



HAL
open science

La maison de haute couture Maggy Rouff de 1929 à 1948

Eva Berville

► **To cite this version:**

Eva Berville. La maison de haute couture Maggy Rouff de 1929 à 1948. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04483337

HAL Id: dumas-04483337

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04483337>

Submitted on 14 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Année universitaire 2021-2022

Mémoire de Master Histoire de l'art :

La maison de haute couture Maggy Rouff
de 1929 à 1948

Présenté par Eva Berville

N° étudiant : 21704813

Sous la direction de M. Philippe Sénéchal

Professeur d'Histoire de l'art moderne

Mémoire présenté le 23/05/2022, devant un jury composé de :

- M. Philippe Sénéchal, professeur d'Histoire de l'art moderne
- M. Simon Texier, professeur d'Histoire de l'art contemporain
- Mme Marie-Pierre Ribère, assistante de conservation au département mode et textile au musée des Arts décoratifs de Paris

Remerciements

Cet écrit est le résultat d'un travail de recherche de près de deux ans. En préambule, je désire adresser tous mes remerciements aux personnes avec lesquelles j'ai pu échanger et dont le concours a permis la réalisation de ce mémoire.

Je tiens tout d'abord à adresser ma profonde gratitude à mon directeur de mémoire, M. Philippe Sénéchal, professeur d'Histoire de l'art moderne, pour sa confiance, sa disponibilité, sa contribution, son encadrement et ses conseils avisés qui ont alimenté ma réflexion.

Je saisis également cette occasion pour exprimer ma reconnaissance à Mme Marie-Pierre Ribère, assistante de conservation au département mode et textile au musée des Arts décoratifs, pour avoir accepté de m'accueillir dans les réserves de l'institution et de m'avoir consacré du temps pour répondre à toutes mes questions.

Ensuite, j'adresse mes remerciements à Mme Sophie Grossiord, conservatrice générale du Patrimoine, chargée du département Première moitié du XXe siècle au Palais Galliera, qui m'a partagé son expertise durant nos divers entretiens et qui m'a offert l'opportunité d'examiner les modèles de Maggy Rouff conservés par l'institution. Je la remercie pour son attention, son aide et son accompagnement fourni dans le déroulement des recherches.

De même, je remercie M. Sébastien Quéquet, chargé des fonds photographiques du musée des Arts décoratifs, qui a accepté de me recevoir pour consulter des sources visuelles sur le sujet.

Mes sincères remerciements vont également à Sylvie Lécallier, chargée de la collection photographique au Palais Galliera, qui a accepté de me communiquer des photographies sur le sujet.

Je remercie par la suite Émilie Hammen, styliste, historienne de l'art et enseignante à l'Institut français de la mode, qui a accepté de me communiquer sa thèse sur *La mode à l'épreuve de l'art, une historiographie des discours sur la mode en France, 1800-1930*.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance aux membres du jury, pour avoir accepté de lire et d'étudier le contenu du présent travail.

Je remercie Karen Maréchal et Cyndel Bucas pour avoir relu et corrigé ce mémoire.

Enfin, je remercie infiniment mes proches et plus particulièrement Cyndel Bucas, Jocelyne Bazire,

Claire Berville, Karen Maréchal, Céline Coulon et Julien Renaud, pour leur soutien constant et moral, ainsi que leurs encouragements. Pour finir, je dédie ce mémoire à ma grand-mère, couturière pendant la Seconde Guerre mondiale, qui m'a transmis son goût et sa passion pour le monde de la couture et de la mode.

Sommaire :

Introduction.....	6
Chapitre I : Les années 1930 : une renommée précoce.....	14
1.1. Les débuts : avant la renommée.....	14
1.1.1. Avant 1929.....	14
1.1.1.1. Les années Drecoll 1919 à 1929.....	14
1.1.1.2. Paquin le mentor.....	20
1.1.2. L'ouverture de la maison de haute couture.....	25
1.1.2.1. Un lieu stratégique.....	26
1.1.2.2. Le personnel.....	30
1.1.2.3. Les premiers défilés et la presse.....	34
1.1.3. Les conséquences du krach boursier sur la maison de haute couture.....	38
1.2. Une mode parisienne.....	42
1.2.1. Une féminité au quotidien.....	42
1.2.1.1. Les tenues pour les loisirs.....	43
1.2.1.2. Les tenues pour la ville	46
1.2.2. Élégance et distinction exigées pour le soir.....	51
1.2.3. Les inspirations.....	58
1.2.3.1. La mode passée : une source fondamentale.....	58
1.2.3.2. Une touche exotique.....	65
1.2.4. Les accessoires.....	67
1.2.4.1. Bijoux de fantaisie, sacs et gants.....	67
1.2.4.2. « Parfum, parfum, que me veux-tu ? ».....	70
1.3. Vers une renommée française et internationale.....	73
1.3.1. Protéger la création française contre la copie à travers la Protection Artistique des Industries Saisonnières et l'Union Française des Industries Exportatrices.....	73
1.3.2. Une clientèle prestigieuse.....	81
1.3.3. Les conférences en France et à l'étranger.....	85
1.4. La contribution à la culture artistique.....	92
1.4.1. Les expositions internationales.....	92
1.4.2. Le cinéma et le théâtre.....	97

Chapitre II : Les années 40 : une lutte au nom de l'Élégance.....	100
2.1. La maison de haute couture Maggy Rouff sous l'Occupation.....	100
2.1.1. Une conduite controversée : aider à la survie de la Haute Couture en collaborant ?	102
2.1.2. Un appel à l'élégance française.....	107
2.1.3. Simplicité le jour, sophistiqué le soir.....	110
2.1.3.1. Une mode « utilitaire » et raffinée.....	111
2.1.3.2. Une tendance romantique.....	117
2.2. De la Libération jusqu'en 1948.....	119
2.2.1. Les stratégies pour lutter contre la concurrence.....	120
2.2.2. Cinéma et théâtre : une démonstration de savoir-faire.....	124
2.2.3. Une maison qui suscite moins l'engouement ?.....	127
2.2.3.1. Des vêtements du jour encore imprégnés d'une mode de guerre.....	128
2.2.3.2. Des robes du soir féeriques.....	132
Conclusion.....	136
Bibliographie.....	139
Annexes (voir fichier 2)*	
Illustrations – Partie 1 (voir fichier 3)*	
Illustrations – Partie 2 (voir fichier 4)*	

* Pour une meilleure lisibilité, nous avons choisi de séparer les illustrations et l'annexe, permettant ainsi aux lecteurs d'avoir un support visuel à côté du texte.

Introduction

« Me voici couturier. [...] Je me suis décernée à moi-même ce beau titre de couturier sans aucune préparation et certes sans y avoir droit. Je n'ai pas dit couturière ; avec intention : car je fais de grandes différences entre les deux termes. Le couturier est un général plus ou moins qualifié, qui a sous ses ordres toute une armée de collaborateurs. Une couturière peut être très grande, très importante, par le talent d'exécution certes, et n'avoir qu'une petite maison, mais le mot par lui-même implique la connaissance, l'expérience du travail manuel : or, je sais à peine coudre... »¹

Dans cette citation, Maggy Rouff définit le genre de la profession, en s'attribuant la vénérable et imposante étiquette de « couturier ». Néanmoins, combien furent-ils à la posséder et sont aujourd'hui les grands oubliés de l'histoire de la mode du XXe siècle ? Autrefois célèbres, nombreuses maisons de haute couture ont disparu, laissant derrière elles quelques souvenirs et créations. À l'instar de Robert Piguet (1898-1953), Edward Molyneux (1891-1974), Madeleine de Rauch (1896-1985), Lucile Paray, Louise Boulanger, Augusta Bernard (1886-1946), etc, Maggy Rouff en fait partie. Pourtant, ce « général » oublié de la couture n'est autre que la créatrice éponyme de l'une des maisons les plus prestigieuses des années 30 et 40. Période fructueuse pour la mode, l'entre-deux-guerres voit en effet l'arrivée en masse de nouveaux noms, prêts à rivaliser avec les couturiers établis : Lucien Lelong (1918), Edward Molyneux (1919), Germaine Lecomte (1920), Marcel Rochas (1925), Jane Duverne (1925), Jeanne Lafaurie (1925), Louise Boulanger (1926), Elsa Schiaparelli (1927), Marie-Louise Bruyère (1928), Nina Ricci (1932) et Alix (1934). Dans les années trente, la capitale compte alors plus de quatre-vingts maisons de haute couture². Toutefois, seules quelques-unes acquièrent une grande renommée, qui repose sur le talent, la vision et la personnalité du fondateur de la maison. Et Maggy Rouff a bien compris ce dernier enjeu, qui fait pleinement partie de sa stratégie. Dame blonde « *au beau visage de Minerve moderne* »³ à la démarche irréprochable et élégante, son éloquence, son raffinement inné, son caractère tranché et ses conseils avisés, voire acerbes, font son image et sa réputation autant que ses modèles. Elle a conscience que c'est une femme d'action et de décision qui a le pouvoir d'éduquer et de guider les femmes en matière de mode et de goût, *a contrario* de Vionnet, laquelle pense que ce dernier est inné et se transmet de mère à fille⁴. Les qualités de mentor de Maggy Rouff lui permettront en outre d'organiser des conférences et d'écrire des livres sur ces sujets. Elle fait ainsi partie de ces arbitres du chic qui ont redéfini les codes vestimentaires et ont investi le monde de la mode, longtemps dominé par les grands couturiers, en apportant leur goût, leur art et leur technique afin de glorifier la beauté féminine. En femme d'affaire affirmée, Maggy Rouff sait « *développer un univers portant au rêve, au croisement d'enjeux*

1. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, Paris, Librairies des Champs-Élysées, 1938, p. 23.

2. DEMORNEX Jacqueline, *Lucien Lelong : l'intemporel*, Paris, Gallimard, 2007, p. 9.

3. Marcelle Auclair, « Au secours des industries du luxe : Interview de Mme Besançon de Wagner (Maggy Rouff) », *Paris-soir*, 6 février 1936, A14, n°4608, p. 10.

4. GOLBIN Pamela (dir.), *Madeleine Vionnet, puriste de la mode*, cat. expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 24 juin 2009 – 31 janvier 2010), Paris, Musée des arts décoratifs, 2009, p. 12.

artisans et commerciaux »⁵.

Bien qu'elle ait contribué à l'âge d'or de la Haute Couture, le nom et la renommée de la maison Maggy Rouff ne semblent être désormais qu'un lointain écho, *a contrario* de certains de ses confrères. Aussi élitiste soit-elle, la mode française perd ainsi la mémoire et oublie ses ancêtres, du fait qu'elle ne retienne que des dates clés : 1906, 1925, 1947, 1966, soit Poiret (1879-1944), Chanel (1883-1971), Dior (1905-1957) et Courrèges (1923-2016). Pourtant, la mode parisienne « se nourrit de cosmopolitisme »⁶, selon l'expression de Véronique Pouillard, à en juger par le nombre considérable de créateurs et producteurs provenant de divers horizons, tels que l'Anglais Edward Molyneux, les Italiennes Elsa Schiaparelli (1890-1973) et Nina Ricci (1883-1970), ou encore les entreprises belges installées à Paris Philippe & Gaston et Bernard & Cie⁷. Même si Maggy Rouff est d'origine autrichienne, elle ne revendique pour autant pas son appartenance nationale, en proclamant même qu'elle est la femme la plus française et parisienne qu'il soit.

Mais qui est Maggy Rouff⁸ (fig. 1) ? De son vrai nom Maggy Anna de Wagner, la créatrice est née le 1er septembre 1896 à Vienne et décédée le 6 août 1971 à Cannes⁹ (voir annexe 1). Fille d'Ernest de Wagner, chevalier de la Légion d'honneur et de Margaritha Van Speybrouck, elle naît dans une tradition d'entreprise, puisque ses parents étaient les dirigeants de la maison Drecoll à Paris, où elle débutera sa carrière en tant que directrice artistique de 1919 à 1929 (voir annexe 2). Mais son goût pour la mode se prononce très tôt ; en effet, « [dessinant] des robes avant de savoir parler »¹⁰ la petite fille émerveillée devant les belles robes de sa mère sera marquée à vie¹¹, déterminant ainsi en elle une certaine idée de l'élégance¹². Dans ses Mémoires *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, Maggy Rouff évoque également le souvenir de sa grand-mère qui tenait un magasin de nouveautés au début du Second Empire, dans lequel elle pouvait admirer et s'imprégner des étoffes, des tissus et des « fameux châles des Indes »¹³. Toutefois, il faudra attendre la fin des années 10, durant ses années Drecoll, puis la fin années 20 pour qu'à son tour la créatrice impose sa propre définition du chic français...

Après l'obtention du baccalauréat es-lettres, Maggy Rouff, à l'âge de 18 ans, est mobilisée durant la Grande guerre (1914-1918) en tant qu'infirmière. Durant cette période, elle devient française le 9 novembre

5. MEYER-STABLEY Bertrand, *12 couturières qui ont changé l'histoire*, Guérande, la Loupe, 2014, p. 11.

6. POUILLARD Véronique, « Aménager les échanges entre acheteurs belges et créateurs parisiens : la constitution d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge pendant l'entre-deux-guerres », *Revue belge d'histoire contemporaine*, 36, 3-4, 2006, p. 413.

7. *Ibid.*

8. Dans la presse des années 30 et 40, elle sera essentiellement mentionnée sous le nom de Madame B. de Wagner ou Madame Besançon de Wagner.

9. Dans la Villa Terrefial, avenue Ziem, où elle résidait depuis 1946.

10. ROUFF Maggy, *L'Amérique au microscope*, Paris, Édition des Portiques, 1933, p. 22.

11. « Depuis ma petite enfance [...], des souvenirs de robes, de chapeaux, hantent ma mémoire... À dire vrai, je suis certaine, qu'ils m'accompagneront jusqu'à la fin de ma vie, après avoir fleuri de beaux rêves mon berceau, et puis mon petit lit de fillette et mon lit de jeune fille...et de femme. » (ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 9)

12. Selon Sandrine Tinturier, la mère et son allure sont des critères décisifs dans la vocation et le goût des couturiers (TINTURIER Sandrine, « La figure du grand couturier », dans SAILLARD Olivier (dir.), *Le bouquin de la mode*, Paris, Robert Laffont, 2019, p. 349-350)

13. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 78.

1917, en épousant le lieutenant aviateur Pierre Besançon¹⁴ (1887-1972) (voir annexe 3). Officier de la Légion d'honneur¹⁵ (voir annexe 8), ce dernier est un avocat à la Cour d'Appel de Paris. De cette union, naîtront deux enfants : Françoise¹⁶ et Anne-Marie Besançon de Wagner. Refusant de décorer Maggy Rouff de la Légion d'honneur en 1934 en raison de son jeune âge¹⁷, la Grande Chancellerie la nomme au grade de Chevalier¹⁸ « par décret 19 août 1952 rendu sur le rapport du Ministre de l'Industrie du Commerce en qualité de " Directrice de Maison de Haute Couture " » (voir annexe 9). Cette promotion fut d'ailleurs appuyée : d'une part par Robert Alterman, vice-président délégué de l'Union Française des Industries Exportatrices, dont faisait partie Maggy Rouff en tant qu'administratrice depuis 1932 (voir annexe 10) ; et d'autre part par Jean Gaumont-Lanvin, président de la Chambre syndicale de la couture parisienne, « en raison des services éminents qu'elle a rendus à [la] Profession » (voir annexe 11).

Que reste-t-il aujourd'hui de la maison Maggy Rouff ? D'abord, il est aisé de savoir que sa directrice se consacre uniquement à la mode féminine, dont les créations pour la journée, le soir, le sport, la plage, ainsi que les robes de mariage étaient très appréciées. Elle conçoit également des parfums et des accessoires : bijoux de fantaisie, sacs, foulards, manchons et gants. Mais ces derniers sont moins réputés que ces robes du jour et du soir, lesquelles atteignent l'apogée de l'élégance, donnant un chic typiquement parisien à une clientèle prestigieuse et internationale. Visibles tantôt dans les événements mondains (courses hippiques, galas, etc), tantôt dans les films et les pièces de théâtre, les créations de la maison de haute couture apparaissent souvent en première page (fig. 2 à 5) et en nombre dans les grandes revues de mode : *Vogue*, *Vogue Paris*, *Harper's Bazaar*, *Art*, *Goût*, *Beauté*, *Marie Claire*, *Elle*, *Les Modes*, *Femina*, *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, *L'Art et la Mode*, etc. D'autant plus qu'elles sont photographiées par les plus grands photographes de l'époque, tels que George Hoyningen-Huene (1900-1968), Horst P. Horst (1906-1999), André Durst (1907-1949), D'Ora (1881-1963), Boris Lipnitzky (1887-1971), Roger Schall (1904-

14. Comme l'indique l'acte de mariage, les époux ont réalisé un contrat de mariage, auprès de M^e Godet, notaire à Paris. L'enregistrement des contrats de mariage de commerçants à la chambre des notaires de Paris, couvrant la période comprise entre le 21 avril 1829 et le 2 novembre 1934, ne mentionne pas le nom de Maggy Rouff, ni celui de Pierre Besançon. Ledit contrat de mariage doit probablement être conservé aux Archives de Paris. Quant aux témoins, ils révèlent ainsi que le couple fréquentait des personnalités, appartenant au monde artistique, industriel et de la justice. En effet, l'acte cite les noms de Charles Lorotte, Léon Goetz, industriel, ou encore Joseph Cusson, qui était Président du Tribunal de Coutances au château de l'Écoulanderie. Nous pouvons également remarquer la présence d'Édouard Bisson (1856-1945), portraitiste français, qui réalise également des scènes de genre. Sa peinture est représentative du style pompier. Nommé chevalier de la Légion d'honneur par décret du 6 février 1908 rendu sur le rapport du Ministre de l'Industrie publique et des Beaux-Arts, sous la matricule 76433 (voir annexe 4), Bisson est né le 6 avril 1856 à Paris. Fils d'Éléonore Félicité Guillaume Bisson, employé au Ministère de l'Intérieur et de Marie Flore Adélaïde Gosselin, il épouse Frédérique Augustine Louise Heyne le 14 août 1899 (voir annexe 5). En 1884, 1885 et 1888, il effectue son service militaire dans le domaine de la télégraphie, ce qui lui vaudra une place dans le régiment d'infanterie à Saint-Denis (voir annexe 7). Parallèlement, il est nommé attaché au ministère des Beaux-Arts de 1879 à 1882 au service des Expositions des Beaux-Arts de 1879 à 1883. À partir de 1892, il est officier de l'Instruction publique. Membre de la Société des artistes français pendant 25 ans, il endosse le rôle de sous-commissaire en 1883, puis de commissaire en 1892 et enfin commissaire en chef en 1903, où il organise les Salons annuels (voir annexe 6). Artiste reconnu, il est alors récompensé par la mention honorable et par diverses médailles pour son travail lors des Expositions universelles de 1889, 1891, 1897 et 1900. En 1904, il expose également à l'Exposition universelle de Saint-Louis, mais la même année, il est nommé commissaire général pour les sections des Beaux-Arts de l'Exposition universelle d'Orléans, puis celle d'Angers en 1905 et celle de Tourcoing en 1906. Bisson fonda aussi la Société artistique de Saint-Maur-des-Fossés.

