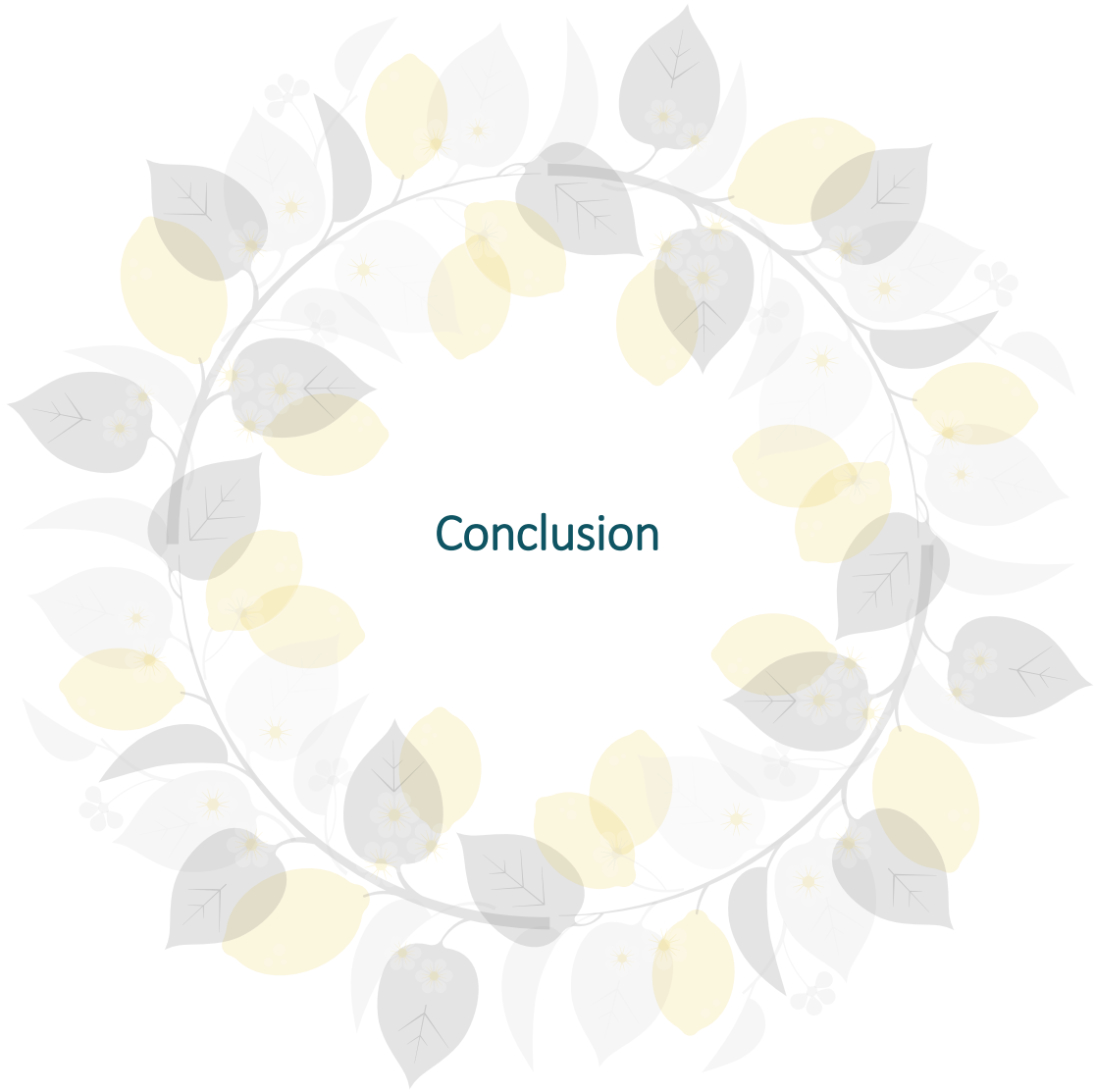
³⁸⁰Kessler Christian, « Sartre au Japon », in *France-Japon Eco*, n°104, 2005, cité in Kessler Christian, Siary Gérard, *France Japon, une histoire inégale* » mis en ligne le 12/09/08 disponible : <https://laviedesidees.fr/France-Japon-histoire-d-une-relation-inegale.html>, consulté le 05/05/21

³⁸¹ Christian kessler, gérard siary, op cit 364 page 138

³⁸² Waquet Dominique, Laporte Marion, op cit 89 page 31

médiateurs de l'atmosphère dans laquelle se développe la population. De plus, même si l'étude que nous venons d'élaborer au sujet de la création de haute couture d'Yves Saint Laurent reprend certains des codes nord-américain pour représenter un univers de l'ailleurs comme le mysticisme. La production ici est une production de haute couture, dans ce cadre, elle doit se jouer du patrimoine culturel immatériel français et se comprendre dans les convenances politiques françaises.

Ainsi, même si l'essor du prêt-à-porter et l'intégration de la culture américaine en France à la fin des années 1960 détient une place importante dans la considération de l'évolution de l'esthétique de l'ailleurs dans la production de mode. Les enjeux politiques, économiques, et sociaux, dans lequel ce prêt-à-porter est conçu détient une place importante pour comprendre cette évolution. En effet, à la fin des années 1960, la mode devient art commercial et les créateurs de mode (agences de tendances, industries, créateurs, producteurs, diffuseurs,...) analysent les populations et le contexte dans lequel ces dernières évoluent pour comprendre les futures envies Dans ce cadre si la politique médiatique de Pompidou en Afrique n'avait pas changée nous n'aurions sans doute pas vu évoluer une esthétique du *rêve des mille et une nuits* pour symboliser une esthétique exotique en mode vers une esthétique de l'exotisme originel. Ou encore, si le président Pompidou ne s'était pas massivement impliqué dans la politique du Moyen Orient, les bornes géographiques ne se seraient pas étendues pour la conception d'une esthétique exotique en mode. Tout comme la politique nationale de ce dernier, qui a souhaité moderniser l'économie et l'industrie française, se plaçant ainsi comme acteur de modernisation faisant alors évoluer la considération de soi et par conséquent la considération des autres vis-à-vis de soi. Alors le prêt-à-porter est un outil ou les nouveaux acteurs de la mode sont les vecteurs de la transformation esthétique et iconographique de la création suivant les aléas du contexte contemporain.



Conclusion

Ainsi, la mode doit séduire un public et son évolution doit servir et s'accorder de la population. Les innovations de la mode doivent être comprises dans un contexte économique, politique, culturel et social. La mode et la politique sont deux domaines diamétralement opposés qui se jouent de facteurs communs (environnement social, politique, culturels, économiques,...) avec des visées différentes. Mais ces deux domaines se répondent unilatéralement par un jeu de contexte et d'atmosphère. La mode se joue de l'atmosphère sociale que la politique propose. Dans ce cadre, l'étude de la considération et de la production de l'esthétique exotique dans la mode féminine française doit être le résultat mêlé de ces deux analyses factorielles. Mais le vêtement n'est en aucun l'acteur d'une politique, il est le résultat d'une atmosphère engendrée par les appréciations de la population face à un contexte politique et économique et les discours³⁸³. L'objectif premier de ce mémoire était alors de comprendre l'évolution de la conception de l'exotisme, de l'ailleurs et de l'autre au travers de la production de mode féminine française dans le contexte de la guerre froide entre 1967 et 1970 et comprendre comment et pourquoi la conception esthétique et géographique de l'exotisme dans la mode féminine française évolue entre 1967 et 1970.

Après avoir tenté de définir un panel de pièces caractérisées comme « exotique » selon leur contexte de production, nous les avons regroupées en fonction de leurs iconographies. Le premier groupe relevant d'une iconographie de l'ailleurs s'inscrivant dans la représentation du mouvement pictural orientaliste (compris grâce à notre enseignement en histoire de l'art). Le second groupe une iconographie de l'ailleurs relevant d'une autre inspiration esthétique que nous n'avions pas encore définie. A partir de ces constatations nous avons souligné que les premières productions caractérisées par la population comme « exotiques » débutent en 1967 et se terminent en 1970 (on retrouve quelques collections « exotiques » jusqu'en 1972).

Puis, nous nous sommes penchés sur le médium. Nous avons remarqué que les productions qui relevaient de l'iconographie orientaliste perdurent de 1967 à 1969 dans la production de haute couture et les productions qui relèvent d'une autre inspiration iconographique s'inscrivent dans la production de prêt-à-porter. Dans ce cadre, un premier élément de notre analyse s'est imposé : le médium de production interfère dans la production et l'innovation créative et est le vecteur des transferts culturels dans la production d'une esthétique « exotique ». Nous avons alors choisi de diviser notre argumentaire en deux parties.

³⁸³ Même si la mode de haute couture assure le patrimoine culturel immatériel de la France et agit en tant que *soft power*, cette dernière doit se référer à des convenances politiques, mais le créateur est libre de sa création.

La première partie se compose des productions de haute couture entre 1967 et 1969 et la seconde partie des productions de prêt-à-porter en 1970.

Il s'agissait alors de comprendre dans un premier temps quel était le rôle du médium en tant que vecteur dans l'évolution de la construction esthétique et iconographique de l'« exotisme ». Les premières productions de mode inspirées de l'ailleurs sont des productions provenant de la création de haute couture. La mode de haute couture de part son intégration au patrimoine culturel français doit s'intégrer dans une certaine forme de passé hégémonique créatif et assurer la maîtrise de l'innovation créative de la France sur la scène internationale³⁸⁴. Ce qui a expliqué dans un premier temps la réutilisation de l'iconographie esthétique du mouvement pictural et de mode Orientaliste. Mais il s'agissait aussi de comprendre pourquoi la haute couture qui symbolise le patrimoine culturel français reprend des thèmes esthétiques provenant de la contre culture hippie aux allures esthétiques exotiques. Dans ce cadre nous avons abordé une étude sociologique et marketing. Puisque la mode de haute couture est un art commercial, elle doit se jouer de l'air du temps pour séduire la clientèle. En France au milieu des années 1960 la jeunesse explose et s'identifie au mouvement hippie par son « mal être identitaire ». L'industrie culturelle doit se jouer de ces quêtes d'identifications pour assurer son marché³⁸⁵. Les médias de masse et les hippies eux mêmes ont produit de nombreuses images du mouvement offrant alors une « réhabilitation de l'image et de l'imaginaire comme intermédiaire entre le sensible et l'intelligible »³⁸⁶. Cette réhabilitation a alors pour résultat une confusion laissant apparaître la mode hippie exotique comme élément de désir. L'imaginaire du vêtement exotique et de la mode par la transformation se constitue alors comme une voie d'accès aux « nobles » idées du mouvement hippie. Dans ce cadre mis en parallèle avec la politique économique d'indépendance du Général Pompidou, nous comprenons que la production doit se jouer de deux facteurs : celui de s'ancrer dans le modèle culturel nord-américain mondialisé mais aussi de garder des particularismes nationaux.

Pour vérifier notre hypothèse sur la réutilisation de l'iconographie esthétique de l'orientalisme pictural nous avons utilisé les cahiers de coloris de Maimé Arnodin. Cette dernière, actrice de la production et de la créativité, analyse l'atmosphère sociale contextualisée et la traduit au travers de cahiers de coloris³⁸⁷. Ces derniers ont souligné l'utilisation de couleurs

³⁸⁴ Unesco, op cit 38 page 7

³⁸⁵ Il convient de souligner que cette culture jeune est finalement poussé par leurs revendication mais aussi par l'industrie culturelle et économique.

³⁸⁶ G. Durand, op cit 58 page 21

³⁸⁷ Alors, comme le souligne Michel Espagne (op cit 13 page 4), on voit l'importance du contexte atmosphérique dans lequel l'ailleurs est compris mais aussi l'importance de la retraduction au gré des perceptions individuelles.

profondes, intenses relevant par « l'exotisation » des appellations des couleurs de l'iconographie orientaliste.

Dans ce cadre pour analyser les productions de mode nous avons mis en place une interprétation mêlée entre les représentations picturales, la production de mode exotique du XXe siècle et les créations de 1967 à 1969. Par ces repères, nous avons souligné que les productions et les créations de l'exotisme de Yves Saint Laurent tout comme chez Marc Bohan et Jules François Crahay entre 1967 et 1969 sont marquées par la représentation esthétique et l'iconographie du courant orientaliste. Se traduisant par un métissage généralisé des inspirations provenant principalement des pays d'Asie et d'Afrique pour suggérer un ailleurs géographique. L'iconographie du principe de l'exotisme est conceptualisée par des métonymies d'influences et une globalisation systématique entre Afrique du Nord et Asie. Une production aux couleurs intenses relevant de « la purgation des pulsions primaires ». Ce goût pour l'orientalisme ne s'arrête pas là, en effet, par exemple, chez Lanvin les drapés des manches et du buste jouant des effets de transparence du pyjama de 1968 rappellent sans nul doute les créations de Madame Grès et du *rêve des mille et une nuits* visible sur les productions plastiques de Jean Baptiste Ange Tissier (peintre 1814-1876) dans *Odalisque* par exemple.

Ensuite il s'agissait alors au travers d'une analyse mêlée des discours présidentiels et de la politique médiatique des magazines de mode de comprendre les enjeux de la représentation de l'autre dans la mode exotique française entre 1967 et 1969. Nous avons souligné que la mode et ses créateurs ne sont pas les acteurs et participant à la politique présidentielle française mais doivent s'intégrer à l'atmosphère dans laquelle évolue la population dont la politique propose. Les magazines de mode sont ce que les consommateurs du monde perçoivent de la créativité et de l'esprit d'innovation dans la production de mode française. La politique médiatique est donc un enjeu de taille pour comprendre l'image que la France renvoie.

Entre 1967 et 1969, grâce au magazine *L'art et la mode* nous avons souligné que la création de mode française serait considérée comme le « temple » de la culture et du patrimoine français ou exprimer les influences et l'allégeance géographique dans la création française tendrait à diminuer le pouvoirs de ces « maitres de la création française »³⁸⁸. Alors au travers des discours présidentiels, le Général de Gaulle souligne que sa politique étrangère est « l'expression de l'existence de la nation française sur la scène internationale »³⁸⁹. Coïncée entre deux empires

³⁸⁸ *L'art et la mode*, op cit 111 page 38, février 1969, archive de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Grenoble, cote : Rp 1025

³⁸⁹ Vernant Jacques. Op cit 135 page 48

(USA et URSS) et appauvrit par la décolonisation, la France par l'affirmation de l'indépendance de la nation et la dorure de son blason culturel et économique doit affirmer son rôle dans la scène mondiale. Alors avec l'étude de l'orchestration des traités de coopérations entre la France et l'Afrique nous avons souligné un engagement financier important³⁹⁰. Dans ce cadre, pour légitimer son implication qualifiée de « spectaculaire » le Général de Gaulle utilise des pratiques et allocutions néocoloniales. Les créateurs sont alors plongés dans un contexte qui les assignent à prolonger cette atmosphère et choisissent de poursuivre les thèmes de la représentation de l'esthétique exotique du courant orientaliste.

Le seul magazine qui mentionne les influences de productions et qui propose une esthétique iconographique de l'exotisme différent c'est le magazine *Vogue France* sous l'égide éditoriale de *Vogue US* avec sa directrice artistique Diana Vreeland. Au travers de la transposition de l'étude institutionnelle d'Edward Said pour la caractérisation du principe de l'exotisme par les européens, nous nous sommes attaché à comprendre la politique d'enseignement américaine dans la figuration de leur esthétique iconographique « exotique ». Par l'étude de la politique évolutionniste américaine nous avons compris que l'ailleurs est représenté iconographiquement comme un pays primitif et mystique³⁹¹. C'est dans ce cadre que s'inscrivent les productions de Zandra Rhodes, Théa Porter et Ossie Clark en proposant des productions relevant d'imperfectibilités, des matériaux peu transformés ou qui semblent être issus de l'artisanat local, des motifs très géométriques voir parfois « naïfs », simplifiés. Les créateurs de mode reprennent et à moindre mesure s'accaparent une esthétique de l'ailleurs et mettent en scène, transposent, traduisent et imaginent un univers parallèle fictif au gré de leur contexte socio-historique. Ici par la transposition culturelle imaginaire nous avons perçu le souhait de s'accaparer un ailleurs dans l'objectif de souligner sa différence et faire valoir une forme de supériorité culturelle et surtout sociale.