15. Numéro de la matricule : 183489.

16. Née le 21 septembre 1918 et plus connue sous le nom de Comtesse de Dancourt.

17. 38 ans.

18. Numéro de la matricule : 260922.

1995), Egidio Scaïoni (1894-1966), les frères Séeberger¹⁹ et d'autres encore. De même, la couturière a fait l'objet de divers portraits dans les revues, notamment dans *Vogue* (fig. 6 et 7).

Tout d'abord inspirées par la tendance du *sportswear* à la fin des années 20, les créations de la griffe sont synonymes de raffinement, de féminité, de rêve et d'élégance, s'appuyant dès 1930 sur une philosophie esthétique basée sur le modernisme et la distinction. Évoquant la sensualité et la splendeur des célébrités du grand écran, les pièces coupées en biais sont ajustées près du corps par des drapés séduisants, qui adoucissent et révèlent chaque courbe et glorifient une silhouette fluide. Les applications d'ornements telles que les volants superposés, les paillettes, les nœuds, les basques, les plis et les imprimés sont la signature de Maggy Rouff, laquelle en fait un usage parcimonieux et intelligent. Crêpe romain, crêpe de laine, tissus mats, organdis, satin artificiel, etc... chez la couturière, ces étoffes se mélangent, puisqu'elle pense que ces assemblages « *de différentes textures et de poids différents [appellent] des teintes différentes, adaptées ; elle [fait] remarquer qu'une laine crue [a] meilleure allure dans une couleur brillante, un velours souple dans des tons sombres, tandis qu'une soie accordéon [exige] une couleur délicate* »²⁰. Cette recherche de tissus inédits et des couleurs nuancées lui vaudront des louanges de la presse française et américaine. Les collections de la maison enchanteront également les Parisiennes par leurs références romantiques et historiques, ainsi que par leur emprunt à la mode étrangère. Par ailleurs, pour la créatrice, « *la véritable élégance réside dans l'harmonie entre femme et le lieu dans lequel elle se trouve paysage de chasse, plage, train, restaurant, ou salon. Maggy Rouff crée pour les femmes chics soucieuses d'harmonie et que l'intellectualisme ne rebute pas* »²¹.

Néanmoins, le rôle de Maggy Rouff dans la haute couture ne se limite pas à la création. En effet, elle contribua véritablement à son apogée : d'une part, en la protégeant avec l'Association de Protection des Industries Artistiques Saisonnières ; et d'autre part, en la diffusant à travers des conférences à l'étranger sur le savoir-faire des Industries d'Art Français de 1931 à 1938. D'ailleurs, ses tournées se produisent sous les auspices du Ministère du Commerce, du fait qu'elle est conseillère du Commerce Extérieur, dans l'objectif de favoriser l'internationalisation des entreprises françaises. Son rôle affirmé au sein de l'industrie de la mode et son talent de créatrice lui valurent d'être membre du jury et vice-présidente de la classe de la Haute Couture à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935 et de Paris en 1937.

Non seulement Maggy Rouff est une « *animatrice de la mode nouvelle* »²² et raffinée, mais également une femme de lettres puisqu'elle rédige plusieurs articles publiés dans des revues, commentant et critiquant résolument la mode de son temps. Endossant le rôle d'écrivaine, elle fut toutefois davantage reconnue pour deux livres, dont son premier ouvrage *L'Amérique au microscope*, paru aux Éditions des Portiques en 1933, qui narre son voyage aux États-Unis en 1931. Publié aux Éditions littéraires de France en

19. Jules (1872-1932), Louis (1874-1946) et Henri (1876-1956) Séeberger.

20. RENNOLDS MILBANK Caroline, *Couture : les grands créateurs*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 215.

21. GARNIER Guillaume (dir.), *Paris-couture-années trente*, cat. expo. (Paris, Musée de la mode et du costume, 7 mai – 30 septembre 1987), Paris, Paris-Musées ; Société de l'histoire du costume, 1987, p. 252.

22. Nom attribué dans une note anonyme publiée dans la revue *Marianne*, n°86, 13 juin 1934, p. 9.

1942, puis réédité en 1945²³, le second est intitulé *La Philosophie de l'Élégance*, dans lequel Maggy Rouff se place en un ardent défenseur du bon goût et de l'art, tout en donnant des conseils aux femmes sur la manière de s'habiller, afin d'incarner visuellement l'élégance même, qui est celle prônée par la mode française, enviée si ardemment par les autres pays. Rempli d'aphorismes, comme « *le goût est comme l'amour. Il faut aimer en coup de foudre ou à la longue* »²⁴, ce livre reste sans doute le plus connu de Maggy Rouff. Entre temps, un autre ouvrage de Maggy Rouff voit le jour en 1938, nommé *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*. Cependant, ce dernier est publié anonymement, sous l'identité de l'auteur Charles Oulmont²⁵ (1883-1984). Dans cet ouvrage, la créatrice évoque son expérience et les coulisses du monde de la mode. Bien que la plupart des livres de notre grande couturière n'aient pas été réédités, ces traces écrites sembleraient la sauver sommairement des abîmes de la mode, constituant à la fois un témoignage essentiel de la garde-robe de la période et une source primordiale sur la vie de Maggy Rouff.

Autrefois mises à l'honneur durant les années 30 et 40, Maggy Rouff et sa maison de haute couture passent pourtant inaperçues dans l'histoire de la mode, *a contrario* de ses concurrentes comme Gabrielle Chanel, Jeanne Lanvin (1867-1946), Madeleine Vionnet (1876-1975) et Elsa Schiaparelli dont les ouvrages et les études sont considérables. Malgré les nombreuses créations de Maggy Rouff qui hantent les réserves des plus grandes institutions de mode²⁶, il n'existe pas de monographies, ni de biographies, ni d'articles scientifiques sur la couturière et sa griffe. La présence d'informations erronées à son endroit est fréquente et doit être relevée, notamment dans le *Dictionnaire de la mode* de Georgina O'Hara Callan, affirmant que le mari de Maggy Rouff a en réalité repris la direction de la maison Drecoll à la suite de M. et Mme de Wagner²⁷. Dans une recherche faussée, elle ajoute que ces derniers sont les parents de Pierre Besançon de Wagner et non ceux de notre couturière²⁸. De surcroît, dans les ouvrages *Haute couture : histoire de l'industrie de la création française, des précurseurs à nos jours* et *Dictionnaire de la mode au XXe siècle*, les auteurs attestent que Maggy Rouff copréside l'Association de Protection des Industries Artistiques Saisonnières avec Lucien Lelong (1889-1958) en 1941²⁹. Bien que le rôle de cette association soit brièvement étudié par Didier Grumbach dans *Histoires de la mode*, la couturière en prend la direction dans les années 30. De même, il existe des problèmes de chronologie liés à l'ouverture et à la fermeture de la maison ; en effet, dans le premier cas, la majorité des ouvrages semblent s'accorder sur la date de 1929³⁰, tandis que pour le second cas, il existe des confusions puisque les spécialistes attribuent une datation

23. La première édition est illustrée par Anne-Marie Besançon de Wagner et Paul Collin, tandis que la seconde est un format plus grand, accompagné cette fois-ci des dessins en couleur de Léon Benigni.

24. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'élégance*, Paris, Éditions littéraires de France, 1942, p. 69.

25. Écrivain, dramaturge et musicien, Charles Oulmont est l'auteur de divers romans, constituant des témoignages de son époque et abordant des thématiques liés à la psychologie des couples : *Adam et Eve* en 1920, *Le Livre des amants* en 1922, *La Femme a ses raisons* en 1924 et *L'Enfant d'Israël* en 1957. Critique d'art et collectionneur, il écrit en 1926 *Les Lunettes de l'amateur d'art*, qui est un essai sur l'art moderne.

26. Palais Galliera, The Metropolitan Museum of Art, The Museum at Fashion Institute of Technology, Musée des Arts décoratifs, Victoria & Albert Museum, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), The National Gallery of Victoria, etc.

27. CALLAN Georgina O'Hara, *Dictionnaire de la mode*, Paris, Thames & Hudson, 2009, p. 91.

28. *Ibid.*

29. MILLERET Guénoyée, *Haute couture : histoire de l'industrie de la création française, des précurseurs à nos jours*, Paris, Eyrolles, 2015, p. 75 ; REMAURY Bruno, *Dictionnaire de la mode au XXe siècle*, Paris, Regard, 1994, p. 356.

30. STEELE Valerie et al., *Fashion designers A-Z : the collection of the Museum at Fit*, Köln, Tashen, 2012, p. 171.

s'échelonnant entre la fin des années 60³¹ ou début des années 70³². Notre étude visera ainsi à répondre à cette interrogation.

En dépit de ces confusions, nous pouvons relever que les relations ambiguës durant l'Occupation et les œuvres littéraires de la couturière sont rapportées à de nombreuses reprises, notamment dans *La mode sous l'Occupation* de Dominique Veillon, *La Haute Couture sous l'Occupation* de Miléna Chellé et *Le bouquin de la mode* sous la direction d'Olivier Saillard. De manière plus générale, les ouvrages dédiés à l'histoire de la mode citent rarement l'existence de la maison, ou encore sa présence aux événements importants, tels que le défilé de 1942 à l'initiative de Lucien Lelong à la gare de Lyon et le Théâtre de la mode au pavillon de Marsan en 1945. Concernant les créations, seule la spécialiste Miléna Chellé dans son étude s'attarde davantage sur quelques créations de Maggy Rouff, parues dans *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris* et *L'Art et la Mode*. Ensuite, dans les ouvrages, qui établissent des études sur les figures de grands couturiers et l'histoire des maisons, comme *Couture : les grands couturiers* de Caroline Rennolds Milbank, *Mode : das Jahrhundert der Designer, 1900-1999* de Charlotte Seeling ou encore *Fashion designers A-Z : the collection of the Museum at Fit* de Valerie Steele, nous retrouvons la plupart du temps des informations brèves et identiques, notamment sur la formation de Maggy Rouff chez Drecol, ses parents, l'ouverture de sa propre maison, l'inspiration *sportswear* de ses premières collections et son ouvrage *La Philosophie de l'Élégance*. Toutefois, les lignes consacrées à Maggy Rouff soulignent toujours l'élégance de ses robes et ses dons de coloriste.

L'élaboration de ce mémoire s'appuie sur diverses sources visuelles et textuelles, en commençant par les sites des musées, qui ont permis d'inventorier les créations conservées de la griffe. Ces dernières ont pu être étudiées lors de rendez-vous avec des spécialistes dans les réserves de deux institutions françaises : le Palais Galliera et le musée de Arts décoratifs à Paris. Ces rencontres nous ont offert l'opportunité d'échanger avec Mme Sophie Grossiord, conservatrice générale du Patrimoine, chargée du département Première moitié du XXe siècle au Palais Galliera et Mme Marie-Pierre Ribère, assistante de conservation au département mode et textile au musée des Arts décoratifs. Constituant aussi une source primordiale sur le style de la maison, des photographies, conservées par le Palais Galliera, le musée des Arts décoratifs, la Bibliothèque nationale de France et la Bibliothèque historique de la Ville de Paris ont pu être consultées. Également conservés au Palais Galliera, les dessins de mode nous permettent d'apporter des témoignages essentiels sur les inspirations de la griffe, notamment durant les années 40. Par la suite, il est nécessaire pour ce sujet d'exploiter les revues de modes, telles que *Art, Goût et beauté, Harper's Bazaar, Vogue Paris, Vogue, Le Figaro illustré, La mode illustrée, Mode & travaux, Les Modes, Femina, La Femme de France* et *Marie Claire*, lesquelles comportent d'une part des articles écrits par Maggy Rouff ; et d'autre part, des photographies de modèles, nous permettant d'observer leur mise en scène et de les confronter aux créations de ses concurrents. De plus, les quotidiens, comme *Le Figaro, Le Journal, Excelsior, L'Intransigeant, The Chicago Tribune and the Daily News, Le Jour, Aujourd'hui, Le Matin et Paris-soir*, fournissent des descriptions et des avis sur les collections présentées lors des défilés, confirmant la prépondérance et le rayonnement de la maison dans la mode parisienne. Spécialisée dans les arts du spectacle, la publication

31. REMAURY Bruno, *op. cit.* p. 356.

32. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 212.

Comoedia apporte aussi des aperçus sur les costumes de scènes conçus par Maggy Rouff. Une recherche approfondie a été menée aux Archives de Paris, concernant les dépôts de modèles de la maison et les registres analytiques du commerce afin de retracer l'histoire de la succursale. Dans la même optique, des actes notariés, conservés aux Archives nationales, sont également sollicités dans ce mémoire. De surcroît, la bibliothèque du musée des Arts décoratifs a mis à notre disposition un fond documentaire sur Maggy Rouff, lequel contient principalement des cartons d'invitation et des communiqués de presse postérieurs à 1950, mais qui procurent de nouvelles indications sur la personnalité de Maggy Rouff, ainsi que sur l'histoire et l'organisation de la succursale entre 1929 et 1948. Enfin, les recherches font appel à une biographie, basée sur les ouvrages de Maggy Rouff, mais surtout sur des ouvrages de référence sur l'histoire de la mode et celle de la période étudiée³³, ainsi que des catalogues d'exposition, des monographies sur des grands couturiers, des mémoires et des thèses, permettant ainsi d'alimenter notre réflexion.

Compte tenu du manque de recherches sur ce sujet, ce mémoire vise d'une part à mettre en lumière les créations et l'histoire de la maison Maggy Rouff, dont la directrice a mené la Haute Couture française à son point culminant en termes d'élégance, tout en la confrontant à ses contemporains ; et d'autre part, de comprendre en quoi ces créations expriment les valeurs esthétiques, sociales, culturelles, économiques et morales d'une époque. De plus, cette étude a pour objectif de mettre l'accent sur le rôle crucial de la créatrice durant les années 30 et 40, qui a contribué à redorer le blason vénérable du patrimoine de la mode française avant et après la Libération dans le pays et à l'international. En raison d'un délai de recherches limité à deux ans, le mémoire s'intéresse principalement à l'évolution de la maison à travers ses créations depuis son commencement, jusqu'en 1948, date à laquelle Maggy Rouff laisse place à sa fille Françoise Besançon de Wagner et son mari Gérard de Dancourt, qui dirigent la succursale jusqu'à sa fermeture en 1950. Néanmoins, la maison de Maggy Rouff de 1948 jusqu'à sa fermeture pourrait donner lieu à un autre mémoire, voire une thèse, qui permettrait d'observer l'histoire et l'évolution stylistique de la griffe dans l'ère des années 50 et 60 ainsi que de comprendre son déclin et la raison de sa disparition. D'autres aspects dans ce mémoire ne pourront cependant pas être étudiés ou détaillés, particulièrement les costumes de scène confectionnés par la créatrice pour les pièces de théâtre et les films français et américains, mais également les modèles réalisés par Maggy Rouff lorsqu'elle dirigeait la maison Drecoll et les liens existants entre les productions de la griffe et celles de Jeanne Paquin. De même, les vêtements de sport et les robes de mariée ne pourront faire l'objet que d'une analyse partielle. En raison d'un manque d'informations, les parfums, les accessoires et l'Union Française des Industries Exportatrices et l'Association de Protection des Industries Artistiques Saisonnnières ne pourront pas donner lieu à une étude complète. De plus, certaines sources n'ont pas pu être consultées, notamment les revues consacrées à la mode sportive ou encore *L'Album de la mode du Figaro*, *Mode du Jour*, *Pour elle*, *Silhouettes*, *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris* et *L'Art et la Mode*³⁴.

33. En guise d'exemple, nous pouvons citer : DROST Julia, *Mode unter dem Vichy-Regime : Frauenbild und Frauenmode in Frankreich zur Zeit der deutschen Besatzung (1940-1944)*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1998 ; GRUMBACH Didier, *Histoires de la mode*, Paris, Regard, 2017 ; SAILLARD Olivier (dir.), *Le bouquin de la mode*, Paris, Robert Laffont, 2019 ; STEELE Valerie, *Paris fashion : a cultural history*, Oxford, Oxford University Press, 1988 ; TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2020 ; TROY Nancy, *Couture culture : a study in modern art and fashion*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003 ; VEILLON Dominique, *La Mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2014, etc.

34. Les revues citées sont toutefois consultables à la bibliothèque du Palais Galliera.

Pour la période étudiée, nous verrons ainsi en quoi la maison de haute couture et sa créatrice Maggy Rouff ont eu un rôle fondamental dans la construction de l'image du patrimoine prestigieux de la mode française ?

C'est pourquoi, le plan divisé en deux chapitres suit l'évolution chronologique de la griffe de 1929 à 1948, tout en mentionnant les événements importants, les créations marquantes de la maison, ainsi que les idées et les inspirations qui l'ont traversé. Le premier chapitre se concentrera alors essentiellement sur son émergence rapide dans les années 30, afin de comprendre comment la maison est devenue éminente et fondamentale dans la mode parisienne. Par la suite, il s'agira de souligner la figure essentielle de Maggy Rouff en tant qu'ambassadrice et défenseure de la haute couture, qui s'exprime à la fois par la protection et la valorisation de l'industrie de la mode et du savoir-faire français à travers ses conférences à l'étranger et par sa contribution artistiques et culturelles, autrement dit les expositions, les films et les pièces de théâtre. Ensuite, le second chapitre tentera de comprendre comment la maison est-elle restée prépondérante au début des années 40 et précisera en quoi Maggy Rouff a contribué à la survie de la haute couture française, tout en s'interrogeant sur sa conduite controversée face à l'Occupant. Enfin, une partie s'interrogera sur le rayonnement de la griffe après la Libération, aux stratégies employées pour faire face à la nouvelle concurrence américaine et à l'influence du New Look dans les créations.