Alors par une étude mêlée entre magazine de mode et géopolitique nous avons tenté de comprendre les enjeux de la caractérisation et de représentation de l'ailleurs. La proximité géographique de l'Union soviétique par rapport au Moyen Orient et en Asie centrale est comparable à celle des Etats-Unis par rapport à Cuba et à l'Amérique du Sud³⁹². Dans ce sens, les USA doivent trouver une porte d'entrée dans ce bloc pour tenter de contrer la dominance de l'URSS. Au travers d'une étude approfondie sur le rôle des USA en Afghanistan, nous avons

³⁹⁰ Chikouna Cissé, op cit 139 page 50

³⁹¹ Dortier Jean-François, op cit 170 page 61

³⁹² Vernier Bernard. Op cit 197 page 69

compris que l'enjeu stratégique est de moderniser le pays afin de s'implanter comme puissance sur le territoire et le dominer tout comme pour le Liban ou l'enjeu et de contrôler la production et l'exportation de pétrole³⁹³. Pour l'Iran et l'Irak au travers de ses relations avec Israël, l'enjeu est de trouver une porte d'entrée dans le bloc de l'est pour tenter de contrer la dominance de l'URSS et contrôler le monde Arabe du Moyen Orient.

Dans la seconde partie, puisque nous avons souligné que la mode se conçoit un an et demi auparavant, il s'agissait d'étudier l'atmosphère sociale des années 1968 et 1969 influençant la créativité et le goût. Au travers de l'internationalisation de la révolte de Mai 68, nous avons souligné une effervescence de la communauté jeune à la fin des années 1960 autour du mouvement hippie. La jeunesse cherche au travers du mouvement hippie une individualisation de son identité. Alors, les industries culturelles voient dans le mouvement hippie américain une arme de développement économique et l'élève en tant que figure incontournable.

Le champ économique de la mode se redéfinit à la toute fin des années 1960 (industries textiles, agences de tendances, marques,...) pour proposer à la population plus de choix en terme de vêtement. Pour suivre la demande les créateurs de prêt-à-porter font appel aux agences de tendances et notamment à l'Agence Mafia (première agence de tendance française) qui analysent le contexte, culturel, politique et économique, pour anticiper les désirs d'identification de la jeunesse et de la population en général. Le médium de la création et de la production de mode se modifie entraînant de nouveaux acteurs, s'imprégnant de l'atmosphère sociale enclin à un bouleversement de la politique nationale et internationale proposant ainsi une nouvelle considération de l'ailleurs. Les nouveaux acteurs sont alors les vecteurs des transferts culturels dans la production de l'esthétique exotique de part leur analyse de la politique et des répercussion sur la considération de la population française face « aux autres ». Néanmoins dans ce mémoire nous n'avons pas analysé la réception mais seulement les vecteurs de diffusion de la considération.

Dans ce sens, l'Agence Mafia et ses cahiers nous ont alors été utile de la même façon que pour les années 1967-1969 pour caractériser le principe sociétal « d'exotisme ». L'étude a montré une utilisation de couleurs moins pigmentées et franches, plus atténuées. Nous avons alors souligné l'importance du choix d'un retour au naturel « authentique », presque rustique à la terre et à des couleurs chaudes³⁹⁴. Ensuite, grâce à notre entretien avec Martine Leherpeur en

³⁹³ Milza Pierre, op 203 page 70

³⁹⁴ Archive Maimé Arnodin f

mars 2021 nous avons souligné un élément majeur qui est : la rencontre en 1969 de L'Agence Mafia avec Zandra Rhodes. Par une étude des collectivités de créations, nous avons souligné que Zandra Rhodes appartenait au collectif d'innovation incluant Ossie Clark et Théa Porter. Ce qui nous a poussé à aborder cette hypothèse : L'agence Mafia par ses contacts est sans doute la pierre angulaire et le vecteur de l'évolution de l'esthétique iconographique exotique français. Puisque elle est la première agence à rencontrer Zandra Rhodes et diffuser des modèles esthétiques dans les industries, et par ses liens avec les photographes, industries, créateurs et magazines, elle produit et diffuse cette iconographie nord-américaine.

Pour notre étude nous avons choisi de reprendre les mêmes créateurs pour comprendre de façon objective l'évolution de la conception et de les comparer avec leurs productions de 1967 à 1969 et avec les productions nord-américaine. Et nous avons souligné que les créations de mode de Marc Bohan pour Dior et Jules François Crahay Leonard Fashion Kar Lagerfeld pour Chloé ou encore Emmanuel Ungaro reprennent les mêmes concepts de l'iconographie esthétique de l'exotisme nord-américain et l'inspiration des bornes géographiques pour l'Asie Centrale et la Perse Arabique. Au travers des magazines de mode et notamment du journal *Le Monde* nous avons noté un engouement pour la fourrure. Les créateurs devaient transposer les motifs de pelage « exotiques » sur des animaux européens. Alors, notre analyse nous a poussé à considérer au travers du transfert culturel une mise en scène de l'exotisme « primitif ». Par la mise en scène de cet exotisme (par la transformation et l'imitation on entre dans un transfert culturel imaginatif et construit) des animaux considérés comme exotiques on entre dans une forme de désir d'appropriation d'un ailleurs.

Alors, de la même façon que dans la partie précédente, pour comprendre la conception esthétique et le enjeux de la représentation de l'autre au travers du prisme géopolitique de la mode exotique française, nous nous sommes attaché à analyser une autre partie des vecteurs et les mécanismes de diffusion. Même si Mai 1968 relève d'une nouvelle considération de l'autre ce n'est qu'en apparence. En effet, l'analyse de l'article « Au retour du pays des rêves » de *ELLE*³⁹⁵ illustre le territoire afghan dans une dimension escapiste presque ethnologique. Tout comme notre analyse de l'article télévisé du 20h³⁹⁶, qui présente ce dernier comme en marge et en dehors de toute civilisation occidentale relevant d'un certain primitivisme et mysticisme.

³⁹⁵ *ELLE*, 14 décembre 1970, Toutes les images, et textes de l'articles sont en figure XLVI

³⁹⁶ « Voyage de Pompidou en Afghanistan », JT 20H, op cit 326 page 121

Après l'étude de la politique économique, de la dévaluation du Franc et de son implication dans la CEE, nous avons souligné que le président Pompidou souhaite moderniser l'économie et l'industrie française pour être à la tête de l'Europe et obtenir une existence internationale. Mais la France a de faibles ressources énergétiques ce qui implique la mise en place de soutiens économiques et scientifiques pour l'industrialisation et l'utilisation des ressources avec les pays producteurs (Irak, Lybie, Afghanistan...). Par notre analyse des soutiens et des discours nous comprenons que la France arriverait alors en puissance « modernisatrice » sur la scène internationale faisant ainsi apparaître ces pays comme primitifs³⁹⁷. Cette analyse s'ajoute à la considération de la France sur la scène internationale dans une forme de paternalisme. C'est ce que les discours du président Pompidou et les échanges diplomatiques et économiques avec l'URSS et les USA nous ont montré³⁹⁸. C'est dans ce cadre que nous comprenons pourquoi la mode française choisit elle aussi d'utiliser à la fois les bornes d'influence géographiques et les concepts esthétiques (primitivisme, archaïsme,...) dans sa production de mode exotique de la même façon que les Etats-Unis.