Chapitre I : Les années 1930 : une renommée précoce

1.1. Les débuts : avant la renommée

1.1.1. Avant 1929

S'intéressant d'abord aux années 20 de Maggy Rouff, ce retour dans le temps est nécessaire pour connaître les prémices de la maison de haute couture, ainsi que les premières idées qui ont traversé la créatrice avant de lancer sa propre griffe pour comprendre son évolution stylistique.

1.1.1.1. Les années Drecoll 1919 à 1929

Maggy Rouff est née dans une tradition d'entreprise puisque ses parents dirigeaient la maison Drecoll à Paris, installée au 4 place de l'Opéra. Il est aisé de savoir que Christopher Drecoll (1851-1933) a fondé la maison à Vienne en 1902. Constatant que certains de ses meilleurs clients partaient pour constituer une nouvelle garde-robe chez ses concurrents parisiens comme Worth et Paquin, il décide d'ouvrir une succursale à Paris vers 1903, dont la direction fut confiée à Monsieur et Madame de Wagner³⁵. Cependant, certains ouvrages, tels que *The Krystyna Campbell-Pretty Fashion gift*, affirme que la mère de Maggy Rouff, en tant que modéliste, a acheté les droits d'utilisation du nom Drecoll, pour rebaptiser l'entreprise « Ch. Drecoll »³⁶. Or, nous apprenons, grâce à une déclaration de souscription et de versement (voir annexe 12), conservée par les Archives nationales, que la société connue sous le nom de « Ch. Drecoll » change de dénomination pour « Maison Drecoll » en 1928. Il est à relever qu'à cette date, la maison est au 130, avenue des Champs-Élysées à Paris, dans le 8e arrondissement, mais le siège social se situe au 30, rue Gramont. L'histoire et les dates de commerce de la griffe Drecoll sont complexes à établir, puisqu'à ce jour, il n'existe aucune étude sur ce sujet. Toutefois, nous pouvons noter la présence d'une robe du soir dans les collections de la National Gallery of Victoria (*fig. 8*). Sous la direction du couple, ces types de créations, caractéristiques de la Belle Époque, sont la démonstration d'une richesse ostensible par leur excès et leur opulence, comme le montre cette large fleur de soie orange au centre de la robe concernée³⁷. La présence de cette ornementation rappelle que les maisons de luxe parisiennes pouvaient collaborer avec des entreprises spécialisées, telles que la maison Légréon, fondée en 1727 et située près de l'Opéra de Paris, notamment pour la conception de broderies, de boutons, de rubans et de fleurs artificielles³⁸. Véritablement voué aux élégances féminines depuis le début du siècle, le couple laisse leur place à Maggy Rouff à partir de 1919, qui dès lors impose une nouvelle silhouette à la maison, spécialisée désormais dans la lingerie et les tenues de sport³⁹. Bien que nous

35. CALLAN Georgina O'Hara, *op. cit.*, p.91.

36. DI TROCCHIO Paola & WHITFIELD Danielle (dir.), *The Krystyna Campbell-Pretty Fashion gift*, Melbourne, NGV, 2019, p. 4 et 86.

37. *Ibid.*, p. 86.

38. *Ibid.*

39. FIELL Charlotte et DIRIX Emmanuelle, *La mode des Années 30 en images*, Paris Eyrolles, 2012, p. 567.

allions examiner quelques modèles datés de cette période, cette thématique peut faire l'objet d'une recherche plus approfondie, en inventoriant les créations existantes dans les institutions de mode et celles qui apparaissent entre 1919 et 1929 dans les revues de mode.

Avant de poursuivre sur ces modèles, il existe des photographies des salons de la maison, conservées par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (*fig. 9 et 10*). Cette dernière succède à partir de 1929 à la maison de couture allemande Beer, laquelle se situait sur la place Vendôme à Paris depuis 1905⁴⁰. Bruno Remaury, dans son *Dictionnaire de la mode au XXe siècle*, nous indique que cette enseigne était dirigée par Gustave Beer, qui fut le premier à ouvrir une maison de couture place Vendôme⁴¹. Il mentionne par la suite que « *deux succursales [de la griffe] sont installées à Nice et à Monte-Carlo. À la date du 8 décembre 1926, le registre du commerce recense sept commerçants et associés : trois sont de nationalité française, quatre de nationalité anglaise. La maison, de bonne réputation, est aussi spécialisée dans les sous-vêtements* »⁴². D'après une note anonyme sur le verso d'une photographie de l'agence Séeberger, qui représente une vue du salon de la maison Beer, cette dernière se situait au 7, place Vendôme en 1928 (*fig. 11 et 12*). Comme en témoigne le registre du commerce (voir annexe 13), à partir du 11 août 1925, la maison Drécoll, immatriculée sous le numéro « 220118B », change de propriétaires. Au départ, ces derniers sont Pierre Besançon de Wagner, né le 18 février 1887 à Ouanne et domicilié au 136, avenue des Champs-Élysées à Paris, lord William Benterden, né le 1er mai 1875 à Londres, Edmond Pourteauborde né le 5 janvier 1887 à Alger, et Charles Lux, né le 8 mai 1893 à Nancy. S'ajoutèrent plus tard Léon Paget, né le 30 décembre 1865 à Veniszy et domicilié au 110, avenue Niel à Paris et André Masson, né le 17 décembre 1892 à Bruxelles et domicilié au 1er, rue de Vaugirard à Paris. Accompagnés de Pierre Besançon de Wagner, Mme Maggy Besançon de Wagner, domiciliée au 136, avenue des Champs-Élysées à Paris et le vicomte Gérard de Dancourt⁴³, né le 7 décembre 1912 et domicilié au 21bis, avenue d'Iéna à Paris, deviennent les associés de la société le 12 novembre 1943. Entre-temps, l'annexe 12 indique qu'en 1928, Henri Auerbach, Félix et Maurice Hayem, Henry Kahn, Gustave Haas, Raoul Lebhar, Robert Schneider, Romain Delahalle, Geoges Midlarski, Marcel Munger, Eugène Preey, Gaston Ellies détiennent les actions de la société. À l'initiative du mari de Maggy Rouff, cette dernière est mise en liquidation le 22 novembre 1944. Grâce à cette source, nous pouvons affirmer qu'en plus d'être la styliste de la maison Drecolle entre 1919 et 1929, Maggy Rouff dirige également avec son mari cette entreprise en même temps que la sienne. En revanche, nous ne savons pas pour l'instant si Maggy Rouff est intervenue dans la création et le stylisme de la maison lorsqu'elle en était l'administratrice dans les années 40. Une recherche approfondie est donc ici à envisager. Ensuite, ce commerce de couture, de mode, de lingerie, de fourrures et de parfums est d'abord installé en 1925 au 130, avenue des Champs-Élysées, puis au 11 rue lord Byron et enfin, au 136, avenue des Champs-Élysées à Paris. Dans les années 30, les anciens établissements de luxe perdent néanmoins leur prestige, les obligeant à

40. CALLAN Georgina O'Hara, *op. cit.*, p. 28.

41. REMAURY Bruno, *op. cit.*, p. 62.

42. *Ibid.*

43. Fils du comte de Dancourt et de la comtesse, née de Lapeyrouse-Vaucresson, Gérard de Dancourt est l'époux de la fille de Maggy Rouff, Françoise Besançon de Wagner. Le couple s'est uni le 18 janvier 1938 à l'église Saint-Honoré d'Eylau à Paris. (Cf : Valfleury, « La Carnet du Figaro », *Le Figaro*, 19 janvier 1938, n°19, p. 2)

fusionner entre elles⁴⁴ par stratégie ou pour lutter contre les effets de la crise économique. Ainsi, les maisons Drecoll et Agnès n'échappent pas à cette exception, puisqu'elles s'associent en novembre 1930⁴⁵. Dans son *Dictionnaire de la mode au XXe siècle*, Remaury apporte davantage d'informations sur la société Agnès, fondée en 1906 : « de 1906 à 1909, la maison Agnès, successeur de Deslandes, est installée 23, rue Louis-le-Grand. La maison vend " robes et manteaux, lingerie fine, jupons, peignoirs et matinées" »⁴⁶. Transféré au 7, rue Auber à Paris, ce commerce est dirigé en 1912 par Mme Havet⁴⁷, laquelle restera la directrice de la nouvelle maison Agnès-Drecoll, située au 24, place Vendôme⁴⁸. Grâce au catalogue de l'exposition *Paris-couture-années trente*, nous apprenons que « la maison Agnès-Drecoll a continué ses activités pendant la guerre, et s'est particulièrement signalée par ses grands manteaux d'intérieur, nouvelle version de la tea-gown »⁴⁹. Cependant, la succursale ferme ses portes en 1953⁵⁰. Bien que la note manuscrite au verso indique seulement le nom de la maison Drecoll, cette photographie de 1936, conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, pourrait représenter l'un des salons de l'établissement Agnès-Drecoll (fig. 13). Il est alors utile de rappeler qu'une étude spécifique sur l'histoire et les créations de cette griffe peut également faire l'objet d'un sujet de recherche, étant donné qu'à ce jour, il n'existe aucun ouvrage scientifique sur ce thème.

Revenons à notre créatrice. Plusieurs interrogations doivent être soulevées sur ses premières créations. En outre, le Metropolitan Museum of Art à New York abrite trois créations (fig. 14 à 18), dont la conception est attribuée à Maggy Rouff. Comme énoncé plutôt, il est impossible de certifier véritablement cette origine. D'autant plus que la lingerie, intitulée *Teddy*, est griffée « Boué Sœurs ». Fondée vers 1899 par deux sœurs toulousaines, Mme Sylvie Montégut et la baronne Jeanne d'Etreillis, toutes nées Boué, cette ancienne maison de couture était implantée au 9, rue de la Paix à Paris⁵¹. Une succursale à New York vers 1916 est par la suite ouverte, puis à Bucarest à partir de 1922 sous le patronage de la reine Marie de Roumanie⁵². En 1928, les salons parisiens déménagent au 73, avenue des Champs-Élysées⁵³. Leurs productions sont réputées pour leur utilisation de la dentelle transparente à motifs et de la passementerie, en accordant avec minutie des couleurs délicates, des arabesques brodées en fil d'or, des rubans de soie pliés, des nœuds, des festons et des guirlandes de fleurs sur des robes, qui empruntent à l'orientalisme de Paul Poiret et les « robes de style » de Jeanne Lanvin⁵⁴. Les dentellières de la maison avaient inventé le « filet Boué », qui est « une dentelle à motif floral travaillé sur une cote de mailles et qui devint une des signatures de la maison »⁵⁵. Au milieu des années 20, la lingerie et la couleur rose faisaient également la renommée de

44. Nous pouvons citer les fusions de Dupouy et Magnin, Goupy et Rosine-Paris, Jenny et Lucile Paray. (Cf : GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 98)

45. « Paris et département de la Seine. Annonces légales publiées dans les journaux judiciaires de Paris : Sociétés publiées dans les journaux du 26 au 27 novembre 1930 », *Archives commerciales de la France*, n°145, 1er décembre 1930, p. 6449.

46. REMAURY Bruno, *op. cit.*, p. 22.

47. DAVRAY-PIÉKOLEK Renée, DELPIERRE Madeleine, RUPPERT Jacques et al., *Le costume français*, Paris, Flammarion, 2007, p. 304.

48. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 242.

49. *Ibid.*

50. CALLAN Georgina O'Hara, *op. cit.*, p.91.

51. REMAURY Bruno, *op. cit.*, p. 81.

52. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 243.

53. REMAURY Bruno, *op. cit.*, p. 81.

54. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 243.

55. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 70.

l'enseigne, mais cette dernière fut dissoute vers 1935⁵⁶. Pour l'heure, aucune source ne mentionne la présence de Maggy Rouff dans cette succursale. Pour autant, elle indique dans son ouvrage *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle* qu'elle a fréquenté divers couturiers de la rue de la Paix dans les années 1900⁵⁷, mais sans citer leurs noms. Par ailleurs, si l'attribution se révèle être exacte pour le chemisier en coton et soie (*fig. 16 et 17*), nous pouvons y entrevoir une certaine continuité stylistique de la mode précédente. De même, ces deux modèles (*fig. 16 et 18*) ne possèdent pas de griffes ; en supposant que les attributions soient correctes, il est impossible d'affirmer si Maggy Rouff les a créés pour la maison Drecoll. Si tel est le cas, nous pouvons déjà constater un intérêt pour les motifs floraux brodés, les nœuds et les utilisations de dentelles délicates qui permettent d'accentuer la forme d'un col arrondi et la verticalité du buste.

Quant aux motifs de la robe du musée new-yorkais, nous pouvons les assimiler à ceux de la robe de jour du Palais Galliera (*fig. 19 à 25*). Bien que différents, ils permettent de constater le goût prononcé de Maggy Rouff pour les motifs floraux dès le début de sa carrière. Même si la datation de la robe semble correspondre à la période d'activité de Maggy Rouff chez Drecoll, nous ne pouvons certifier si notre créatrice a confectionné ce modèle pour la maison. D'autant plus que le fonds de la robe, qui comportait la griffe, a disparu⁵⁸. Conservée au Palais Galliera, cette robe d'une coupe droite, plate et quadrangulaire possède un caractère flottant, en raison des manches longues pagode (*fig. 22*) et de la jupe fluide et courte, possédant une ouverture sur le devant (*fig. 25*) et des légers plis derrière (*fig. 21*). Cette conception permet donc au buste, aux bras et aux jambes de bouger sans entrave sous la robe. La forme de celle-ci est caractéristique des années 20, autrement dit la robe prend appui sur les épaules, où deux panneaux de droit fil sont assemblés, sans même une pince de poitrine⁵⁹. De même, les boutons de pressions sur l'épaule droite de cette robe indiquent l'aisance et la facilité de s'en vêtir sans aide. Le style de cette pièce peut être également une sorte de réminiscence de l'Art déco, dont le mouvement atteint son apogée en Europe dans les années 1920, avec comme chef de file Paul Poiret depuis 1914⁶⁰. Cette harmonie entre la mode et les arts décoratifs naît à la suite de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925, où soixante-quinze maisons de couture étaient présentes⁶¹. L'Art déco s'oppose entre autres aux formes alanguies de l'Art nouveau⁶². Ce mouvement s'oriente vers l'abstraction comme idéal esthétique⁶³, par l'usage typique de motifs floraux et géométriques⁶⁴. L'Art déco inspirera la plupart des couturiers dans leurs productions, notamment

56. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 243.

57. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 17.

58. Cette absence est fréquente pour les pièces des années 20, du fait qu'elles sont difficiles à conserver et qu'elles souffrent davantage des altérations liées au temps. (Cf : LEVESQUE Caroline (dir.), *Trésors du vintage : la mode aux enchères 1900-2000*, New York, Abrams, 2013, p. 13)

59. LARONDE Anne-Claire (dir.), *Plein les yeux ! : le spectacle de la mode*, cat. expo. (Calais, Cité internationale de la dentelle et de la mode), Milan, Silvana editoriale, 2012, p. 53.

60. JOIN-DIÉTERLE Catherine & GROSSIORD Sophie (dir.), *Les années folles 1919-1929*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 20 octobre 2007 – 29 février 2008), Paris, Paris-Musées, 2007, p. 23.

61. FOGG Marnie (dir.), *Tout sur la mode : panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*, Paris, Flammarion, 2013, p. 238.

62. *Ibid.*

63. EDWARDS Lydia, *How to read a dress : a guide to changing fashion from the 16th to the 20th century*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 141.

64. LIVINGSTON Alan & Isabella, *The Thames & Hudson dictionary of graphic design and designers*, Londres, Thames and Hudson, 2012, p. 16.

Jeanne Lanvin⁶⁵. En outre, les éléments décoratifs de la robe étudiée, tels que les formes géométriques, s'inspirent sommairement de ce genre (*fig. 23*). En effet, cette géométrie se traduit ici d'une part par les lignes verticales brodées qui longent l'ouverture de la jupe ; et d'autre part, par l'ajout d'une pièce cousue sur la poitrine, dont la couture accentue sa forme rectangulaire qui se termine par deux pointes (*fig. 24*). De surcroît, nous pouvons observer que les fleurs naturalistes brodées sur la robe évoquent une inspiration folklorique. Sa silhouette tubulaire permet aussi une répartition symétrique et équilibrée des broderies sur l'ensemble du modèle. Ce dernier rappelle ainsi une robe de Paul Poiret au décolleté bateau avec des manches courtes raglans, où les motifs stylisés d'inspiration de Russie orientale prennent place sur le bas de la jupe (*fig. 26 et 27*). La présence de ces motifs dans les deux œuvres relève en réalité d'un intérêt pour le monde paysan d'Europe centrale et leurs costumes nationaux ornementés de broderies. Dès 1906, le Salon d'automne avait mis à l'honneur le monde slave⁶⁶. L'année suivante, le musée des Arts décoratifs exposait « *des broderies créées par les paysannes des environs de Smolensk, ainsi que quantité d'objets anciens* »⁶⁷. Cette passion pour l'ethnographie et le monde slave dès 1920 incitent les couturiers à puiser dans ce vocabulaire pour renouveler leurs idées : « *aucune maison de couture n'échappe à ce courant, aussi important, durant cette décennie, que celui de la géométrisation des ornements, où le style Art déco s'impose* »⁶⁸. Après la Révolution russe de 1917, des Russes se réfugièrent à Paris. Certaines maisons de couture parisiennes, comme Chanel et Jeanne Lanvin, passaient commande à des ateliers de broderies russes dirigés par des membres de la haute noblesse tsariste, tels le prince et la princesse Ioussouпов⁶⁹. Par ailleurs, la rencontre de la grande-duchesse Maria Pavlovna et de Chanel donna naissance à la maison Kitmir (1921-1928), spécialisée dans la broderie et l'impression sur tissus⁷⁰.

Ce n'est qu'à partir de 1925 que Maggy Rouff impose alors un nouveau style à la maison Drecoll comme en témoignent deux robes du soir, dont l'une est conservée au Smithsonian National Museum of American History (*fig. 28 et 29*) et l'autre au Palais Galliera (*fig. 31 à 34*). Ces créations illustrent incontestablement la mode garçonne des années 1920, mais qui restent très féminines et sophistiquées par les ornements et la complexité de la coupe. C'est notamment le cas pour la robe du soir en satin bleu pâle, confectionnée pour la maison Drecoll, témoignant d'une maîtrise technique de Maggy Rouff. En effet, la robe, disposant d'un col carré devant et profond au dos, propose une forme parallélépipédique, coupée en travers. Le corsage avant est parcouru par un panneau en tissu argenté à motif floral avec des appliques rehaussées de broderies de soie multicolores et de perles argentées. L'ajout de ce panneau permet de créer des plis naturels dans le corsage et sur la jupe, soulignant discrètement les hanches. Ce panneau s'étend également jusqu'à la hanche, où se profile un gland en perles de clairon, accompagnant le mouvement de la jupe en saillie. La présence de cette fantaisie fait écho au goût de Paul Poiret pour l'ajout de glands de passementerie, visible sur ce modèle ayant appartenu à Mme Combe Saint-Macary, grande cliente de la

65. JOIN-DIÉTERLE Catherine & GROSSIORD Sophie (dir.), *op. cit.*, p. 23.

66. *Ibid.*, p. 123.

67. *Ibid.*

68. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 8 mars – 23 août 2015), Paris, Paris-Musées, 2015, p. 123.

69. *Ibid.*

70. JOIN-DIÉTERLE Catherine & GROSSIORD Sophie (dir.), *op. cit.*, p. 123-124.

haute couture parisienne dans les années 1910⁷¹ (fig. 30). Concernant la robe étudiée de Rouff, des bandes appliquées avec des perles argentées cousues à l'intérieur s'étendent sur les épaules pour former des bretelles. Les coutures de la robe sont recouvertes par des bandes de soie. La création possède aussi une fermeture par pression sur le côté droit, lui ôtant alors l'aspect pratique puisque la majorité de ce genre de modèle s'enfilait généralement par la tête sans aucun système de fermeture pour un usage simplifié. À l'inverse des robes courtes de 1923, qui s'arrêtent au-dessous du genou⁷², la coupe de la robe s'arrête au niveau du mollet, puisqu'en 1929, sous l'impulsion de Jean Patou (1887-1937) avec sa collection automne-hiver⁷³, la robe du soir se rallonge à nouveau, signant la fin d'une mode androgyne. Ses modèles présentés sont des robes ajustées, où la taille est à sa place et la jupe à mi-mollet. Pourtant, dès 1928, Lucien Lelong conçoit des robes du soir courtes, mais allongées par l'ajout de pans au dos et sur les côtés⁷⁴. À l'instar de son confrère, Maggy Rouff avec cette tenue, datée entre 1926 et 1928, annonce déjà le changement de la ligne.

De 1919 à 1925, la mode se métamorphose donc au profit des garçonnnes et des *flappers*, lesquelles sont les symboles des bouleversements psychologiques, causés par la Première Guerre mondiale. En outre, les femmes désirent garder les libertés acquises durant le conflit. Par conséquent, cette liberté se traduit par une silhouette sans forme avec une taille, qui à la fois descend jusqu'aux hanches et n'est plus contrainte par un corset, rejeté progressivement par Paul Poiret dès 1903, renversant les valeurs de la mode de la Belle Époque, au profit d'une ligne plus souple⁷⁵. Pour effacer les hanches, le ventre et les fesses, le corps peut être en revanche comprimé au moyen d'une gaine, d'une brassière ou de bandes Velpeau⁷⁶. Les élégantes aux cheveux courts adoptent alors une garde-robe légère, dépouillée et simplifiée, leur conférant une allure juvénile et sportive. Pour le jour, on suggère des sweaters, des vareuses, des pyjamas de plage et des pantalons à pont inspirés des marins⁷⁷. Mais le soir, les robes géométriques, qui découvrent les jambes et les bras, sont permises. Cette mode des années 20 tire son nom du roman de Victor Marguerite (1866-1942), paru en 1922. Bien que les idées liées au confort et à la simplicité émergent dès 1910, elles ne sont réellement appliquées qu'à partir des années 20, se traduisant par une ligne dominée par le plat et qui « *n'est plus fondée [...] sur la pointe des seins et la taille mais sur les épaules et les hanches* »⁷⁸. Désormais, les robes sont courtes avec un corsage droit et une jupe plissée ou évasée. Elles « *se [composent] de deux panneaux rectangulaires, cousus aux épaules et sur les côtés, mais généralement pas jusqu'en bas* »⁷⁹. Souvent, ces robes chemises n'ont aucune attache et peuvent être enfilées directement par la tête. Pour les égayer, on les accessoirise avec un diadème, un bandeau, un éventail, des gants, des bracelets ou une ceinture, placée sur les hanches. En ce qui concerne la robe du soir de Maggy Rouff⁸⁰, conservée au Palais

71. ARZALLUZ MIREN, TÉTART-VITTU Françoise, GORGUET BALLESTEROS Pascale et al., *Une histoire de la mode au Palais Galliera*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 10 octobre 2021 – 26 juin 2022), Paris, Paris-Musées, 2021, p. 56.

72. MEYER-STABLEY Bertrand, *op. cit.*, p. 162.

73. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 37.

74. *Ibid.*

75. BLACK Alexandra et al., *Fashion : la mode à travers l'histoire*, Londres, DK-Dorling Kindersley, 2013, p. 243.

76. DESLANDRES Yvonne & MÜLLER Florence, *Histoire de la mode au XXe siècle*, Paris, France-Loisirs, 1986, p. 124.

77. ÖRMEN Catherine, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette*, Paris, Hazan, 2009, p.86.

78. JOIN-DIÉTERLE Catherine & GROSSIORD Sophie (dir.), *op. cit.*, p. 18.

79. *Ibid.*

80. Cette pièce ne possède pas de griffe. Comme les cas précédents, nous ne savons pas si la robe a été réalisée pour la

Galliera (fig. 30 à 34), elle est l'exemple type des robes courtes, arrivant jusqu'aux genoux, conçues pour se livrer aisément aux danses dynamiques que sont le charleston, le tango, le one-step et le fox-trot. Comme le décerne Patou, ce sont les danses qui stipulent la coupe des robes du soir et leurs ornements⁸¹, lesquelles produisent des effets cinétiques, grâce aux applications métalliques, les paillettes, les cristaux brodés et les perles, qui sont de toutes tailles et fabriqués en nombre dans diverses couleurs et matières. En outre, les couturiers accordent une place importante aux broderies, puisqu'on les retrouve autant sur les robes que sur les manteaux, les tuniques, les sacs ou même les maillots de bain chez Lanvin. La simplicité de la coupe des tenues du soir offre au créateur de s'attarder davantage sur le décor. À ce jour, nous ne savons pas si Maggy Rouff faisait appel à des brodeurs extérieurs ou si la maison Drecoll possédait ses propres ateliers de broderies comme Lanvin et Patou. À l'image de la robe du soir de Chanel (fig. 35), la création de Maggy Rouff, posée aux épaules, offre un support idéal pour les perles et les broderies, conférant à la pièce un caractère lumineux et étincelant. La simplicité de la coupe contraint un effacement des formes corporelles, permettant la chute parfaite sur le devant de la robe des bijoux de fantaisie, tels que les sautoirs. Sur un tissu uni et fragile, se détachent ici des broderies et des applications métalliques, qui soulignent le col et l'ouverture des manches. Sur la jupe, elles accentuent également la verticalité de la ligne, par une alternance de crêpe Georgette et des bandes décoratives. En revanche, sur le buste, les formes géométriques perlées et pailletées sont délimitées entre une bande horizontale située au-dessus de la poitrine et une autre plus large au niveau des hanches. Par conséquent, Maggy Rouff associe ici la linéarité des broderies de Chanel (fig. 35, 37 et 38) et la verticalité de Poiret, visible dans cette pièce conservée au Palais Galliera (fig. 36). Dessinés sur la partie supérieure du modèle de Poiret, les losanges sont ici repris par Maggy Rouff de manière plus abstraite. Enfin, la robe sans manches de Maggy Rouff, dont la structure est soulignée par un décolleté arrondi, assure une grande aisance grâce aux quilles, qui à la fois sont décoratives et modifient le volume de la jupe. Soulignées de perles, les quilles se terminent en pointe arrondie. Ainsi, la robe prend véritablement sa forme lorsqu'elle est en mouvement.

1.1.1.2. Paquin le mentor

Autrefois cliente de la maison parisienne, Maggy Rouff « [comprit] la grande importance de la toilette »⁸² aux côtés Jeanne Paquin (1869-1936) en 1910. Dans un passage de *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, Maggy Rouff évoque longuement sa relation et ses discussions avec celle qu'elle qualifie d' « inspiratrice » et d' « animatrice »⁸³ :

maison Drecoll.

81. BLACK Alexandra et al., *op.cit.*, p. 256.

82. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 11.

83. *Ibid.*

« Avec quelle joie je parlais mode avec Mme Paquin ! Elle n'abordait jamais ce sujet, dans un de ses salons, de la rue de la Paix, que de façon la plus large, la plus compréhensive. C'est elle d'ailleurs qui a gravé dans mon esprit la définition la plus parfaite, la plus décisive de la mode, celle qui m'a toujours éclairée aux heures de travail : - La mode, voyez-vous, c'est l'art de faire une œuvre sérieuse avec toutes les apparences de la frivolité. Elle citait volontiers cette boutade d'une couturière : " il n'y a de nouveau que ce qui a vieilli " »⁸⁴.

Voilà des mots qui forgeront l'esprit créateur de notre future et grande couturière durant toute sa carrière. Avant de poursuivre, rappelons d'abord qui est Jeanne Paquin. Née Jeanne Beckers, elle débute sa carrière dans la célèbre maison Rouff⁸⁵. Après avoir intégré la société Paquin Lalanne et Cie, elle épouse en 1891 l'un des associés, Isidore Jacob dit Paquin (1862-1907), avec qui elle reprend l'entreprise⁸⁶. Ainsi, la machine est lancée ; d'un côté, Jeanne Paquin s'occupe du stylisme de la maison et d'un autre côté, son mari gère les affaires financières et administratives⁸⁷. Au 3, rue de la Paix (*fig. 39*), Paris voit s'installer une maison de couture, déterminée à concurrencer les maisons déjà établies comme Worth, Doucet, Chéruit, les sœurs Callot ou encore Margaine-Lacroix. En moins d'une décennie, son rôle dans l'industrie de la couture parisienne est affirmé, lui permettant en 1900 d'être la première femme à présider la section Mode à l'Exposition universelle de Paris⁸⁸, où une grande statue, disposée à l'entrée, porte une tenue confectionnée par Paquin⁸⁹. Elle participera par la suite à l'Exposition de Turin. Paquin fut la première à ouvrir des succursales à l'étranger : Londres en 1896, puis Madrid et Buenos Aires en 1914 et enfin New York avec un magasin de fourrures sur la Cinquième Avenue⁹⁰. En 1913, elle est la première femme à recevoir la Légion d'honneur, puis de 1917 à 1919, elle préside la Chambre syndicale de la couture parisienne. À la mort de son mari, Paquin reprend les affaires jusque dans les années 20, où elle laisse sa place à Madeleine Wallis, qui sera remplacée en 1937 par Ana de Pombo. Après cette dernière, Antonio del Castillo prend la direction de la maison vers 1942⁹¹. L'enseigne restera ouverte jusqu'en 1956 au 120, rue du Faubourg-Saint-Honoré⁹².

Cette partie du mémoire vise donc à savoir si Maggy Rouff s'est inspirée des créations de Jeanne Paquin et de son enseignement. Pour ce dernier aspect, la couturière reprend la même réflexion que son mentor. Dans un discours sur le corps-à-corps du couturier avec le tissu, rapporté dans les Mémoires de Maggy Rouff, Jeanne Paquin définit en effet le couturier tel un sculpteur qui se doit de sculpter la matière première, en créant une « sculpture-vêtement »⁹³ :

84. *Ibid.*

85. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 212.

86. TROY Nancy, *Couture culture : a study in modern art and fashion*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003, p. 129.

87. *Ibid.*

88. SEELING Charlotte, *Mode : das Jahrhundert der Designer, 1900-1999*, Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999, p. 44.

89. TROY Nancy, *op. cit.*, p. 130.

90. MADELIEF Hohe (dir.), *Haute couture : voici Paris !*, cat. expo. (La Haye, Gemeentemuseum Den Haag, 20 février - 6 juin 2010), Zwolle, Waanders, 2010, p. 25.

91. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 250.

92. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 46.

93. SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, p. 345.

« Notre art est un art sculptural. On oublie trop volontiers que c'est la ligne qui fait la toilette belle, nous les faisons comme on sculpte. On se figure qu'il n'a qu'à prendre un crayon et un pinceau pour créer des modèles ; quelle erreur ! Comme un sculpteur fait sa statue avec des morceaux de terre superposés, de même, je crée mes robes avec des ciseaux et des épingles. Les dessins ne sont établis qu'ensuite, d'après mes modèles. Et c'est ce qui fait que nos toilettes sont vivantes, et même...passionnées. »⁹⁴

Mme Paquin crée et recrée, puis une fois satisfaite, elle coupe d'une technique agile et souvent avec quelques impatiences, tout en se jouant avec dextérité de la fragilité des tissus⁹⁵. Cette conception d'art sculptural est indéniablement devenue le fil conducteur de la pensée et des travaux de Maggy Rouff tout au long de sa carrière, comme nous pourrions le voir par la suite à travers divers exemples. Par ailleurs, pour Paquin, les couturiers doivent s'adapter aux femmes et à leur quotidien, car ce sont elles qui dictent la mode selon leur marche, leur allure et leur port du vêtement⁹⁶. Certes, Maggy Rouff reprendra le principe de son mentor pour ses productions, mais elle poussera davantage l'idée, en stipulant que s'adapter au quotidien des femmes n'est pas suffisant, il faut également que celles-ci soient en harmonie avec le lieu où elles se trouvent :

« Si la maison est l'expression de ceux qui l'habitent, la femme doit être l'expression et la synthèse de sa maison. À cet intérieur qui est son naturel décor, elle aussi, tout naturellement, s'appareiller. Il doit, entre elle et lui, exister un lien une harmonie. L'éclatement de certaines couleurs ballet russe fait frémir entre de vieux murs classiques. Une robe qui doit être portée surtout à la maison ne peut être de n'importe quelle matière ou de ton, il faut toujours qu'elle mette une tache harmonieuse là où elle se pose. Si la couleur des murs et des fauteuils doit nous être seyante, il est juste que nous le leur rendions »⁹⁷.

Dans son ouvrage *12 couturières qui ont changé l'histoire*, Bertrand Meyer-Stabley s'appuie sur un entretien de Jeanne Paquin, paru dans *L'écho de Nice* du 9 janvier 1912, où la couturière explique la particularité de ses méthodes de travail :

« Quand vient l'époque des modèles, je fais placer dans une pièce tout ce qui peut me servir à la confection d'une robe : mousseline, satins, dentelles, draps, broderies. L'assemblage de toutes ces choses est pour moi

94 . ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 13.

95. « Lasse des robes évasées qu'elle avait créées, elle prit d'un geste machinal, devant moi, les plis au bas d'une robe nouvelle qu'on lui montrait, et les serra autour des chevilles du mannequin. Aussitôt apparurent de nouveaux plis, un ensemble nouveau de lignes. Elle venait de créer une mode... » ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 13.

96. « La silhouette féminine modifie la mode spontanément ; regardez les femmes dans la rue : d'une saison à l'autre, avant que nos modèles ne soient sortis, leur marche, leur allure, leur port varient. Nous nous bornons à tenir compte de ces variations, et ne pouvons être tenus pour responsables, nous les couturiers, des changements que nous avons suivis mais non pas créés. » ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 12.

97. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'élégance*, op. cit., p. 89.

une admirable palette, dont je me sers pour élaborer et combiner mes robes. Tantôt ce sont les couleurs qui me stimulent. Je trouve par exemple un joli lilas et le hasard m'a montré à côté un rouge foncé ou un bleu foncé. Je réunis ces couleurs qui me conviennent et essaye de les compléter par une broderie ou une dentelle. Quand le choix des couleurs me semble en harmonie, je me demande ce que je pourrais trouver comme ligne et sous quelle forme. Je peux employer ces étoffes diverses. Ou bien alors je fais le contraire j'essaie de trouver l'étoffe et les couleurs qui me paraissent convenir le mieux à réaliser ma fantaisie pour une forme qui se présente à mes yeux comme une ébauche. Quand j'ai une idée de robe, ce n'est pas toujours la ligne générale ou l'ensemble que je vois parfois c'est une garniture, un corsage de coupe originale, une manche de façon spéciale... sans que je les voie devant mes yeux en étoffes et couleurs. Ce n'est que plus tard, après avoir composé l'ensemble dans sa forme, que je cherche les tissus et les coloris qui conviennent le mieux. »⁹⁸

Dans cet extrait, nous retrouvons quelques similitudes avec les méthodes de création de Maggy Rouff, qui :

« Pendant deux ou trois semaines, de neuf heures du matin à sept heures du soir, [elle reçoit] les fabricants de tissus, de dentelles, de ceintures, de boucles, de boutons, de sacs, de frivolités, qui [lui] présentaient leurs créations... [elle] arrive à voir, ainsi, des milliers de tissus par jour. [Elle choisit] ce qui [lui] plaît, [elle fait] venir au besoin les pièces, et [elle] procède à une seconde élimination. [Elle finit] ce premier travail dans les premiers jours de juin, et [elle] consacre tout le reste du mois à faire [ses] toiles, recherches des coloris spéciaux établis pour [elle] seule. [...] Il [lui] arrive de partir sur un thème... Puis, à cause de je ne sais quoi, d'une inspiration, d'une boucle de ceinture, d'une agrafe, d'une fleur, de finir sur un autre thème... Après combien de confrontations avec les inventions fraternelles que [lui] offre le génie artisanal des industries apportées au premier élément, combien d'hésitations, de transformations et de nouvelles recherches une idée nouvelle surgira-t-elle !.. »⁹⁹

Toutefois, la confection de ses modèles repose avant tout sur le choix de la couleur de ces tissus en fonction de la spécificité des matières, comme elle le confesse dans son ouvrage *La Philosophie de l'élégance* :

*« Il ne faut jamais oublier :
Que tous les tissus simples et rudes, comme les lainages, les toiles, les cotonnades, supportent mieux la couleur que les tissus de soie qui, très habillés déjà par eux-mêmes, prennent facilement —sauf bien entendu pour les robes du soir — un aspect trop endimanché. Que les étoffes d'apparence profonde, si je puis dire, sont plus expressives dans des tons sombres. Le velours en est le meilleur exemple.*

98. MEYER-STABLEY Bertrand, *op. cit.*, p. 63-64.

99. Paule Malardot, « Il n'est mode que de Paris », *La Femme de France*, 28 juin 1936, n°1103, p. 14 et 26.

Que les tissus plats, au contraire, comme le satin, sont toujours plus beaux quand ils sont de teintes claires.