Enfin, la comparaison de l'inspiration géographique dans la production d'une esthétique française avec celle nord-américaine a montré une autonomisation dans les bornes de production tout en gardant les concepts iconographiques nord-américains pour la représentation esthétique. On est alors dans un jeu de double transferts culturels (l'iconographie américaine, et l'inspiration des pays pris pour exotique). On l'a vu notamment chez Yves Saint Laurent et la production de la collection japonaise mais aussi chez Lanvin et Léonard s'inspirant du monde Aztèque. Par l'analyse de l'exotisme temporel fait par Edward Said nous comprenons que par l'autonomisation du principe, la France se positionne dans une forme de domination culturelle, s'imaginant acteurs principaux dans l'occidentalisation ou l'évolution de ces populations³⁹⁹.

Alors, porter des vêtements impliquant « l'imaginaire du monde exotique » résulte à finalement faire acte de patriotisme. Au delà du vêtement contre culturel que représentent ces collections, c'est la population française enclin et orientée dans une atmosphère politisée qui illustre les productions, choix et conceptions. Ces vêtements, passés au travers de ces vecteurs, ne deviennent plus que pour la politique française, des vêtements patriotiques. Finalement c'est le contexte politique et l'atmosphère sociétale qui en découle mis en perspective par le médium (impliquant les acteurs) de la création qui sont les moteurs de l'évolution du principe esthétique

³⁹⁷ Discours du président Pompidou 15 décembre 1969, op cit 238 page 86

³⁹⁸ Association Georges Pompidou, op cit 340 page 126

³⁹⁹ Edward Said, op cit 14 page 4

et iconographique de l'exotisme dans la mode. Les acteurs de la mode sont les vecteurs de la production et des transferts culturels des « exotismes » esthétiques mais le contexte de production et les répercussions sur la considération de soi joue le rôle principal dans l'inspiration créative. Alors, dans ce cadre, il serait intéressant puisque nous avons étudié l'iconographie proposée par les magazines en fonction du contexte géopolitique de la France, d'étudier dans une approche sociologique la réception de cette iconographie faite par la population et leur capacité à se penser comme au centre de toute forme d'évolution.



Sources

Sources



Archives Martine Leherpeur, Maimé Arnodin, cahiers de coloris, 75001 Paris,

Magazines de mode et généraux français :

L'art et la mode, Janvier, février mars avril mai juin juillet aout septembre octobre novembre décembre 1966-1967-1968-1969-1970, archive de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Grenoble, cote : Rp 1025

Le Monde, 1^{er} Juillet 1970, article en ligne, disponible : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/07/01/d-une-decennie-a-l-autre_2650638_1819218.html, consulté le 23/03/21

Mont-Servan Nathalie, « Printemps 70 : confort et souplesse », Le Monde, 10 décembre 1969, disponible : https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/12/10/printemps-70-confort-et-souplesse_2408047_1819218.html consulté le 25/03/21

Musée industriel, description complète de l'exposition et description complète des produits de l'industrie française faite en 1834, publié par MM. De Moleon, Cochaud, Paris, 1856, disponible : <https://books.google.fr/books?id=m-RTAAAACAAJ&pg=PA34&lpg=PA34&dq=pavillon+4+chale+ispahan&source=bl&ots=17EwAGJn-g&sig=ACfU3U2UXIzMQbde6nAbYiOAOGGAwCKeYg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiZ97HksKrvAhX3ZxUIHc0AA3EQ6AEwCHoECAyQAw#v=onepage&q=Couder&f=false>, consulté le 12/03/21

Natalie Schram « Chart Your Own Course » octobre 1972, « Vogue's Own Boutique of Suggestions, Finds, and Observations » aout 1970

Nathalie Mont-Servan « Tendances parisiennes à des prix anglais », *Le monde*, 7 décembre 1970, disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/12/07/tendances-parisiennes-a-des-prix-anglais_2642603_1819218.html, consulté le 24/03/21

Nathalie Mont-Servan, « Silhouette de fourrures » in *Le Monde*, Publié le 26 octobre 1970 mis à jour le 26 octobre 1970, disponible : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/10/26/silhouettes-de-fourrures_2659310_1819218.html, consulté le 18/03/21

Paris Match n°1060, 30 août 1969 disponible : <https://www.parismatch.com/Culture/Musique/Woodstock-Photos-1969-Archives-1640304>, consulté le 25/03/21

« Mai 68 chronologie des événements, Archive INA », 1er mai 1998, Archive INA, disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=cjgSSSZuVbk>, consulté le 08/04/21

Magazine *Vogue US* :

Vogue US « *Vogue's own boutique Of Suggestions, Finds and Observations* » 15 février 1968 , disponible : <https://archive.vogue.com/article/1968/2/of-suggestions-finds-and-observations>, consulté le 11/02/21

Vogue US, aout 1965,

Vogue US, « *Everybody's Talking* », 15 novembre 1968

Vogue US, « *Everybody's Talking* », 15 novembre 1968

Vogue US, « *The New York collections* » septembre 1967

Vogue US « *Persian Lamb, th new young blondes* », avril 1965

Vogue US, « *Vogue's Own Boutique of Suggestions, Finds, and Observations: Patchwork...Patchwork* », Juin 1969, disponible : <https://archive.vogue.com/article/1969/6/vogues-own-boutique-of-suggestions-finds-and-observations-patchworkpatchwork>, consulté le 11/02/21

Vogue US, « *Vogue's Own Boutique of Suggestions, Finds, and Observations: Patchwork...Patchwork* », Juin 1969, disponible : <https://archive.vogue.com/article/1969/6/vogues-own-boutique-of-suggestions-finds-and-observations-patchworkpatchwork>, consulté le 11/02/21

Vogue US, 15 Janvier 1969, p200

Vogue US, décembre 1965

Vogue US, Horst.p « *the New Sheik: A Glorious Tent for Fashionable, Nomads Here and Now* », mars 1971,

Vogue US, juillet 1968

Vogue US « *Vogue's own boutique of suggestions, finds, and observation* », 15 janvier 1967

Allocutions présidentiels et rapports politiques:

« Voyage de Pompidou en Afghanistan », JT 20H, video 07 mai 1968, 03min 03s, disponible : <https://m.ina.fr/video/CAF89035671/voyage-de-pompidou-en-afghanistan-video.html>, consulté le 14/04/21

« Voyage de Monsieur Pompidou en Iran », journal télévisé du 13heures, video 08 mai, 02min 12s, disponible : <https://m.ina.fr/video/CAF89036219/voyage-de-monsieur-pompidou-en-iran-video.html>, consulté le 14/04/21

Allocution du général de Gaulle, président de la République, Journal Télé du 20h , 25 avril 1969, 16min 15s, disponible : <https://www.ina.fr/video/CAF87002504/allocution-du-general-de-gaulle-president-de-la-republique-video.html>, consulter le 08/04/21

Allocution prononcée le 16 avril 1964, après l'ouverture de la session de printemps du Parlement. 18m 43s Référence : 00232 disponible : INA, <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaulle00232/allocution-du-16-avril-1964.html>, consulté le 04/04/21

Annexe au procès-verbal de la séance du 11 juin 1975. Rapport d'information fait au nom de la Commission des Finances, du Contrôle budgétaire et des Comptes économiques de la Nation, n° 373 Sénat seconde session ordinaire de 1974-1975, disponible : https://www.senat.fr/rap/1974-1975/i1974_1975_0373.pdf, consulté le 16/04/21

Archive Département des collections spéciales de l'Université de Miami, photographie de l'archive disponible : <https://www.bbc.co.uk/blogs/adamcurtis/entries/302443a3-c143-3a71-8046-10ba64464fe6>, consulté le 04/04/21

Conférence de presse général de Gaulle, 31 janvier 1964, INA, disponible : <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0006/de-gaulle-et-l-afrique-noire.html>, consulté le 27/04/21