Que si deux tons doivent s'affronter pour le contraste, ils doivent être de même force, comme deux champions de même valeur, sans quoi l'un aurait immédiatement raison de l'autre et le tuerait sans combat.

Que la couleur est finesse. À un millième de ton près vous passez d'une teinte merveilleuse et à une autre, qui est plate et vulgaire. Que la couleur doit être seyante. Si elle ne peut se défendre par sa nouveauté ou son chic. Si elle n'a aucune de ces qualités, elle n'est plus couleur, mais barbouillage. »¹⁰⁰

De surcroît, elle suit l'exemple publicitaire de Jeanne Paquin, en promouvant sa griffe à travers l'envoi de ses mannequins sur les champs de courses, qui étaient le lieu de rassemblement des élégantes¹⁰¹ (fig. 40 à 43). Paquin était également réputée pour « *sa verve piquante* »¹⁰², lorsque la presse la sollicitait pour « *ses points de vue pertinents sur la mode* »¹⁰³. En guise d'exemple, nous connaissons son avis en 1911 sur la jupe-culotte¹⁰⁴, lancée par Poiret. Bien qu'elle embrasse une inspiration basée sur un Orient imaginaire, elle rejette pour autant ce vêtement et les sarouels¹⁰⁵. À l'instar de la grande couturière parisienne, Maggy Rouff fut à de nombreuses reprises interrogée autant par les quotidiens que par les revues de mode, pour promouvoir ses collections, parler de son domaine de prédilection en donnant des conseils sur l'art de s'habiller et par la même occasion défendre le savoir-faire des industries françaises et de la haute couture parisienne. C'est pourquoi, trois articles publiés dans *Le Journal*, *Paris-soir* et *La Femme de France* seront plus précisément étudiés par la suite (voir annexe 14, 15 et 16).

Même si Maggy Rouff ne s'inspire pas du « rouge Paquin », ni des modèles à succès de Jeanne Paquin, comme la « robe- tango » à tunique et jupe fluide évasée en corolle, le manteau « japonais » inspiré des kimonos, ou encore les robes « tiges »¹⁰⁶, notre couturière s'inspire malgré tout du même goût que Paquin concernant l'usage d'ornements, tels que les fleurs, les nœuds la dentelle, les couleurs douces et la fourrure, comme nous aurons l'occasion de le voir à diverses reprises dans le développement. Nous comparerons également quelques productions de la griffe à celle de la maison Paquin, lorsque celle-ci est placée sous la direction d'Ana de Pombo et d'Antonio del Castillo. De plus, le catalogue de l'exposition *Paquin, une rétrospective de 60 ans de haute couture*¹⁰⁷ inventorie essentiellement des créations des années 30 et 40, période où Jeanne Paquin ne dirige donc plus la succursale. De même, nous n'avons pas constaté de similarités entre les modèles de Maggy Rouff et ceux présentés dans le catalogue, correspondant aux dates d'activité de Jeanne Paquin. Par manque de temps, nous n'avons pu consulter la presse de l'époque, mentionnant les créations de cette dernière, afin d'établir d'éventuelles comparaisons avec les œuvres de Maggy Rouff. Pour l'heure, nous nous appuyons sur des ouvrages, précisant le style et les inspirations de la

100. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'élégance*, op. cit., p. 127.

101. MEYER-STABLEY Bertrand, op. cit., p. 58.

102. *Ibid.*

103. *Ibid.*

104. TROY Nancy, op. cit., p. 128.

105. *Ibid.*, p. 131.

106. MEYER-STABLEY Bertrand, op. cit., p. 59.

107. SIROP Dominique, *Paquin, une rétrospective de 60 ans de haute couture*, cat. expo. (Lyon, Musée historique des tissus, décembre 1989-mars 1990), Paris, A. Biro, 1989, p. 9.

couturière française, tels que le catalogue de l'exposition, *Couture : les grands créateurs* de Caroline Rennolds Milbank ou encore *12 couturières qui ont changé l'histoire* de Bertrand Meyer-Stabley. Une des signatures de la maison Paquin était la fourrure, « où elle passe du rôle de garniture à l'opulence sur des grands manteaux »¹⁰⁸. Zibeline, chinchilla et singe ornent alors le col, les poignets et les ourlets¹⁰⁹ et s'associent aux légères étoffes. Il en va pareillement pour Maggy Rouff : la fourrure apparaît tantôt sur le col d'un châle, les revers des manches, une pèlerine, une cravate ou les basques d'une jaquette (fig. 44, 46, 47 et 48), tantôt elle enveloppe les épaules et les hanches en contournant le buste (fig. 49). Elle peut également garnir une robe de velours mat, notamment aux niveaux des mancherons pris dans l'empiècement du corsage, drapé et retenu par un bijou (fig. 45). Nous étudierons plus précisément le rôle de la fourrure dans l'œuvre de Maggy Rouff.

Chez Paquin, l'emploi de la dentelle et de la broderie, « qui nécessitent des matériaux précieux et demandent une main-d'œuvre de très haut niveau »¹¹⁰, se manifestent dans toute sa production. On brode ainsi aux coloris anciens et pastels des ornements d'or ou d'argent comme des cannetilles et des perles, formant des frises et des guirlandes florales dans un tourbillon de dentelle et de tulle (fig. 50 à 53). Les fleurs restent le motif de prédilection chez Paquin¹¹¹, à l'image de sa protégée, qui se traduisent aussi bien par des perles que par des rubans de satin et de velours. Pour la dernière proposition, Maggy Rouff privilégie des fleurs imposantes en taffetas ornant le centre de la poitrine (fig. 54). Alors que Paquin préfère recréer une forme florale à l'aide de perles, notre couturière, quant à elle, imprime d'abord le motif pour ensuite en souligner son dessin par des sequins, comme le montre cette veste du soir conservée au Palais Galliera (fig. 55 à 57). À l'instar de Paquin, Maggy Rouff mêle aussi la broderie à différentes étoffes, tels l'organdi et le tulle, afin de jouer sur des effets de transparence délicate (fig. 58 et 59).

1.1.2. L'ouverture de la maison

« Me voici couturier. Aurais-je pu le prédire il y a un an ? Certes non. Je n'avais pas la vocation ; la capacité, pas davantage. »¹¹²

Pourtant, cette citation porte à croire le contraire puisque son parcours et son environnement familial indique une destinée guidée par la mode. Quoi qu'il en soit, Maggy Rouff fait partie du retour en force des femmes dans l'industrie entre les années 20. Tout comme elle, Augusta Bernard, Jeanne Lafaurie, Louise Boulanger et Elsa Schiaparelli entreprennent cette audacieuse tâche en fondant leur propre enseigne tour à tour en 1923, 1925, 1926 et 1927. Dans la foulée, Marie-Louise Bruyère, ancienne modéliste chez Lanvin, se

108. *Ibid.*, p. 9.

109. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 46.

110. SIROP Dominique, *op. cit.*, p. 9.

111. « Pour nous, comme pour eux, la nature est notre première conseillère et inspiratrice. Quoi de plus passionnant que de tenter de compléter, de parachever l'œuvre de Dieu ! » ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 14.

112. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 23.

met à son compte en 1928¹¹³. Comme si Mademoiselle n'avait pas assez de concurrentes, s'ajoute l'année suivante Maggy Rouff, qui lance sa griffe sur les fondations des maisons Drecoll et Beer.

1.1.2.1. Un lieu stratégique

Bien qu'une lettre du sous-directeur du Préfet de Police, adressée à Monsieur le Préfet de la Seine et datée de 1951, signale que la création de la maison Maggy Rouff remonte au 2 septembre 1929¹¹⁴ (voir annexe 17), en réalité, l'historique de la société est davantage complexe à établir, dans la mesure où elle entretient des liens étroits avec une autre maison de couture, dénommée « L.Rouff ». Selon le magazine *Vogue*, l'espace occupé par Maggy Rouff, au 136 avenue des Champs-Élysées, côtoie en effet les locaux de la maison L.Rouff¹¹⁵. Fondée en mars 1925 (voir annexe 18), cette société anonyme est spécialisée dans la fabrication et la vente de lingerie de luxe¹¹⁶, dont « *la publicité pour les petites " robes à cent-cinquante francs " [scandalise] ses voisins de la Haute Couture* »¹¹⁷. Une publicité de la griffe (fig. 60), dessinée par le grand illustrateur Edy Legand (1882-1970), apparaît d'ailleurs dans l'ouvrage de Paul Poiret, *Pan : annuaire du luxe à Paris*¹¹⁸, qui réunit 115 planches illustrant les grandes maisons de l'époque. Sous une image d'une jeune sultane alanguie rêvant de froufrous et d'une chemise légère, la publicité précise que la boutique vend de la lingerie, des trousseaux, des layettes et des robes pour les « fillettes ». Selon le registre du commerce, la société est fondée le 30 avril 1925 et inscrite au numéro : 218892B. Au départ, le principal propriétaire est Fernand Rouff, né le 26 juillet 1873 à Plombières. Par la suite, se joignent Théophile Picard, né le 10 février 1881 à Wintzenheim ; Hermine Blum, né le 10 octobre 1852 à Fontenoy-le-Château ; Jean-Pierre Maurice, né le 21 juillet 1885 à Ay ; Charles Brunswich, né le 21 août 1868 à Annecy ; Lucien Levy, né le 20 octobre 1876 à Fézardmer ; la société Samuel et Cie, située au 26 rue Bergère à Paris ; Pierre Rouff, né le 7 décembre 1897 à Cannes ; Marcel Bloch, né le 15 juin 1862 à Paris ; Maxime Katz, né le 11 septembre 1887 à Angoulême ; et Edward Worms, né le 22 juin 1882 à Paris. D'après un dépôt des statuts et déclaration de souscription et de versement de la société (voir annexe 19), ces quatre derniers détenaient ses actions en 1928. Possédant divers établissements en France et à l'étranger¹¹⁹, le commerce principal, situé à Paris et désormais connu sous le nom de « Rouff-Couture » en 1928, est transféré du 8 rue Royale au 136 avenue des Champs-Élysées. Selon le *Journal des finances*, « *la société [...] possède des intérêts dans une société de couture, Maggy Rouff* »¹²⁰. En effet, comme le mentionne l'article 2 de l'annexe 19, la société « Rouff-Couture » a pour objet de fonder et d'exploiter « *une maison de haute couture, sous le nom de « MAGGY ROUFF » ou tout autre, ainsi que toutes les opérations commerciales mobilières et immobilières, se*

113. MILLERET Guérolée, *op.cit.*, p. 75.

114. Inscrite au Registre du Commerce de la Seine sous le numéro : 2812893B.

115. Anonyme, « *Advertissement : Brief Biographies of French designers* », *art. cit.*, p. III.

116. Anonyme, « *L. Rouff* », *Le Journal des finances*, 62e année, n°10, 8 mars 1929, p.10.

117. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 98.

118. POIRET Paul, *Pan : annuaire du luxe à Paris*, Paris, Devambe, 1928.

119. Cannes, Nice, Vichy, Vittel, Contrexéville, Plombières, Bains-les-Bains, Biarritz, New York et Buenos Aires.

120. Anonyme, « *L. Rouff* », *Le Journal des finances*, *art. cit.*, p. 10.

rapportant à cette exploitation », permettant ainsi à Maggy Besançon de Wagner d'utiliser le nom « Rouff ». C'est pourquoi, lorsque nous cherchons la maison Maggy Rouff dans le registre du commerce (voir annexe 20), enregistrée au numéro 235080B, sa dénomination est associée à « Rouff-Couture », dont les administrateurs depuis le 4 septembre 1928 étaient d'abord Fernand Rouff et la société anonyme Omnil, située au 8 Boulevard des Capucines à Paris. Il faudra alors attendre le 22 août 1929 pour que Pierre Besançon de Wagner, c'est-à-dire le mari de Maggy Rouff, soit le gérant de l'entreprise. Malgré le nom inscrit de notre couturière, elle ne possédera que le statut d'associée à partir du 23 septembre 1948. Une information, plus ou moins surprenante, étant donné qu'elle cède sa place à sa fille, Françoise de Dancourt, qui prend la direction de la maison à compter du 10 novembre 1948. Par ailleurs, le gendre de Maggy Rouff, Gérard de Dancourt sera une nouvelle fois associé dès le 6 avril 1943. Entre-temps, il est à préciser que le commerce « L. Rouff » et/ou « Rouff-Couture » est transféré à Cannes le 6 juillet 1932. À ce jour, il n'existe pas d'études scientifiques sur les créations de cette enseigne.

Ainsi, Maggy Rouff fonda sa maison de haute couture sur les bases des maisons Drecol et L. Rouff. Même si dans l'annexe 17, il est mentionné que « *l'entreprise a été dissoute le 19 janvier 1950, par suite de cessation de commerce* », le registre du commerce de l'annexe 20 nous informe d'une autre date de dissolution, soit le 26 juin 1950, dont la décision a été prise par le couple Besançon de Wagner. Pour autant, la vie de la griffe ne s'arrête pas à cette date, puisque sous la direction de Françoise de Dancourt, elle s'associe avec la maison L. Mendel, pour être transférée en février 1949 dans l'hôtel de la Vaupalière au 25 avenue Matignon à Paris¹²¹ (fig. 61). Dès janvier 1949, les deux maisons avaient déjà partagé leurs locaux dans l'hôtel Fersen¹²². Il est aisé de savoir que Maggy Rouff avait loué dès 1947 l'hôtel de la Vaupalière (fig. 62 et 63), qui avait été acquis par l'Union des assurances de Paris¹²³. Après avoir installé ces ateliers dans ce lieu, comme nous le verrons plus tard, Maggy Rouff achète l'hôtel en 1949, tandis que l'immeuble des Champs-Élysées est vendue¹²⁴.

Revenons un instant sur l'association des maisons Maggy Rouff et L. Mendel. Fondée le 18 mars 1926 (voir annexe 21), cette dernière est spécialisée en fourrures et pelleteries. Tout d'abord située au 16 rue Saint Jean à le Touquet-Paris-Plage, la succursale est dirigée par Léa Ida Rémy, née le 6 mars 1893 à Nivelles en Belgique et Albert Jean Meubauer, né le 15 mars 1887 à Paris. S'ajoute en tant qu'associé Paul Lombardo, né le 4 août 1889 à Montapas. Inscrite sous le numéro de commerce 222615B, elle suivra par la suite la maison Maggy Rouff au 25 avenue Matignon, afin d'installer ses ateliers et ses magasins de vente sous l'enseigne de « Mendel – Maggy Rouff » à partir du 1er mars 1952. Parallèlement, dès le 16 février 1949, le nom de la maison Maggy Rouff est associé à la Société Nouvelle Haute Couture (S.N.H.C) (voir annexe 22 et 23), où la griffe étendra son fonds de commerce vers la couture, la fourrure, la lingerie, la

121. Anonyme, sans titre, *Paris-presse, L'Intransigeant*, 6e année, n°1272, 20 janvier 1949, p. 3.

122. Anonyme, « Trousseaux modernes », *L'Aube*, 20e année, n°3729, 14 janvier 1949, p. 2.

123. Site AXA Live: <https://axalive.fr/article/Le-siege-du-Groupe-AXA-livre-ses-secrets-d-histoire> (consulté le 29/03/2022)

124. GIROUD Françoise, « Premiers potins de l'année en recopiant le carnet d'adresses », *Paris-presse, L'Intransigeant*, 6e année, n°1276, 25 janvier 1949, p.3.

parfumerie, les chaussures, ainsi qu'à la parure et à l'habillement masculin. Cette nouvelle enseigne sera alors placée sous la direction de la gérante de la griffe L. Mendel, soit Léa Remy, domiciliée au 110 avenue de Versailles à Paris, qui sera accompagnée de : Yvonne Hinzeli, née Geoffroy le 3 octobre 1908 à San Stefano et domiciliée au 8 rue Nicolas Chuquet à Paris ; Jean Howald, né le 11 janvier 1894 à Gagny et domicilié au 3 rue Malar à Paris ; et Renée Howald, née Saint Jean le 28 juin 1899 à Paris et domiciliée au 3 rue Malar. Le 16 juillet 1951, la société Auxiliaire d'expansion pour le Commerce et l'industrie, dont le siège est 17 rue de Chaillot à Paris, devient aussi administrateur.

Grâce à une dépêche envoyée à la presse par la maison de couture Maggy Rouff (voir annexe 24), conservée à la Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, nous savons qu'après la vente de l'hôtel de la Vaupalière en 1960, la griffe s'implanta au 5 avenue Marceau, puis vers 1964, elle trouva refuge au 14 avenue Matignon. Pour l'instant, nous n'avons pas la connaissance exacte de la disparition totale du commerce de la maison, puisqu'elle n'est pas tout à fait précisée dans les ouvrages, s'échelonnant le plus souvent entre la fin des années 60 ou début des années 70¹²⁵. De même, nous ne savons pas si elle s'est associée avec d'autres maisons pour survivre dans cette nouvelle industrie de la mode. Concernant les modélistes qui ont remplacé Maggy Rouff, la création des modèles a été confiée à Colette Massignac en 1951¹²⁶, puis à Guy Douvier dans les années 60 (voir annexe 24). Bien sûr, il s'agit ici d'un bref aperçu des successeurs de la couturière, qui mériterait une étude plus approfondie.

Après cette brève parenthèse sur l'évolution de la griffe après le départ de Maggy Rouff, nous allons nous intéresser plus particulièrement à l'aspect intérieur de la maison. Au 136 avenue des Champs Élysées dans le 8^e arrondissement de Paris, Maggy Rouff, où elle réside avec son mari, ouvre en outre son salon au deuxième étage de l'ancien bâtiment de la maison Drecoll¹²⁷, qui après avoir fusionné avec Agnès, s'installe au 24 place Vendôme à Paris. Les locaux sont actuellement occupés par une agence de publicité (*fig. 64*). En ce qui concerne l'intérieur de certaines pièces, nous savons qu'il diffère de celui de la maison Drecoll, puisque, pour l'ouverture, Maggy Rouff a « *refait la décoration [des] murs, [des] peintures et changé les tapis* »¹²⁸. De même, en 1936, Marcelle Auclair décrit dans son article les nouveaux décors de la maison, réalisés à l'occasion de la collection d'été (voir annexe 15). Il existe entre autres des photographies de 1936 et 1947, produites d'une part, par l'agence Séeberger frères et, d'autre part, pour un reportage sur la maison, réalisé par Lucien Hervé, dit Laszlo Elkan (1910-2007) (*fig. 65 à 70*). Ces clichés montrent la devanture, l'entrée, le hall et le grand salon de la maison, où se produisaient les défilés. Le décor du salon se réfère au style XVIII^e siècle, période appréciée par Maggy Rouff, laquelle s'en inspire d'ailleurs dans ces créations, comme nous le constaterons plus tard. De même, le Palais Galliera conserve une photographie de la cabine d'essayage, lieu dont dépend l'esprit de la maison¹²⁹ et où s'apprentent les mannequins avec l'aide des

125. Dans son ouvrage *Couture : les grands créateurs*, Caroline Rennolds Milbank mentionne l'année 1971. (Cf : RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 212)

126. Anonyme, « Le 3 pièces noir sera à la mode sur les champs de neige », *Paris-press, L'Intransigeant*, 6^e année, sans numéro, 26 décembre 1951, p. 6.

127. Anonyme, « *Advertisement : Brief Biographies of French designers* », *Vogue Paris*, 1 janvier 1933, p. III.

128. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 61.

129. FIETTE Alexandre (dir.), *Mode, passion et collection : le regard d'une femme*, cat. expo. (Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 2 octobre 2003 – 7 mars 2004), Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 2003, p. 32.

habilleuses (fig. 70). Sur ce tirage, nous pouvons apercevoir le mannequin Genya de Gorlenko. Pareillement, sur la figure 71, apparaît certainement une habilleuse curieuse, ouvrant les rideaux d'une des cabines d'essayage, dont les motifs fleuris rappellent le goût de Maggy Rouff pour ce type d'ornementation. D'après le titre et la date de la photographie, ces installations semblent probablement être celles disposées dans l'hôtel de la Vaupalière. Quant au bureau de Maggy Rouff, la journaliste Paule Malardot en fait une description, en évoquant « *une claire et vaste pièce aux murs d'un bleu très pâle, au tapis bleu sombre en partie recouvert par une grande fourrure blanche, aux meubles d'une ligne très moderne et très pure* » (voir annexe 16).

Non loin de la maison Heim, la position de la maison Maggy Rouff est en réalité un lieu stratégique, qui est régulièrement fréquenté. D'autant plus que, selon la revue *Vogue Paris*, sa localisation se trouve près du « Rond-Point de la Couture »¹³⁰, qui est le surnom donné au rond-point de la place de l'Étoile en raison des nombreuses maisons de haute couture implantées dans les avenues adjacentes (fig. 72). Traditionnellement, le cœur de la haute couture parisienne était situé rue de la Paix¹³¹, mais dès les années trente, le Rond-Point des Champs-Élysées, le Faubourg Saint-Honoré et l'avenue Montaigne voient l'arrivée en masse de maisons de couture¹³² ; dans le catalogue de l'exposition *Paris-couture-années trente*, Guillaume Garnier appelle ce phénomène « la conquête de l'Ouest »¹³³, qu'il définit comme « *le signe d'une mutation essentielle, de l'abandon d'un élitisme aristocratique jugé vieillot, pour un style couture plus ouvert et surtout, dans des rues aux bâtiments plus vastes, lumineux, aérés, où se côtoient désormais salons de couture, galeries de peinture et restaurants luxueux* »¹³⁴. En outre, l'avenue des Champs-Élysées est l'« *axe central de ce " microcosme des élégances "*, [...] où il fait bon se promener pour voir et être vu »¹³⁵. C'est Paul Poiret qui, en 1909, lance alors le coup d'envoi de ces déplacements, décidant de quitter la rue Pasquier pour s'installer dans un hôtel particulier à proximité des Champs-Élysées¹³⁶. Il faut donc attendre 1925 pour que le grand couturier s'établisse au Rond-Point des Champs-Élysées¹³⁷.

130. « Le point de vue de Vogue », *Vogue Paris*, décembre 1935, p. 29.

131. Durant les années 20, on y trouvait alors : au 3, Paquin, au 7, Worth, au 9, Boué, au 21, Doucet et au 23, Caroline Reboux.

132. Sur l'avenue Montaigne, sont installées Vionnet depuis 1923, les sœurs Callot depuis 1932, Madeleine de Rauch, Germaine Bailly et Irmone. L'avenue Matignon abrite les maisons Lucien Lelong depuis 1924, Rochas, Piguet, Talbot, Reboux, Max et Francevramant. Enfin, le Faubourg Saint-Honoré voit s'implanter Véra Boréa en 1935, Jeanne Lanvin, Hermès, Redrern, Worth en 1935, Alix en 1934, Nicole Groult, Jeanne Lafaurie et Lola Prusac, toutes trois en 1936. (Cf : GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 98)

133. *Ibid.*, p. 95.

134. *Ibid.*

135. SAILLARD Olivier & ZAZZO Anne (dir.), *Paris haute couture*, cat.expo. (Paris, Hôtel de Ville, mars – juin 2013), Paris, Skira Flammarion, 2012, p. 156.

136. *Ibid.*

137. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 95.

1.1.2.2. Le personnel

Malgré l'absence d'archives sur la maison (carnets de commandes, contrats, etc)¹³⁸, il est pour autant possible de connaître approximativement la constitution des employés engagés par la maison et leurs diverses tâches, en s'appuyant notamment sur l'ouvrage de la créatrice, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, les articles de presse, les photographies réalisées par Lucien Hervé sur la maison et le dossier documentaire sur Maggy Rouff, transmis par Mme Emmanuelle Beuvin, chargée d'études documentaires mode et textile à la Bibliothèque du musée des Arts décoratifs.

Dans les recherches actuelles, nous savons que Maggy Rouff a engagé un personnel nombreux dès 1929 : vendeuses, manutentionnaires, caissiers, tailleurs, ouvrières, etc¹³⁹. Selon ses Mémoires, elle ne possédait pas plusieurs ateliers dans les premières années de l'enseigne, afin de « *ne pas grever de façon exagérée le budget* »¹⁴⁰. Pour réaliser certaines de ces créations, elle faisait appel aux « *entrepreneuses en ville* »¹⁴¹, qui sont « *des femmes habitant dans tous les quartiers de Paris, et même en banlieue éloignée, et qui travaillent elles en groupant d'autres femmes, pour exécuter des travaux que les maisons de couture ne peuvent faire elles-mêmes. [...] Celle qui est chef d'atelier d'entreprise vient chez [Maggy Rouff] chercher la besogne. Quant aux modèles, ce n'est pas toujours [la maison] qui les [fournissent]. Elles les apportent* »¹⁴². Plus tard, la maison comptera au total « *15 ateliers dont certains de 40 ouvrières, couture, fourrure, broderie, totalisaient avec le reste du personnel plus de 600 personnes* » (fig. 73 à 79) (voir annexe 24). D'après les photographies, les ateliers se trouvaient dans l'hôtel de la Vaupalière, puisque comme énoncé plutôt, Maggy Rouff l'avait loué dès 1947. Nous pouvons entre autres émettre l'hypothèse que l'immeuble au 136, avenue des Champs-Élysées servait seulement de lieu de vente et de présentation des collections. L'organisation d'une maison de couture dépend d'un personnel varié et qualifié, qui comprend les ouvrières, qui confectionnent les modèles d'après les dessins des modélistes. La première d'atelier est « *responsable de la bonne marche de l'atelier et qui est en même temps la première collaboratrice technique du patron* »¹⁴³, tandis que la seconde veille à « *la discipline, [à] la préparation du travail et [à] sa distribution et qui remplace, au besoin, la première* »¹⁴⁴. Blanche Cabiallavetta-Sauzet fut la première d'atelier de broderie entre 1935 et 1964. Plusieurs modèles de la griffe provenant de sa collection ont d'ailleurs été vendus lors de ventes aux enchères à l'hôtel Drouot. En général, les ouvrières de l'atelier sont composées des premières mains accomplies, des secondes mains qui « *exécutent les travaux normaux et courants, [et] qui incombent à l'atelier où elles sont employées, mais elles sont associées pour l'exécution de ces travaux à des premières* »

138. Informations communiquées par Mme Sophie Grossiord, conservatrice des collections du XXème siècle au Palais Galliera, lors d'un entretien téléphonique.

139. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 24.

140. *Ibid.*, p. 39.

141. *Ibid.*

142. *Ibid.*

143. DESCHAMPS Germaine, *La Crise dans les Industries du Vêtement et de la Mode à Paris pendant la période de 1930 à 1937*, Thèse de doctorat en droit, sous la direction de William Oualid, Paris, Université de Paris, Faculté de Droit, 1937, p. 7.

144. *Ibid.*

mains chargées de les guider »¹⁴⁵. S'ajoutent par la suite les petites mains et les apprenties. Par ailleurs, la maison fut touchée par les grèves des petites mains et premières d'atelier en 1935¹⁴⁶. Comparées aux midinettes de 1910, les cousettes entendaient l'établissement d'un nouveau contrat, comprenant une augmentation de salaire, une semaine de 40 heures, deux semaines de congés payés¹⁴⁷ et la suppression du travail aux pièces¹⁴⁸. En raison de la crise économique, provoquée par le krach boursier de 1929, les directeurs des maisons de couture sont amenés à resserrer leur budget, accentuant l'insécurité de l'emploi¹⁴⁹ et la diminution des salaires, alors que les journées de travail s'allongent. D'autant plus que les ouvrières ne possèdent aucune garantie contre la maladie¹⁵⁰. Certaines maisons sont obligées de les mettre en chômage technique, ou encore Patou, Vionnet et Paquin sont contraints de réduire leur personnel, en ne conservant que 25 % de leur effectif¹⁵¹. Après la victoire du Front populaire le 3 mai 1936, les grèves se multiplient, où les cousettes occupent les usines et les ateliers de couture sur les balcons¹⁵². Les salons de couture les plus atteints par ces mouvements sont Paquin et Molyneux¹⁵³. Il faut attendre le 12 juin 1936 pour que le Syndicat des Couturières et tailleurs pour dames signe avec le Syndicat patronal le contrat collectif obtenant de nouveaux droits¹⁵⁴, qui seront également mis en application par la suite pour les ouvrières des maisons de haute couture¹⁵⁵, surnommées les moineaux par Maggy Rouff¹⁵⁶. Mais ces revendications ont contrarié les couturiers, dont Maggy Rouff, qui écrit en 1938 :

*« Beaucoup tirent l'aiguille comme elles tourneraient un obus ou pointerait des tickets dans le métro : elles n'aiment plus leur art. Et on me raconte qu'elles admirent rarement les robes qui pourtant sortent de leurs mains. Ah quel dommage. Tarifées, [les couturières] sont devenues fonctionnaires. Quant à la maison où elles sont employées, elle n'a plus à les aider : C'est la loi qui les aide... Elle n'a plus à leur donner de vacances : elles les ont. Entre les employées, moins de camaraderie : songez donc ! Deux jours par semaine sans se voir, cela creuse un fossé... »*¹⁵⁷

D'autant plus que ces nouvelles mesures ébranlent davantage l'industrie de la haute couture, affaiblie par la crise sociale et politique. Avec l'augmentation des prix croissant, l'exportation devient de plus en plus difficile¹⁵⁸, comme en témoigne Maggy Rouff qui critique l'application des 40 heures :

145. *Ibid.* p. 7 et 8.

146. Anonyme, « Le mouvement des midinettes », *Le Peuple, quotidien du syndicalisme*, 15e année, n°(effacé), 22 juin 1935, p. 1.

147. MILLERET Guérolée, *op. cit.*, p. 101.

148. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 89.

149. *Ibid.*, p. 88.

150. DESCHAMPS Germaine, *op. cit.*, p. 86 et 87.

151. GRUMBACH Didier, *op. cit.*, p. 48.

152. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 88.

153. *Ibid.*

154. *Ibid.*

155. *Ibid.*, p. 89.

156. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 118.

157. *Ibid.*

158. GRUMBACH Didier, *op. cit.*, p. 48.

« Ce sera un désastre [...] ! Les nouvelles taxes interdisent déjà toutes tractations. La couture française court le plus grand péril, avec les nouvelles charges qui pèsent actuellement sur elle. Cela, il faut qu'on le dise, qu'on le répète, car nous sommes tous décidés à lutter jusqu'au bout pour faire triompher la cause de la mode parisienne, ambassadrice fidèle de notre pays à l'étranger »¹⁵⁹.

Ensuite, il était fréquent que Maggy Rouff engage des vendeuses étrangères, lesquelles servaient d'interprètes. En guise d'exemple, en 1932, « *Madame Zenab Fouad Bey [...] est entrée dans [la] maison en qualité de première vendeuse* »¹⁶⁰. Cette stratégie commerciale contribuait ainsi à attirer une clientèle internationale. De surcroît, les mannequins jouent un rôle essentiel dans une maison de couture, puisqu'elles « *sont chargées uniquement de revêtir les robes, costumes ou manteaux offerts à la clientèle, de manière que celle-ci puisse se rendre compte sur un modèle vivant de la beauté, du goût. Ces employées [sont] choisies parmi de jeunes femmes élégantes, grandes et sveltes et ayant un visage agréable* »¹⁶¹ (fig. 80 à 82). Pourtant, les critères de beauté varient selon les couturiers ; par exemple, « *chez Marcel Rochas, le tour de taille doit mesurer 59 cm, la largeur des épaules 36 cm, la hauteur du buste 41 cm, alors que Robert Piguet préfère 60, 47, 46, et Maggy Rouff 60, 42, 50* »¹⁶². Comme toutes les maisons de haute couture, Maggy Rouff engage des « mannequins cabines », c'est-à-dire les modèles qui portent les collections durant les séances avec des photographes, ainsi que pour les défilés face à la presse, aux acheteurs potentiels et aux clientes. Elle dispose également de « mannequins maison », qui ont des contrats d'exclusivité avec la griffe et « *qui mènent une vie professionnelle réglée par le rythme régulier des collections et des présentations* »¹⁶³. En outre, Genya de Gorlenko, dit aussi de Castex, et Ann-Emily Lacey (1907-2000) ont certainement été engagées en tant que mannequin cabine et mannequin pour la maison dans les années 30. Il existe effectivement de nombreux clichés représentant ces deux modèles portant des créations de la griffe (fig. 83 à 88). De plus, chez Maggy Rouff, le « mannequin voyage » et le « mannequin vedette » sont représentés par les actrices de théâtre et de cinéma, comme nous le verrons par la suite. En raison de leur élégance, ces dernières incarnent un idéal de beauté, contribuant à la promotion et à la renommée de la maison en dehors du salon et lors des voyages promotionnels.

Concernant l'élaboration d'un modèle, Maggy Rouff dessine ses modèles et prépare ses toiles. Puis, elle drape sur un mannequin vivant, tout en étudiant les essayages avec attention, afin d'inventer l'architecture suprême de la ligne (voir annexe 16). Elle conçoit ses collections, en faisant appel à des modélistes et aux dessinateurs, les premiers « *traduisant les idées du couturier et transposant le dessin en une ébauche vivante, et [les seconds] exécutant d'après ces derniers les croquis correspondants* »¹⁶⁴ (fig. 89 à 92). Par ailleurs, pour les modèles, nous savons que Maggy Rouff en achète à Christian Dior (1905-1957)

159. Juliette Clarens, « La mode : Mme Maggy Rouff nous parle du présent et de l'avenir de la couture française », *Le Journal*, 25 novembre 1936, n°16109, p. 6.

160. Anonyme, « Égyptienne élégante, habillez-vous chez Maggy Rouff, 136 avenue des Champs-Élysées », *L'Égyptienne revue mensuelle féminisme, sociologie, arts*, n°78, avril 1932, contreplat inférieur.

161. DESCHAMPS Germaine, *op. cit.*, p. 8.

162. ROCHAS Sophie, *Marcel Rochas : audace et élégance*, Paris, Flammarion, 2015, p. 228.

163. FIETTE Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 39.

164. BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident : des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008, p. 406.

en 1937, lequel vend des croquis aux grands couturiers et modistes depuis 1935¹⁶⁵. Dans l'ouvrage *Couture : les grands créateurs*, l'auteure affirme également qu'au début de sa carrière, Elsa Schiaparelli proposa ses services à Maggy Rouff, mais l'assistante de cette dernière « *lui répondit qu'elle ferait mieux d'aller planter des choux* »¹⁶⁶. En outre, avec l'aide de ses collaborateurs, notre couturière crée « *deux grandes collections de saison : celle des modes d'hiver* », présentée au début août et celle des modes d'été, au début de février, ainsi que « *deux petites collections de demi-saison : l'une présentée fin avril pour le complément des robes d'été et celle d'automne, l'autre fin octobre pour le complément des robes d'hiver et celles de printemps* ». Après, avoir choisi ses tissus et les coloris idéals, elle passe à la fabrication matérielle, où « *chaque robe exige trois ou quatre essayages, sur le mannequin qui la portera. Cela représente environ 600 essayages* » (voir annexe 16).