Conférence de presse général de Gaulle, 5 septembre 1960 , INA, disponible : <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/parcours/0006/de-gaulle-et-l-afrique-noire.html>, consulté le 27/04/21

Discours du président Pompidou 15 décembre 1969, journal télévisé du 20heures,15min 08s, citation prise entre 1min54 et 2min11, disponible : <https://www.ina.fr/video/CAF94060438>, consulté le 09/04/21

Rapport du procès-verbal 21 mai 1968.Commission des Affaires sociales, disponible en ligne : https://www.senat.fr/rap/1967-1968/i1967_1968_0179.pdf, consulté le 31/03/21

Lettre de 17 décembre 1969 de Walter Ulbricht, à Gustav Heinemann, disponible : https://www.cvce.eu/education/unit-content/-/unit/55c09dcc-a9f2-45e9-b240-eaef64452cae/516df561-bb7a-4727-b661-b59cd1a370be/Resourcess#9c3666a0-1b76-42da-9e91-9544fcec97a7_fr&overlay, consulté le 13/04/21

Bibliographie



« Diana Vreeland: The Eye Has To Travel - la mode est une fête » in *Challenges*, mis en ligne le 3/10/12, disponible : https://www.challenges.fr/cinema/diana-vreeland-the-eye-has-to-travel-la-mode-est-une-fete_544518, consulté le 2/03/21

« Il était une fois...La féminité exacerbée des années 1950 » *Portail de la mode*, disponible : <https://www.portaildelamode.com/histoire-mode-annees-1950/>, consulté le 4/04/20

« L'orientalisme, études post-coloniales sur l'Orient » *Revue des Etudes de la langue française*, Volume 2, 2^e édition, automne 2010, page 63-78, disponible : https://relf.ui.ac.ir/article_20290.html, consulté le 28/01/21

« Les jeunes apprécient la radio et la télévision plus que la presse écrite », *Le monde*, 15 aout 1969, disponible : https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/08/15/les-jeunes-apprecient-la-radio-et-la-television-plus-que-la-presse-ecrite_2409380_1819218.html, consulté le 25/03/21

« Mai 68 : des femmes dans les rues, mais privées de parole publique », in *Le Monde*, mis en ligne le 7/05/18, disponible : https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/05/07/mai-68-des-femmes-dans-les-rues-mais-privees-de-parole-publique_5295644_3224.html, consulté le 08/04/21

« Mai 68, il est interdit d'interdire », in *Le monde politique*, disponible : <https://www.lemondepolitique.fr/culture/mai-68>, consulté le 08/04/21

« Marc Bohan pour Dior et Louis Féraud », *24heures sur la deux*, diffusé le 29 janvier 1969, 4 min 36 sec, disponible : <https://www.ina.fr/video/CAF91003940/mode-marc-bohan-pour-dior-et-louis-feraud-video.html>, consulté le 26/03/21

« Zandra Rhodes l'or de la renaissance », FIDM, Museum and galerie, Los angeles, 23/04/2018, disponible https://blog.fidmmuseum.org/museum/2018/04/zandrarhodes.html#_ftn8, consulté le 10/02/21

Abdoulaye Bathily, Panafricanisme et Renaissance africaine, disponible : <http://www.dri.gouv.sn/sites/default/files/ins-ua/PANAFRICANISME%20ET%20RENAISSANCE%20AFRICAIN.pdf>, consulté le 06/03/21

Allasaf Yaqdhan « Le français, quel destin, quelles propositions en Irak ? », in *Synergies Monde Arabe* n° 9 - 2016 p. 133-144, disponible : <http://gerflint.fr/Base/Mondearabe9/allasaf.pdf>, consulté le 16/04/21

Anne-Marie Bidaud « Contre-culture et culture de masse aux États-Unis : de l'exploitation à l'auto-récupération » in *Culture de masse ou culture des peuples*, 1982 n° 64 pp. 31-48, disponible : https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1982_num_64_1_2257, consulté le 03/02/21

Association Georges Pompidou, Paris, notes de Michel Jobert, Conseil des ministres, 2 septembre 1970 et 25 novembre 1970. cité in Toinet Marie-France. La politique (anti ?) américaine de Georges Pompidou. In: Revue Française d'Etudes Américaines, N°33, juillet 1987. Visions des Etats-Unis. pp. 405-418. disponible : www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1987_num_33_1_1286, consulté le 12/04/21

Barnés Pierre, 1987, cité dans Bat Jean-Pierre, « Le rôle de la France après les indépendances. Jacques Foccart et la pax gallica », *Afrique contemporaine*, 2010/3 (n°235), p. 43-52. , disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2010-3-page-43.htm>, consulté le 06/03/21

Bat Jean-Pierre, « Le rôle de la France après les indépendances. Jacques Foccart et la pax gallica », *Afrique contemporaine*, 2010/3 (n°235), p. 43-52. , disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2010-3-page-43.htm>, consulté le 06/03/21

Bernard Mathias , « La "culture jeune", objet d'histoire ? », in *Siècles* ,2006, mis en ligne le 26/02/14 disponible : <http://journals.openedition.org/siecles/1465>, consulté le 09/04/21

Brunat Denis, Demey Chloé, *Histoires des modes et du vêtements, du moyen-âge au XXIe siècle*, Paris, ed Textuel, coll. textuel beaux livres, 2018

Bussière Eric, Willaert Emilie, *Un projet pour l'Europe. Georges Pompidou et la construction européenne*, Bruxelles : Peter Lang, coll. «Georges Pompidou - Archives», 2010, résumé en ligne, disponible : <https://georges-pompidou.org/node/142>, consulté le 09/04/21

Catherine Goldman *De gilles tissus*, « Bayadère, une étymologie qui invite au voyage » mis en ligne le 21 octobre 2017, disponible : <http://degillestissus.blogspot.com/2017/10/bayadere-une-etymologie-qui-invite-au.html>, consulté le 26/01/21

Centlivres Pierre, Centlivres Micheline. « Et si on parlait de l'Afghanistan ? » *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 34, septembre 1980pp. 2-16 [en ligne] disponible : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_34_1_2088, consulté le 07/04/2021

Cesari Laurent, « Les relations personnelles entre Nixon, Pompidou et leurs entourages », *Relations internationales*, 2014/2 (n° 158), p. 93-102. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2014-2-page-93.htm>, consulté le 12/04/21

Chaigne-Oudin Anne-Lucie « Histoire des relations israélo-américaines », in les clés du Moyen Orient, mis en ligne 01/04/10, mis à jour 23/04/20, disponible : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Histoire-des-relations-israelo.html>, consulté le 05/04/21

Chaigne-Oudin Anne-Lucie « Guerre de juin 1967 ou guerre des six Jours », in Les clés du Moyen Orient, mis en ligne 09/03/10, mis à jour le 13/02/19, disponible : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Guerre-de-juin-1967-ou-guerre-des-six-Jours.html>, consulté le 05/04/21

Chapdelaine de Montvalon Sophie, *Le beau pour tous. Maimé Arnodin et Denise Fayolle l'aventure de deux femme de style mode, graphisme et design*, Paris, l'iconoclaste, 2009

Chikouna Cissé, Le « CAMES » (Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur) avant le CAMES (1968-2018) : Un demi-siècle au service de l'enseignement supérieur et de la recherche en Afrique, éditions Science et Bien Commun, Québec, 2018, pp. 13-14. Cité in Investig'action « L'œuvre négative du néocolonialisme français et Européen en Afrique. La francophonie », mis en ligne 29/08/18, disponible : <https://www.investigaction.net/fr/oeuvre-negative-du-neocolonialisme-francais-et-europeen-en-afrique-la-francophonie/>, consulté le 06/03/21

CIETA, Centre international des études du textile ancien, Vocabulaire technique ancien en Français, 2020

Claude Fontaine « 1969, année de la dévaluation », in *La Revue économique*, disponible : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/919cf85bfcf577d5cd1601102977d9e9.pdf>, consulté le 09/04/21