Quant aux dessins de mode, nous pouvons constater qu'ils sont tous signés Roger Rouffiance (*fig. 93*). Le Palais Galliera rassemble au total quarante-cinq croquis représentant des modèles de notre couturière de 1934 à 1948. Mais qui est ce dessinateur ? Né le 12 janvier 1912 à Montbard en Côte-d'Or (voir annexe 25), Roger Rouffiance a débuté sa formation à l'École des Beaux-Arts de Dijon (voir annexe 26), dont les Archives départementales de la Côte-d'Or conservent notamment des Archives de cette école¹⁶⁷. En raison d'un temps limité, nous n'avons pas pu consulter cette documentation. Par la suite, il reçut une bourse de mille francs, accordée par le Conseil général de la Côte-d'Or le 27 octobre 1928 (voir annexe 27), pour entrer à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs, où il y étudiera de 1928 à 1930 (voir annexe 28 et 29). Pendant ces années, il suivra deux enseignements, reposant d'une part sur le dessin et plus particulièrement celui de la figure, de l'ornement et de la figure libre ; et d'autre part, sur l'étude documentaire des fleurs et des compositions. En supplément des Archives nationales, l'École nationale supérieure des Arts décoratifs possède certainement un dossier individuel sur Rouffiance, lequel peut nous indiquer son numéro d'inscription à l'école, son adresse, etc. Comme dans le cas précédent, nous n'avons pu consulter ce dossier. Toutefois, Roger Rouffiance a fait don de ses croquis au Palais Galliera dans les années 80. Nous nous sommes ainsi rapprochés de M. Laurent Cotta, responsable des collections du cabinet d'arts graphiques de l'institution, qui ne possédait aucune information biographique concernant Roger Rouffiance ni aucune de ses archives personnelles en dehors des dessins. Le dessinateur aurait peut-être cependant livré oralement des informations au conservateur de l'époque, mais il n'en existe aucune trace écrite. Nous pouvons pour autant observer que le fonds du dessinateur contient des dessins de mode, représentant des modèles de Worth, Rochas, Jean Dessès, Christian Dior, Pierre Balmain, Grès, Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet, Nina Ricci, Lelong, etc. De plus, Roger Rouffiance fut également peintre, comme en témoigne ce rare paysage existant¹⁶⁸ (*fig. 94*). D'après le site Internet Movie Database (IMDb), il aurait joué dans deux films, réalisés en 1983¹⁶⁹ :

165. FONT Lourdes, « Dior Before Dior », *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 18, n°1, 2011, p. 30.

166. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, 1986, p. 199.

167. Cote : 42 J.

168. Site de vente Proantic : <https://www.proantic.com/display.php?mode=obj&id=392341> (consulté le 31/02/2022)

169. Site Internet Movie Database (IMDb): <https://www.imdb.com/name/nm1176469/> (consulté le 31/02/2022)

*Archipel des amours*¹⁷⁰ et *Le Goûter de Josette*¹⁷¹. Or, nous n'avons pas la certitude qu'il s'agisse réellement de notre dessinateur.

1.1.2.3. Les premiers défilés et la presse

« Une jeune maison parmi les jeunes, une grande collection parmi les collections. »¹⁷²

1929 est l'année de la consécration pour Maggy Rouff en termes de médiatisation, qui augmente la réputation, déjà enviable de la griffe. En effet, tous ses premiers défilés sont couverts autant par la presse américaine que par celle française, incitant les Parisiennes à « aller voir la collection de Maggy Rouff, [qui] l'une des plus fines, les plus distinguées et les plus parisiennes, parmi celles qui ont le plus de vogue »¹⁷³. Les robes racées des premières collections sont toutefois jugées de « trop Parisien »¹⁷⁴ selon un acheteur étranger, dont le propos est rapporté dans un article du journal *Excelsior*. A contrario, d'autres, comme Madelyne des Fontenelles, souligneront la grande maîtrise des premières collections¹⁷⁵ ; ou encore les nouvelles idées de coupe, de ligne et de passementerie, colportées par le journal *The Chicago Tribune and the Daily News* (voir annexe 30), qui commente avec éloge le premier défilé de la griffe, pouvant être « considérée comme l'un des exemples de l'art vestimentaire parisien » et « extrêmement distinguée, avec une subtile faveur du modernisme ». Très vite, le style de la maison de haute couture est alors qualifié par le célèbre magazine de mode *Vogue Paris* de « Modernisme & Distinction », qui sont « deux qualités presque inconciliables et dont la réunion domine toutes les créations de Madame Maggy B. de W. »¹⁷⁶. Les lignes féminines de ces collections sont ainsi mises à l'honneur dans les revues, permettant à la couturière d'« affirmer une fois de plus sa compréhension de bon goût de la silhouette moderne-classique »¹⁷⁷. Ainsi, dans l'article de l'annexe 30, nous pouvons constater huit idées principales de la couturière, qui jailliront dans la plupart de ses créations : l'ampleur de la jupe, l'intérêt pour la couleur et les motifs imprimés, l'accentuation sur le mouvement de la ligne, les effets de matière ainsi que l'utilisation de la coupe en biais, des draperies, les volants et la dentelle. Pour témoigner de ces thèmes, nous nous appuyerons sur la presse de l'époque, mais également des dépôts de modèles, datés du 9 février, 8 août et 9 août 1929 et conservés aux Archives de Paris, qui offrent une description et un aperçu de ces différentes thématiques. Une mention inscrite au verso des photographies indique qu'un dénommé Hamann semble en être l'auteur, lequel a effectué au total trois cent soixante-treize clichés des créations de la période intéressée.

170. Film réalisé par Jean-Claude Biette (1942-2003), Cécile Clairval et Jacques Davila (1941-1991).

171. Film réalisé par Gérard Frot-Coutaz (1951-1992).

172. FONTENELLES Madelyne des, « La mode à la ville », *Excelsior*, n°6805, 30 juillet 1929, p. 4.

173. BONHEUR Renée, « La Vie féminine et pratique dans la couture », *Le Gaulois*, 64e année, n°18793, 20 mars 1929, p. 5.

174. LE VEILLEUR, « Bloc-notes », *Excelsior*, n°6671, 20e année, 18 mars 1929, p. 2.

175. FONTENELLES Madelyne des, « La mode à la ville », *art.cit.*, p. 4.

176. Anonyme, « Femmes modernes par Maggy Rouff », *Vogue Paris*, 1er janvier 1929, p. XXVI.

177. Anonyme, « The shops of Vogue in Paris », *Vogue*, 15 mars 1931, p. 21.

Dans les premières collections de 1929, les lignes de tous les modèles sont élancées sans exagération avec des corsages fins, des jupes évasées arrivant en dessous du genou et des tailles naturelles, soulignées par des plis horizontaux, des foulards et de larges ceintures (fig. 95, 97 et 98). Ces dernières peuvent être aussi nouées et assorties à la cravate (fig. 96) ou encore elles peuvent être en soie, accompagnées d'un petit bijou et cousues directement sur la pièce (fig. 99). Quant aux blouses imprimées ou savamment drapées, les cols et les décolletés sont soulignés par des nœuds (fig. 100 et 101). Ces derniers peuvent également orner l'encolure et les poignets des robes d'après-midi (fig. 102). Éclairant les ensembles, les « blouses de *sumida* imprimé ou de soie brochée de motifs de métal »¹⁷⁸ contrastent avec les tailleurs en tweed¹⁷⁹. En ce qui concerne les robes d'après-midi, le col est marqué par une simple cravate unie ou aux motifs géométriques abstraits (fig. 103 et 104), qui évoquent vaguement ceux employés par Sonia Delaunay (1885-1979). Cet emploi de la cravate se retrouve pareillement dans les ensembles de sport de Patou (fig. 105).

D'ailleurs, comme le souligne Madelyne des Fontenelles dans son article, les premières collections de Maggy Rouff proposent un *sportswear* chic, lequel est traduit par des robes de sport ou de voyage qui ont grande allure et qui sont composées le plus souvent « d'une jupe, d'une blouse avec manches, d'un gilet de peau sans manches et d'un grand et confortable manteau »¹⁸⁰. Cette mode des vêtements de sport et tenues décontractées correspond entre autres à l'émergence des loisirs et activités de plein air dans les hautes sphères de la société¹⁸¹. Pour répondre à cette nouvelle nécessité de grande liberté des mouvements, Jean Patou ouvre Le Coin des sports au rez-de-chaussée de sa boutique en 1925¹⁸². La même année, sa concurrente lance également Lanvin sport. Jupes, robes et sweaters doivent désormais rimer avec élégance et confort pour voyager, jouer aisément au golf et au tennis, ainsi que pratiquer la chasse et le ski. Il est aisé de rappeler que cette volonté de liberté, d'aisance et de confort avait déjà été formulée par Chanel, qui s'appropriera les tenues masculines pour créer un uniforme moderne et de distinction, adapté à la femme nouvelle¹⁸³. Pour ce faire, elle impose dès les années 1920 une nouvelle version du tailleur, confectionné dans des tissus souples, soit le jersey et le tweed. Ces ensembles possèdent alors des vrais boutons et des poches pratiques avec une jupe droite arrivant sous le genou munie de plis d'aisance. Cette notion d'aisance se retrouve aussi dans la petite robe noire, dessinée dans *Vogue* en 1926. Nommée la « Chanel's Ford », la robe à la coupe minimale est abordable pour toutes les femmes, tout comme la voiture populaire Ford T d'Henry Ford¹⁸⁴. Maggy Rouff suivra donc l'enseignement de sa consœur, comme l'illustre ce modèle confortable dessiné dans *Vogue Paris* en tweed noir et blanc avec un corsage croisé et un manteau long¹⁸⁵

178. Madelyne des Fontenelles, « Les grandes collections : Maggy Rouff », *Excelsior*, 20e année, n° 6805, 30 juillet 1929, p. 4.

179. Anonyme, « Paris modes : Maggy Rouff », *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, n°4396, 30 juillet 1929, p. 8.

180. Madelyne des Fontenelles, « Les grandes collections : Maggy Rouff », *art. cit.*, p. 4.

181. LEVESQUE Caroline (dir.), *Trésors du vintage : la mode aux enchères 1900-2000*, New York, Abrams, 2013, p. 13.

182. ARZALLUZ MIREN, TÉTART-VITTU Françoise, GORGUET BALLESTEROS Pascale et al., *op. cit.*, p. 64.

183. ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), *Gabrielle Chanel : manifeste de mode*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 4 avril – 13 septembre 2020), Paris, Paris-Musées, 2020, p. 7 et 8.

184. DI TROCCHIO Paola & WHITFIELD Danielle (dir.), *op. cit.*, p. 131.

185. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 120 à 125.

(fig. 106). À l'instar de Rochas (1902-1955) et Lelong dans les années 20, Maggy Rouff pense à la Française jeune et active en produisant des modèles en lainage et en crêpe à l'allure sportive et simple. Mais à l'inverse de Rochas, qui préfère garnir ses jupes de groupes de plis en forme devant¹⁸⁶ et de la mode kinétique de Lelong avec ses jupes savamment plissées de sorte que l'ampleur soit maintenue vers l'avant¹⁸⁷, Maggy Rouff confère à ses modèles des plis variés : plis plats, plis droits, plis creux ou godets. Ces procédés permettent d'animer la tenue lors des mouvements et exigent des tissus souples. Ensuite, les créations sont ornées de motifs géométriques simples, lesquels s'éloignent des figures extravagantes de Sonia Delaunay ou de celles de Lanvin, qui se joue « *des contrastes entre le fond crème et les motifs noirs ou bleu marine de ces modèles se [radicalisant] par la répétition de triangles identiques répartis en bandes verticales* »¹⁸⁸. À l'instar de Rochas et de Patou (fig. 111), elle opte pour les bandes horizontales continues au niveau des hanches et des poignets (fig. 107 à 110). Ces dernières peuvent être toutefois coupées, bicolores ou interrompues par un autre motif géométrique comme des angles (fig. 110). Parfois, elle choisit des bandes verticales ou en pointe afin de privilégier une ligne mince et élancée, également renforcée par les plis (fig. 112 et 113). La couturière s'inspire une nouvelle fois de Patou¹⁸⁹, en appliquant son monogramme « MR » sur ses robes (fig. 114), ainsi que sur l'une des poches de ses longs manteaux de sport, qui peuvent être soulignée par l'ajout d'une pièce légèrement plissée (fig. 115).

Dans les premières collections de la griffe, Madelyne des Fontenelles pour l'*Excelsior* remarque que « *le manteau long est fort bien traité* »¹⁹⁰ dont les larges cols et les revers reçoivent une importante fourrure, comme l'astrakan et le léopard (fig. 120)¹⁹¹. Encadrant le visage, la fourrure, ornement fétiche de Maggy Rouff, garnit autant les manteaux de laine pour l'après-midi que les manteaux du soir. De la fine bande à l'opulence, la fourrure permet de souligner les poignets, la taille et l'ourlet des modèles (fig. 116 à 119). Pour les manteaux du soir, la couturière propose une silhouette saisissante avec une coupe évasée à l'ourlet ou près du corps, tout en combinant motifs imprimés, fourrure, velours et soie (fig. 121 et 122). Les manches reçoivent ici une attention toute particulière, puisqu'elles sont extrêmement volumineuses, soulignées par des petites fronces. Ces manteaux s'associent ainsi parfaitement avec des robes de soie pour le soir. Par ailleurs, les ourlets ces dernières en crêpe ou en mousseline sont alourdis également par des bandes de fourrures, contrastant avec la légèreté des étoffes (fig. 123 et 124). La maîtrise de la robe visible sur l'illustration 124 est d'ailleurs soulignée par la revue *Femina*, à l'aide d'un dessin (fig. 125) qui accentue l'élargissement des godets, finis par de la fourrure et qui allongent la robe. À l'image de cet ensemble du jour de Chanel (fig. 127), la couturière joue sur les détails cachés en reproduisant les motifs imprimés du haut de la robe sur la doublure du manteau d'après-midi (fig. 126).

En ce qui concerne les robes du soir, qui rallongent progressivement sous l'impulsion de Patou dès 1925, Maggy Rouff adopte une longueur, soit s'arrêtant en dessous du genou, soit jusqu'aux chevilles, ou soit

186. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 38.

187. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 24.

188. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 157.

189. ARZALLUZ MIREN, TÉTART-VITTU Françoise, GORGUET BALLESTEROS Pascale et al., *op. cit.*, p. 64.

190. Madelyne des Fontenelles, « Les grandes collections : Maggy Rouff », *art. cit.*, p. 4.

191. Anonyme, « Paris modes : Maggy Rouff », *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, n° 4396, 30 juillet 1929, p. 8.

les deux, au moyen d'une traîne (fig. 129 et 130). Cette dernière peut aussi être ajoutée sur les jaquettes du soir (fig. 128). Le dos est également mis en valeur par un décolleté profond en pointe ou asymétrique, comme le montre ce modèle (fig. 131), dessiné dans *Femina*, qui souligne la grâce et la technique de la couturière avec ses nervures opposées et sa jupe coupée en biais. À l'opposé de la mode kinétique de Lelong, qui « refuse la courbe des volants en forme et la spirale des godets [et] de la proximité des froufrous et des chichis »¹⁹², les jupes des robes chez Maggy Rouff de ces ornements, révélant dès 1929 son goût prononcé de Maggy Rouff pour les fronces, la superposition de volants et la ligne architecturale (fig. 132 à 134). Pareillement, pour mettre en valeur la souplesse et le mouvement de sa ligne, la dentelle, la mousseline et le tulle sont employés, montrant la fluidité diaphane de ses modèles¹⁹³. Pour exprimer cette légèreté, elle oppose les mousselines imprimées au tulle transparent (fig. 135) ou encore la broderie faite à la main à la soie (fig. 136 à 138). Quant à la dentelle, ses couleurs de prédilection sont le blanc et le noir. À l'instar de Chanel avec ce modèle (fig. 139), la dentelle et la broderie ne se limitent pas à la jupe, mais également à l'empiècement de la robe sans manches et sans bretelles, permettant un décolleté à épaules dénudées et rehaussant un attrait romantique (fig. 138).

Associant confort et élégance, les modèles des premières collections mettent en lumière le talent de coloriste de Maggy Rouff dans la juxtaposition des tons et des matières. En effet, *The Chicago Tribune and the Daily News, New York* remarque qu'elle présente des teintes douces, nuancées et variées : bleu frais, gris clair et verni, bleu turquoise, vert jaunâtre, vent-de-gris, jaune citron, jaune orangé et rouille, brun jaunâtre, gris fumé, etc¹⁹⁴. Ces couleurs se détachent des « beaux lamés légers et de nombreuses robes blanches complétées de manteaux noire ou violet sombré »¹⁹⁵. Mais ce sont les mousselines et les crêpes imprimés qui adhèrent le mieux aux expériences coloristes de Maggy Rouff, d'où le succès de deux modèles, colporté par *Le Figaro* le 16 mai 1929 :

« La petite robe que nous donnons ici, " Qui sait ? " crêpe vieux rouge imprimé beige et vert, obtient auprès des Parisiennes un succès sans précédent et, dans un tout autre genre, " Fumée " robe de dentelle ocrée et de dentelle châtaigne, se répète hâtivement tous les jours, dans les ateliers, tant on est pressée de la montrer au Ritz et, aux premiers beaux jours, dans les restaurants du Bois. »¹⁹⁶

Par conséquent, les premières saisons de la jeune maison ont permis à Maggy Rouff de « devenir une force créatrice de grande importance dans la mode parisienne »¹⁹⁷, malgré le « Jeudi noir » qui ne fut pas sans conséquence pour la succursale.

192. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 21.