Conférence « Voyage immobile , rêve d'Orient et d'Amérique », Catherine Join-dieterle, Musée Yves Saint Laurent, 4 avril 2018, disponible : <https://soundcloud.com/user-378843457/musee-yves-saint-laurent-paris-rencontre-avec-catherine-join-dieterle>, consulté le 28/01/21

Constance Assor « La mode Leonard, 60 ans et 150 grammes de bonheur ! » in *Le Point*, mis en ligne le 26/10/2018, disponible : https://www.lepoint.fr/mode-design/la-mode-leonard-60-ans-et-150-grammes-de-bonheur-26-10-2018-2266155_265.php, consulté le 17/03/21

Cours *L'objet de mode et ses inventeurs autour de 1850*. A l'institut français de la mode avec les intervenant Emilie Hammen et Pascal Rousseau, Institut Français de la mode mutualisé avec l'Université Paris Sorbonne 1/04/ 202

Création de la collection Yves Saint Laurent Rive Gauche en 1966, disponible : <https://museeyslparis.com/biographie/saint-laurent-rive-gauche>, consulté le 17/03/21

Dalle Ignace, « Les relations entre la France et le monde arabe », *Confluences Méditerranée*, 2016/1 (N° 96), p. 13-28. Disponible : <https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2016-1-page-13.htm>, consulté le 13/04/21

Département des collections spéciales de l'Université de Miami, photographie de l'archive disponible : <https://www.bbc.co.uk/blogs/adamcurtis/entries/302443a3-c143-3a71-8046-10ba64464fe6>, consulté le 04/04/21

Dominique Veillon, « Le rôle du bureau des styles » in *La mode des sixties*, pages 163 à 171, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/la-mode-des-sixties---page-131.htm>, consulté le 23/03/21

Dorronsoro, Gilles. *La révolution afghane*. Editions Karthala, Paris, 2000,

Dortier Jean-François, « Talcott Parsons et la grande théorie », dans : Xavier Molénat éd., *La sociologie*. Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Petite bibliothèque », 2009, disponible :

<https://www-cairn-info.sidnomade-1.grenet.fr/la-sociologie--9782912601858-page-67.htm>, consulté le 05/04/21

Dupont Nathalie, « Les studios hollywoodiens et les années soixante : une période de transition », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2007/3 (N° 87), p. 116-125. disponible : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2007-3-page-116.htm> consulté le 09/04/21

E. Morin, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, vol. 6, 1965, Chansons et disques, p. 1-9, p. 7. In Vergnioux Alain, Lemonnier Jean-Marc, « Les adolescents des années soixante : salut les copains ! », *Le Télémaque*, 2010/2 (n° 38), p. 87-100. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2010-2-page-87.htm>, consulté le 23/03/21

El Gammal Jean, Didier Francfort, *Culture, médias, pouvoirs aux Etats-Unis et en Europe occidentale 1945-991*, ellipses, coll capes/agrégation, Paris, 2018

Elodie Bourgoïn, « Une histoire de roses La culture des roses à Ghamsar » *La revue de téhéran* n° 130, septembre 2016, disponible : <http://www.teheran.ir/spip.php?article2280#gsc.tab=0>, consulté le 17/02/21

Elodie Chazalon « A contre mode ? », *Modes pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n°2 sans la mode, IRHiS institut de Recherche historiques du Septentrion Lille 3, Ecole supérieur des arts appliqués Duperré, Paris, 2017

Elodie Nowinski « Yves Saint Laurent et l'Exotisme dans les années 1960. De l'exception insolente à la naissance du métissage dans la haute couture » in Dominique Veillon, *La mode des sixties*, Paris, 2007 disponible en ligne : <https://www.cairn.info/la-mode-des-sixties---page-141.htm>, consulté le 28/03/21

Entretien de Jacques Foccart réalisé par Jean-Pierre Williot, 10 février 1994 (AN/Association Georges Pompidou, 1AV87), cité in Turpin Frédéric, « Jacques Foccart et le secrétariat général pour les Affaires africaines et malgaches », *Histoire@Politique*, 2009/2 (n° 8), p. 85-85., disponible: <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-2-page-85.htm>, consulté le 09/04/21

Évolution de la dépense et du pouvoir d'achat des ménages de 1960 à 2009, Insee, disponible : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2385829#graphique-figure1>, consulté le 23/03/21

Evolution de la population par âge, INSEE références, Paru le : 01/03/2016, disponible : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1906664?sommaire=1906743>, consulté le 23/03/21

fédération du prêt-à-porter Féminin « Histoire(s) du prêt-à-porter féminin », , 1929-2009, 2009, disponible : <https://doczz.fr/doc/134567/histoire-s---f%C3%A9d%C3%A9ration-fran%C3%A7aise-du-pr%C3%AAt-%C3%A0-porter-f%C3%A9minin>, consulté le 23/03/21

France Musique, « L'histoire de la danse orientale, entre fantasme et réalité », mis en ligne 30/11/2018, consulté le 02/04/21 disponible : <https://www.francemusique.fr/musiques-du-monde/entre-cliches-fantasmes-et-projections-l-histoire-de-la-danse-orientale-67527>

François Dubasque « 1969, Le moment Pompidou ? », p.55 à 64, in Jean Marc Guislin, *1969 en Europe. Années des relèves ou des ruptures ?*, publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion Collection : Histoire et littérature du Septentrion, Lille, 2019, disponible : <https://books.openedition.org/irhis/2340?lang=fr>, consulté le 09/04/21

Frédéric Monneyron, *Monde Hippie de l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Imago, paris, 2008

G. Avanzini, *Le temps de l'adolescence*, Paris, PUF, 1978, p. 88, cité in Vergnioux Alain, Lemonnier Jean-Marc, « Les adolescents des années soixante : salut les copains ! », *Le Télémaque*, 2010/2 (n° 38), p. 87-100. Disponible : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2010-2-page-87.htm>, consulté le 28/04/21

Geneviève Dreyfus-Armand « Les années 1968, ou la jeunesse du monde », in *L'histoire*, mensuel n°330, avril 2008, disponible en ligne : <https://www.lhistoire.fr/les-ann%C3%A9es-1968-ou-la-jeunesse-du-monde>, consulté le 31/03/21

Georges-Henri Soutou « Conclusions », in Cointet, Jean-Paul, Lachaise, Bernard, Le Beguec, Gilles, et Mayeur, Jean-Marie (dir.), *Un politique : Georges Pompidou*, Paris, PUF, 2001, disponible en ligne : <http://www.georges-pompidou.org/node/86>, consulté le 15/04/21

Glossaire international définition des Accord de Bretten Wood disponible : <https://www.glossaire-international.com/pages/tous-les-termes/bretton-woods.html>, consulté le 03/04/21

Godart Frédéric, *Sociologie de la mode*. La Découverte, « Repères », 2010

Grand Camille, Grosser Pierre, « 4 - La détente », in : , *Les Relations internationales depuis 1945*. sous la direction de Grand Camille, Grosser Pierre. Vanves, Hachette Education (programme ReLIRE), « Crescendo », 2000, p. 50-67. disponible : <https://www.cairn.info/les-relations-internationales-1945--9782011453150-page-50.htm> consulté le 13/04/21

Grimal Pierre, *Histoire mondiale de la Femme*, Nouvelle Librairie de France, Paris, 1965

Hamza Asshidi. « L'Orientalisme d'Edward Said : récit et modalités d'un transfert culturel entre les États-Unis et la France ». *Histoire*. 2015. disponible : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01240727/document>, consulté le 04/04/21

Hanhimäki Jussi M, « Un temps d'adaptation : les États-Unis et la globalisation dans les années 1960 et 1970 », *Relations internationales*, 2005/4 (n° 124), disponible : <https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2005-4-page-83.htm>, consulté le 05/04/21

INA « Les 50 ans du Summer of love », [retour vers l'info](https://www.ina.fr/video/S636186_001/les-50-ans-du-summer-of-love-video.html), 2min57, vidéo postée le 04/07/17, disponible : https://www.ina.fr/video/S636186_001/les-50-ans-du-summer-of-love-video.html, consulté le 31/03/21

Irene López Arnáiz résumé de conférence au CitéScope « L'art danse au rythme des danses « indiennes » Paris, 1838-1931 », conférence du 15/06/2015, disponible :

<https://www.ciup.fr/citescope/lart-danse-au-rythme-des-danses-indiennes-paris-1838%e2%80%901931-53399/>, consulté le 26/01/21

Ishikawa Kiyoko, « La France et la contre-culture du Japon dans la période de haute croissance économique (1960-1970) », in Haruhisa Kato éd., *La modernité française dans l'Asie littéraire (Chine, Corée, Japon)*. Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2004. disponible : <https://www.cairn.info/modernite-francaise-dans-l-asie-litteraire--9782130537618-page-49.htm>, consulté le 14/04/21

Japon moderne et France, adoration, rencontre et interaction, la mode, disponible : https://www.ndl.go.jp/france/fr/column/s2_2.html, consulté le 14/04/21

Jean Bazin, « A chacun son Bambara » in *Des clous dans la jocconde : l'anthropologie autrement*, 1998

Journal télévisé du 13h, « Salon du prêt-à-porter », vidéo du 14/04/1969, 1min 44 s, INA, disponible : <https://m.ina.fr/video/CAF97039701/salon-du-pret-a-porter-video.html>, consulté le 24/03/21

Journiac René ,Bilan de la politique africaine de Georges Pompidou, note de synthèse rédigée après la mort du président Georges Pompidou en 1974 (Archives nationales, fonds de la présidence de la République de Valéry Giscard d'Estaing, 5AG3/1171).cité in Turpin Frédéric, « Jacques Foccart et le secrétariat général pour les Affaires africaines et malgaches », *Histoire@Politique*, 2009/2 (n° 8), p. 85-85., disponible: <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-2-page-85.htm>, consulté le 09/04/21

Juneau Jean François, *Les États-Unis et la politique à l'Est (Ostpolitik) de la République fédérale d'Allemagne, 1969-1972*, disponible : <https://www.erudit.org/fr/livres/actes-des-colloques-dartefact/actes-7e-colloque-etudiant-departement-dhistoire-luniversite-laval/004019co.pdf>, consulté le 13/04/21

Kail Michel, « Mai 68, la (mise en) question du déterminisme social. Ordre politique vs ordre social », *Les Temps Modernes*, 2014/2 (n° 678), p. 190-212. URL : <https://www-cairn-info.sidnomade-2.grenet.fr/revue-les-temps-modernes-2014-2-page-190.htm> , consulté le 08/04/21

Kurkdjian Sophie « Aujourd'hui, Vogue français a 95 ans! » in *Histoire et mode, hypothèses*, mis en ligne le 15/06/2015 disponible : <https://histoiredemode.hypotheses.org/2121>, consulté le 03/04/21

Kurkdjian Sophie, *Géopolitique de la mode, vers de nouveaux modèles ?* Edition le Cavalier Bleu, Paris 2020.

L'histoire d'Air France, « 1960-1973 L'ère des jets et la modernisation », disponible : <https://museeairfrance.org/fr/l-histoire-d-air-france>, consulté le 31/03/21

Laurens Henry « Naissance de l'orientalisme français au xvii e siècle » in *L'orientalisme français : un parcours historique*, Presses de l'Ifpo, Orient Institut (Beirut), Liban, 2004 disponible en ligne : <https://books.openedition.org/ifpo/175>, consulté le 29/03/21

Leonid Heller, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres*, 2009, mis en ligne le 15 septembre 2012,. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/edl/447>, consulté le 07/04/21

Luytens Dominique, *Seventies, le style des années 1970*, Paris, Grund, 2009

Marie Jo Bonnet Mon MLF, Albin Michel, 2018, in *Le Monde*, mis en ligne le 7/05/18, disponible : https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/05/07/mai-68-des-femmes-dans-les-rues-mais-privees-de-parole-publique_5295644_3224.html, consulté le 08/04/21

Michel Wiewiorka, « Mai 1968 et les sciences humaines et sociales », *Socio*, mis en ligne le 13 mars 2018,. disponible : <http://journals.openedition.org/socio/3112> consulté le 08/04/21

Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, La Découverte, 2002. Cité par Antoine Flandrin,

Millet Audrey, *Le livre noir de la mode - Création, production, manipulation*, édition Les peregrines eds, Paris 2021.

Millet Audry, *Fabriquer le désir*, édition Belin, Paris 2020

Milza Pierre, « Le siècle de l'or noir », in *L'Histoire*, mensuel 279, septembre 2003, disponible : <https://www.lhistoire.fr/le-si%C3%A8cle-de-lor-noir>, consulté le 05/04/21

Modes pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode, n°2 sans la mode, IRHiS institut de Recherche historiques du Septentrion Lille 3, Ecole supérieur des arts appliqués Duperré, Paris, 2017

Modest Wayne, Shatanawi Mirjam *The sixties the worldwide happening*, Tropen Museum, 2015

Monfleur Maura, « Les Etats-Unis au Moyen-Orient : enjeux et présence américaine pendant la guerre froide (1945-1990) » en ligne, le 16/03/2018 mis à jour le 16/11/202, in Les clés du Moyen Orient disponible : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Les-Etats-Unis-au-Moyen-Orient-1-enjeux-et-presence-americaine-pendant-la.html>, consulté le 05/04/21

Monnet Éric, « Une coopération à la française. La France, le dollar et le système de Bretton Woods, 1960-1965 », *Histoire@Politique*, 2013/1 (n° 19), disponible : <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2013-1-page-83.htm>, consulté le 03/04/21

Monneyron Frédéric, « Chapitre VII - La mode comme anticipation et figuration sociales », dans : Frédéric Monneyron éd., *La sociologie de la mode*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 67-83. disponible : <https://www-cairn-info.sidnomade-2.grenet.fr/la-sociologie-de-la-mode--9782130795032-page-67.htm>, consulté le 16/04/21

Monneyron Frédéric, *Le vêtement*, colloque de Cerisy, ed l'Harmattan, Paris, 2001

Mosconi Nicole, « Mai 68 : le féminisme de la « deuxième vague » et l'analyse du sexisme en éducation », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 2008/3 (Vol. 41), disponible : <https://www.cairn.info/revue-les-sciences-de-l-education-pour-l-ere-nouvelle-2008-3-page-117.htm>, consulté le 02/04/21

National Museum of Scotland, Zandra Rhodes, disponible : <https://mode.nms.ac.uk/zandra-rhodes-coat/>, consulté le 04/02/21

Notice Ossie Clark, The Met Museum, disponible : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159152>, consulté le 11/02/21

Örmen Catherine, *Un siècle de mode*, Paris, ed. Larousse, 2018

Outside Fashion, La photographie de mode, du studio aux pays exotiques (1900- 1969), Palais Galliera, exposition du 07/12/2019 au 08/03/20, commissaire d'exposition Sylvie Lécailler

Oxford Grove Art Online « Zandra Rhodes » disponible : <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa-9781884446054-e-7002080161#oa-9781884446054-e-7002080161> consulté le 04/02/21.

Pavitt Jane, *Fear and Fashion in the cold War*, edition Victoria and Albert museum, Londres, 2008.

Philippe Braillard « Un phénomène majeur des relations internationales contemporaines » in *Mythe et réalité du non alignement*, Graduate Institute Publications, Collection : International, Genève, 1987

Philippe Poirrier. « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 » in *Culture et action chez Georges Pompidou*, PUF, pp.123-138, 2000. Disponible <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00566078/document> consulté le 23/03/21

Phillip Ard Witt cité par Ardant Philippe. Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité. In: *Revue française de science politique*, 15^e année, n°5, 1965. Disponible : www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1965_num_15_5_392883 consulté le 03/04/21

Plumetis, « La technique Ouzbeck de la broderie Suzani », mis en ligne le 27/08/28, disponible : <https://www.plumetismagazine.net/broderie-technique-ouzbek-suzani/>, consulté le 29/01/21

Robert Frédéric, *La révolution hippie*, collection dictat et civilisation, presses universitaires de Rennes, Rennes 2011,

Roger Sue, « l'essor des loisirs » in *Futuribles / Etude rétrospective et prospective des évolutions de la société française (1950-2030)*, disponible : <http://isidoredd.documentation.developpement-durable.gouv.fr/documents/CETTEXST005344/14Lessorddesloisirs.pdf>, consulté le 23/03/21

Romeo Lisa, « Pacte de Bagdad » in *les Clés du Moyen Orient*, mis en ligne le 08/07/2010, mis à jour le 02/03/2018, disponible : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Pacte-de-Bagdad.html>, consulté le 05/04/21

Rouet François, « Structure et mutations de l'économie de la mode. La dynamique création/patrimoine d'une industrie créative », in *Développement culturel, Bulletin du département des études, de la prospective et des statistiques*, N°149, octobre 2005, disponible en ligne : [file:///C:/Users/noemv/Downloads/DC_149%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/noemv/Downloads/DC_149%20(1).pdf), consulté le 24/03/21

RTBF, « Comment est né le goût de l'orientalisme », mis en ligne 19/05/21, disponible : https://www.rtb.be/lapremiere/emissions/detail_un-jour-dans-l-histoire/accueil/article_comment-est-ne-le-gout-de-l-orientalisme?id=10505236&programId=5936, consulté le 29/03/21

Said Edward, *L'orientalisme. L'Orient construit par l'occident*, Seuil, Paris, 1980

Saidi d'Outreligne Narjess, Université de Jendouba, « Les variations orientales : le mythe de Shéhérazade chez Théophile Gautier », in *post scriptum*, disponible : <https://post-scriptum.org/22-04-les-variations-orientales-le-mythe-de-sheherazade-chez-theophile-gautier/>, consulté le 02/04/21

Seret and Sons, IRA, « history » disponible : <http://seretandsons.org/history>, consulté le 02/03/21

Staszak Jean-François, « ce que l'Exotisme ? » in *Le Globe*, Tome 148, Genève, 2008, disponible : https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/4314/4464/7645/Globe2008_Article1_.pdf, consulté le 04/04/21

The Museum at FIT, Exoticism, exposition du 27 novembre 2007 au 7 mai 2008 à New York disponible : <http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Exoticism/caftans.htm>, consulté le 16/03/21

Thea Porter 70s Bohemian Chic, exposition de 6 février au 3 mai 2015, média information, fashion and textil museum, disponible : <https://www.ftmlondon.org/wp-content/uploads/2014/10/TheaPorter-press-release.pdf>, consulté le 08/03/21

Toinet Marie-France. « La politique (anti ?) américaine de Georges Pompidou ». In: *Revue Française d'Etudes Américaines*, N°33, juillet 1987. Visions des Etats-Unis. pp. 405-418. disponible : www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1987_num_33_1_1286, consulté le 12/04/21

Touches d'exotisme XIV-XXe siècle, Musée de la Mode et du Textile, 1999, exposition du 24 janvier au 1er mars, 1998

Universalis, Bambara, disponible : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bambara/>, consulté le 28/01/21

Veillon Dominique, Ruffat Michèle, *La mode des sixties*, Paris, ed. autrement, 2007

Veillon, Dominique. « Quelques éclairages sur l'histoire de la mode contemporaine », *Le Mouvement Social*, vol. 221, no. 4, 2007 [En ligne], disponible : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2007-4-page-3.htm>, consulté le 20/01/21

Vernant Jacques. Le général de Gaulle et la politique extérieure. In: *Politique étrangère*, n°6 - 1970 - 35^e année. Disponible : www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1970_num_35_6_2077, consulté le 03/04/21

Vernier Bernard. « Les Deux Grands et le conflit israélo-arabe » . In: *Revue française de science politique*, 19^e année, n°6, 1969. www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1969_num_19_6_393206, consulté le 05/04/21

Vey François, « 1968 au Japon : comme un tremblement de terre », in Geo, Publié le 06/03/2018, Mis à jour le 06/03/2018, disponible : <https://www.geo.fr/histoire/1968-au-japon-comme-un-tremblement-de-terre-185811>, consulté le 14/04/21

Waquet Dominique, Laporte Marion, *La mode*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2010

Whitley. D.Lauren, *Hippie Chic*, Italie MFA Publication , Museum of fine art , Boston, 2013

Worsley Harriet, *Très tendance, la mode de 1900 à 1999*, Paris, ed. Konemann, 2000

Xavier de Jarcy, « “L’Asie rêvée d’Yves Saint Laurent”, une exposition sur le mystère de la création », in Télérama, Publié le 03/10/18 mis à jour le 08/12/20 disponible : <https://www.telerama.fr/sortir/lasie-revee-dyves-saint-laurent,-une-exposition-sur-le-mystere-de-la-creation,n5833078.php>, consulté le 17/03/21

Résumés

Français :

La création d'un vêtement féminin prenant le concept esthétique dit « exotique » entre 1967 et 1970, en pleine guerre froide cherche à questionner comment la France perçoit les autres en fonction de leur atmosphère et de leurs antécédents socio-historiques. Ce mémoire tente de comprendre les vecteurs de la construction esthétique et iconographique de l'exotisme enclin à un questionnement politique dans la considération de l'autre et de soi dans un monde de tensions. L'étude stylistique a montré qu'entre 1967 et 1969 les productions principalement de haute couture reprenaient l'esthétique iconographique et sociale du mouvement orientaliste tandis qu'à l'avènement du prêt-à-porter cette esthétique se modifie pour prendre l'iconographie nord-américaine. Le médium de production interfère alors dans la conception esthétique et est le vecteur des transferts culturels dans la production d'une esthétique « exotique ». Mais la mode est un art commercial qui doit séduire la population. Dans ce cadre c'est la population française encline et orientée dans une atmosphère politisée qui illustre les productions, choix et conceptions. La politique Gaulliste légitime son intervention en Afrique par des élocutions néocoloniales et affirme l'indépendance de la France sur la scène internationale. Quant à la politique pompidolienne, cette dernière après l'américanisation de la jeunesse française, conçoit la France comme « dynamiteur » de l'évolution sociale et économique mondiale, affirmant son rôle paternaliste dans l'équilibre des forces. C'est dans ce cadre que l'esthétique exotique en mode entre 1967 et 1969 reprend les codes du mouvement Orientaliste, et en 1970, l'iconographie nord-américaine.

Mots clés : Exotique, mode, France, Guerre froide, haute couture, prêt-à-porter, Orientalisme.

English :

The creation of a women's garment taking on the aesthetic concept of 'exoticism' between 1967 and 1970, in the Cold War, seeks to question how France perceives others in their atmospheric and socio-historical background. This dissertation attempts to understand the vectors of the aesthetic and iconographic construction of exoticism that is prone to political questioning in the consideration of the other and of oneself in a world of tension. The stylistic study showed that between 1967 and 1969, the productions, mainly of haute couture, adopted the iconographic and social aesthetics of the Orientalist movement, while at the time of the prêt-à-porter event, this aesthetic was modified to take on North American iconography. The medium of production then interferes with aesthetic design and is the vector of cultural transfers in the production of an 'exotic' aesthetic. But fashion is a commercial art that must seduce the population. In this framework, it is the French population inclined and oriented in a politicised atmosphere that illustrates the productions, choices and conceptions. The Gaullist policy legitimises its intervention in Africa by neo-colonial speeches and asserts France's independence on the international scene. As for the Pompidolian policy, after the Americanisation of French youth, conceives France as a 'dynamiter' of the world social and economic evolution, affirming its paternalistic role in the balance of power. It is within this framework that the exotic aesthetic in fashion between 1967 and 1969 takes up the codes of the Orientalist movement, and in 1970, the North American iconography.

Keys words : Exotic, fashion, France, Cold War, haute couture, ready-to-wear, Orientalism.