193. Anonyme, « Paris modes : Maggy Rouff », *The Chicago Tribune and the Daily News*, n°4211, 26 janvier 1929, p. 5.

194. *Ibid.*

195. Madelyne des Fontenelles, « Les grandes collections : Maggy Rouff », *art. cit.*, p. 4.

196. Rosine, « Propos Féminins », *Le Figaro*, n° 136, 16 mai 1929, p. 8.

197. Anonyme, « Paris modes », *The Chicago Tribune and the Daily News*, n°4396, 30 juillet 1929, p. 8.

1.1.3. Les conséquences du krach boursier sur la maison de haute couture

Les années folles s'achèvent par le krach boursier du 24 octobre 1929, plongeant les pays européens et les États-Unis dans la Grande Dépression. Frappée deux ans plus tard par la crise, l'industrie de la mode est touchée par le chômage¹⁹⁸, mais également par la désertion des touristes étrangers des salons, notamment la clientèle particulière américaine, obligeant les maisons à se tourner exclusivement à la création des modèles et des commandes pour les consommateurs français. Rentrées dans leur pays, les clientes américaines constituaient une importante clientèle des maisons parisiennes, mais durent annuler les commandes. Quant aux acheteurs américains, qui achetaient les droits d'un lot de modèles pour les reproduire aux États-Unis à chaque saison, ils ne prirent qu'une faible quantité de licence pour les copier à l'infini¹⁹⁹. Cette diminution du nombre des touristes américains en France est due aussi à leur impossibilité de voyager à l'étranger, comme ils le faisaient avant le krach²⁰⁰, dans la mesure le pays a été amené « à contrôler les voyages à l'étranger de leurs nationaux, soit en mettant une taxe sur les passeports, soit en ne leur permettant d'emporter qu'une somme extrêmement réduite »²⁰¹. Bien que la situation incite plusieurs maisons à limiter leur activité, à fusionner ou à fermer, tels Doeuillet, Chéruit, Augustabernard, Boué sœurs, Doucet ou Jenny, de nouveaux couturiers prennent le risque de lancer leur griffe comme Mainbocher (1928-1930), Nina Ricci, Véra Boréa, Robert Piguet, Alix, etc. Se tournant alors vers une clientèle qui réside en France, les couturiers présentent des collections variées pour assurer leur prestige. Alors que la tendance est aux tenues du jour d'allure simple, sobre et pratique, proposée par Chanel et Schiaparelli²⁰², Maggy Rouff propose à l'été 1932 des robes fleuries peu coûteuses, symboles d'espoir et de convalescence dans cette période complexe²⁰³.

De plus, les États-Unis imposent des taxes douanières prohibitives sur les importations de produits de luxe, « tandis que des quotas sont mis en place par différents pays, réduisant d'autant les débouchés pour les produits français à l'exportation »²⁰⁴. S'ajoute en supplément en 1930 la loi « Hawley-Smooth », promulguée aux États-Unis, qui fixe une taxe de 90 % aux articles ornés de broderies, de tulles, de lamé ou de dentelles²⁰⁵. Didier Grumbach remarque alors que les ventes à l'exportation se sont effondrées et ont diminué de plus de 70 % entre 1929 et 1935, alors qu'elles représentaient environ les trois cinquièmes des ventes de la couture²⁰⁶. Occupant le huitième rang du commerce avec l'étranger en 1929, les exportations de vêtements ont chuté à la vingt-septième place en 1935²⁰⁷. « Elles atteignaient les 2 milliards de francs en

198. Dans *Le bouquin de la mode*, Olivier Saillard évoque le nombre de 10 000 chômeurs. (Cf : SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, p. 111)

199. SEELING Charlotte, *Mode : das Jahrhundert der Designer, 1900-1999*, Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999, p. 129.

200. DESCHAMPS Germaine, *op. cit.*, p. 40.

201. *Ibid.*, p. 41.

202. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 228.

203. *Ibid.*

204. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 54.

205. GRUMBACH Didier, *op. cit.*, p. 43.

206. *Ibid.*

207. *Ibid.*

1925, [puis] elles passent à 483 479 000 francs en 1931 et à 51 224 000 francs en 1936 »²⁰⁸. Face aux contraintes imposées, la Haute Couture ne possède que deux solutions pour relancer sa consommation. La première est de se tourner vers le marché international en rentabilisant les ventes à travers l'autorisation de reproduction des modèles déposés et la vente de patrons en papier²⁰⁹, laquelle est moins coûteuse que l'exportation. Or, cette diffusion de la copie devient incontrôlable, favorisant l'essor du prêt-à-porter américain²¹⁰. Les copies illégales se répandent, causant un tort économique aux couturiers. Dans *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, Maggy Rouff sanctionne de manière virulente la contrefaçon et la copie : « l'œuvre d'un grand couturier ne se copie pas, car il n'y a pas que la forme, [...] il y a surtout l'adaptation de cette robe au corps qui doit la porter. Et c'est là qu'elle devient inimitable, c'est cela qu'on paie, qu'on doit payer »²¹¹.

La seconde solution qui s'offre aux couturiers est alors se rendre dans les pays où la clientèle fortunée réside. C'est notamment le cas pour Maggy Rouff puisqu'elle s'installe pendant six semaines à New York, en emportant avec elle environ deux cinquante robes, répétées dans divers coloris et diverses tailles, pour les proposer à ses clientes américaines²¹². Bien que Maggy Rouff n'approuvera pas l'idée des vêtements produits en série, nous pouvons probablement voir ici les prémices d'une sorte de « prêt-à-porter de luxe », lequel n'est pas sans rappeler la collection « Édition » de Lucien Lelong en 1934. Pour faire face à la baisse des chiffres d'affaires, le couturier, qui avait eu l'occasion d'étudier une autre façon de produire la mode lors de ses voyages aux États-Unis, produit quatre-vingts modèles, entièrement exécutés dans les ateliers de la maison et dans des tissus luxueux²¹³. Moins cher qu'une robe de haute couture, il comprend que qualité et accessibilité peuvent s'allier, malgré la désapprobation de ses confrères comme Schiaparelli²¹⁴. Par conséquent, dans ses modèles répétés, Maggy Rouff s'assure ici la vente de ses produits, en touchant et satisfaisant le plus de clientes. Ce voyage fut donc essentiel pour la maison ; d'une part d'un point de vue financier et d'autre part pour s'attirer de nouveaux de clients, susceptibles de revenir à Paris dans sa boutique. Puis, la couturière retournera aux États-Unis avec son mari en mars 1931²¹⁵ pour effectuer une série de conférences, lesquelles sont relatées dans l'ouvrage *L'Amérique au microscope*, publié en 1933. Nous nous attarderons davantage sur cette tournée américaine dans une prochaine partie. Il est aisé de rappeler que Maggy Rouff ne fut pas la première à partir à la conquête de ce territoire. En effet, nous pouvons citer Patou, Paquin ou encore Poiret. Dès 1913, puis en 1922, en 1928 et en 1929, ce dernier se rend de sa propre initiative personnelle aux États-Unis, où il observe cette clientèle essentielle dans son milieu, afin de comprendre ce qu'elle réclame, tout en se préoccupant de faire connaître la mode française, l'ampleur de ses

208. *Ibid.*

209. SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, p.111

210. GRUMBACH Didier, *op. cit.*, p. 43.

211. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 36.

212. *Ibid.*, p. 111-112.

213. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 47.

214. *Ibid.*, p. 47 à 51.

215. Ce voyage de 1931 n'est donc pas le premier qu'elle réalise aux États-Unis, comme la majorité des ouvrages le sous-entend.

collections et son goût personnel²¹⁶. D'autant plus que, pour Poiret, les acheteurs américains ne choisissent pas les pièces phares des collections, mais les plus commerciales²¹⁷. Néanmoins, les années 30 ne se prêtent plus aux opérations publicitaires, en raison du contexte économique et politique du New Deal, prônée par le président Roosevelt, qui doit opérer une relance de l'économie²¹⁸. C'est pourquoi, seulement quelques couturiers risquent le voyage, à l'image de Raymond Barbas en 1938, Schiaparelli en 1936, ou encore Lelong et Rochas à diverses reprises. *A contrario*, les autres préfèrent attendre la venue de la presse, des clients et des acheteurs américains dans leur salon. Lorsque Maggy Rouff traverse l'Atlantique, c'est en observatrice et en ambassadrice de la mode française qu'elle s'y rend. À l'opposé de Poiret, qui lors d'une visite à New-York critique le comportement rustre, inélégant et inculte des Américains, notre créatrice va reconnaître la beauté et la modernité des femmes. Pour elle, il existe deux types d'élégantes : la Française et l'Américaine²¹⁹. Elle ne sera d'ailleurs pas la seule à le constater, puisque lors d'un séjour aux États-Unis en 1925, Patou admire les femmes américaines aux longues jambes et leur démarche naturelle. Au lieu d'adapter les modes parisiennes à ces nouvelles femmes, le créateur décidera d'emmener à Paris six mannequins américains, choisis par un jury composé de Edna Woolman Chase (1877-1957), Edward Steichen (1879-1973) et Elsie de Wolfe (1865-1950), personnalités proches de *Vogue*²²⁰. Concernant Maggy Rouff, les Américains, pour elle, doivent impérativement s'inspirer de Paris, berceau des modes qui dicte les tendances à suivre. Malgré leur caractère égoïste et indulgent²²¹, « *les femmes là-bas sont élégantes, avec ou peu de bijoux, des belles fourrures, souliers etc, car ces vêtements sont créés en série et vendus à des prix accessibles* »²²². Certes, le type de l'Américaine est beau, comme le décrit la couturière, avec ce « *corps mince et garçonnier, les longues jambes bien attachées, les mains maigres, déliées et nerveuses – blason d'aristocratie des plus roturières – les têtes petites, crânes et autoritaires* »²²³, mais les États-Unis « *ne sont pas supérieurs et surtout doivent apprendre le Goût et les Arts* »²²⁴. Lors d'une présentation, elle raconte qu'une couturière inconnue a exposé des croquis et des tissus, provoquant l'exclamation et l'admiration des Américains²²⁵. Jugeant cette production très morne, à l'opposé des créations colorées françaises²²⁶, elle constate une folie nationaliste, en déclarant que : « *l'ardent chauvinisme américain, sa volonté forcenée de tout produire, dans le domaine artistique comme dans tous les autres, sa certitude absolue qu'il peut faire plus et mieux jusque dans les plus petites choses. Je sens le danger que représente cet été d'esprit pour toutes nos industries d'art françaises* »²²⁷. Cette

216. HAMMEN Émilie, « "La tournée du grand couturier" : les voyages des couturiers français aux États-Unis , de Jeanne Paquin à Christian Dior » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.

217. *Ibid.*

218. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 229.

219. HAMMEN Émilie, « "La tournée du grand couturier" : les voyages des couturiers français aux États-Unis , de Jeanne Paquin à Christian Dior » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.

220. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 138.

221. *Ibid.*, p. 168.

222. *Ibid.*, p. 59.

223. ROUFF Maggy, *L'Amérique au microscope, op. cit.*, p. 58.

224. *Ibid.*, p. 6.

225. *Ibid.*, p. 69-70.

226. *Ibid.*, p. 70.

227. *Ibid.*, p. 71.

citation indique un signe avant-coureur d'une méfiance envers l'émergence du marché américain. Même si les Américains veulent faire de l'art, la couturière se rassure en affirmant que leur mode et leur goût ne peuvent atteindre la distinction des créations françaises et qu' « *il faudra quelque temps encore pour que l'Amérique apprenne que la Beauté ne se mesure, ne se pèse, ni ne s'expertise. Que vouloir la disséquer et la démontrer, c'est l'amoinrir et l'amputer. Lui chercher des raisons et des causes n'est que vanité. Il suffit de la sentir et de l'aimer* »²²⁸.

De surcroît, ce voyage de 1931 permet à Maggy Rouff de rencontrer des personnes influentes dans le monde de la mode américaine, dans le but de promouvoir sa griffe, l'élégance parisienne et le savoir-faire de la haute couture française, mais également de transmettre son goût personnel et de conseiller sur l'art de s'habiller. En guise d'exemple, elle rencontre la directrice d'un des plus importants magazines américains²²⁹, qui : « *est une puissance incontestée, il est maître du goût américain, il prône ou condamne sans recours, il renseigne et dicte, lance et exclut, il admire ou ignore... et toute l'Amérique avec lui. Centre incontestable d'informations, de goût et de raffinement, c'est à travers lui que l'Amérique doit connaître et apprécier l'art, la vie artistique et mondaine de l'Europe et tout particulièrement celle de la France. C'est aux reflets divers de ce miroir, parfois grossissant, ou déformant, parfois trop lumineux ou trop obscur, qu'elle doit se fier pour juger* »²³⁰. Se peut-il que la revue de mode américaine dont parle Maggy Rouff soit *Vogue* ou *Harper's Bazaar* ? Nous pensons qu'il s'agit ici de la première proposition, puisqu'à cet instant précis, le célèbre magazine était sous la direction de Edna Woolman Chase, depuis 1914²³¹. D'autant plus qu'à l'inverse du *Harper's Bazaar*, dirigé par Arthur H. Samuels entre 1929 et 1934, le *Vogue* américain a consacré, en supplément des premières de couverture (fig. 2, 3 et 4), de nombreux portraits et articles sur la directrice entre 1933 et 1937²³² (fig. 6, 7 et 140).

À son retour, elle constata que la réputation d'élégance française avait beaucoup diminué à l'étranger²³³. Maggy Rouff pousse les couturiers à produire du luxe, terme indissociable de Paris, qui fait la renommée et le prestige de la couture française à l'étranger et fait venir les clients internationaux que les maisons ne peuvent se passer (voir annexe 15). Selon elle, la création française se démarque d'une part par la compétence et l'expertise de ses ouvrières²³⁴ ; et d'autre part par la qualité de ses robes, dont la mode et l'allure sont certes reconnaissables mais imbattables. Pour créer du « grand luxe », le couturier doit être toutefois encouragé par la presse, l'opinion publique, mais surtout par les Françaises, lesquelles peuvent faire preuve de paresse en termes de mode. C'est pourquoi, les derniers paragraphes de *Ce que j'ai vu en*

228. *Ibid.*, p. 72.

229. *Ibid.* p. 197.

230. *Ibid.*, p. 198.

231. Jusqu'en 1952.

232. Anonyme, « Brief biographies of french designers : the house of Maggy Rouff », *Vogue*, 1er janvier 1933, p. III ; Anonyme, « A Fashion Film Presented », *Vogue*, 15 novembre 1933, p. 44 (4 pages) ; Anonyme, « Four Couturiers Wear Models from Their New Collections », *Vogue*, 1er septembre 1937, p. 96 ; Anonyme, « Verdict from Ten French Designers », *Vogue*, 1er mars 1934, p. 34 (12 pages).

233. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 118.

234. *Ibid.*

chiffonnant la clientèle incite rigoureusement les femmes à consommer des produits de luxe, car au-delà de faire travailler les cousettes compétentes, c'est avant tout un devoir patriotique²³⁵ :

« Mesdames, je vous en prie, si vous en avez le moyen, mettez des gants, mettez des bas, mettez des chapeaux, portez ces jolies voilettes qui reviennent à la mode et sont si seyantes, portez des fleurs à vos corsages, à vos boutonnieres, redonnez à vos réunions ce cachet d'élégance qui nous faisait citer dans le monde entier comme le pays du raffinement et du bon goût. Les colifichets sont exécutés à merveille par des doigts français, et si nous sommes capables de les imposer à nouveau en triomphant de cette vague de paresse et d'indifférence qui nous envahit, notre balance commerciale, je vous assure, s'en apercevra vite. Quant à vous, vous n'en serez que plus jolies, plus désirables... Car, comme le disait une douairière que j'aimais beaucoup : la jeune femme doit se parer pour plaire, et la vieille... pour ne pas déplaire. »²³⁶

1.2. Une mode parisienne

1.2.1. Une féminité au quotidien

Dès 1930, la haute couture atteint son apogée, en accordant aux finitions des vêtements une attention particulière. Aux courses de Longchamps, les jupes se rallongent jusqu'aux mollets tandis que la taille, souvent ajustée par une ceinture, remonte à sa place naturelle. Alors que Maggy Rouff raille sa rivale italienne²³⁷, elle révèle dans un article écrit pour la revue *Femina* en 1937 les secrets de l'élégance²³⁸ :

« Le grand secret de l'élégance, c'est d'être soi avec simplicité et aisance, de bien connaître ses défauts et ses qualités, non pour les faire disparaître mais pour les exagérer – eux seuls nous donnent du caractère. Être toujours nouvelle, toujours imprévue, sans cesser d'être soi, avant tout, par-dessus tout.

Ne pas oublier que la véritable originalité a sa source dans la simplicité. Dans l'art de l'habillement comme dans tous les autres, il faut pour obtenir un effet, souligner un motif et laisser le reste dans l'ombre.

Plus la recherche est grande, plus il faut la faire disparaître par un difficile dépouillement, en se souvenant de ce mot anglais si juste : " Perfection is unobstrusif ". Savoir demeurer jeune avec mesure et distinction, c'est savoir le devenir moins, avec grâce.

235. *Ibid.*, p. 120.

236. *Ibid.*, p. 122.

237. Dans la Philosophie de l'élégance, Maggy Rouff tourne en dérision le travail d'Elsa Schiaparelli qu'elle juge excentrique et ridicule : « Vous avec un sac en cuir, vous voulez rire ! Croyez-moi un sac à pommes de terre sera bien plus excitant » ; « Comment ! Vous portez encore vos souliers sur votre tête, ça aura moins l'air de quelque chose » ; « Ah ! Ah ! Pauvre démodée, vous portez votre robe à l'endroit, mon Dieu, que c'est donc pompier ! Dépêchez-vous de la retourner à l'envers ». (cf : ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op. cit., p. 71)

238. Des propos synthétisés qui annoncent la rédaction de *La Philosophie de l'Élégance* en 1942.

*Surveiller son esprit, son caractère et son cœur autant que ses robes et son visage, c'est être certaine de garder ou d'acquérir un prestige ou une branche qui communique mystérieusement à tout l'être, la vraie, la grande, l'impérissable élégance. »*²³⁹

1.2.1.1. Les tenues pour les loisirs

Bien qu'il existe peu de témoignages et de sources, citant les tenues de sport et loisir de la maison, Maggy Rouff s'est toutefois illustrée dans ce domaine dès les années 20, d'où la nécessité de s'intéresser à l'évolution stylistique de ce type de vêtements dans les années 30. Étant donné que les revues dédiées à la mode sportive n'ont pu être consultées, nous nous appuyons sur les photographies et les comptes rendus des collections, provenant des journaux de la période, tels que *La Femme de France*, *Le Figaro*, *Femina* et *L'Intransigeant*.

Accélérée en 1936 par les congés payés, l'activité des bains de mer et soleil, indispensable à la santé et la beauté, oblige la haute couture à créer des collections adaptées pour les loisirs balnéaires, tels que les pantalons et les pyjamas de plage, lancés par Coco Chanel dans les années 20. Classiques et rationnelles, les tenues de plage s'inspirent des uniformes marins ou coloniaux²⁴⁰, à l'image de ce costume de Maggy Rouff²⁴¹, où elle emploie un pantalon et une veste de piqué blanc, associés à une tunique, vêtement omniprésent dans les collections de la griffe en 1936 (*fig. 141*). Les shorts et les jupes courtes sont également adoptés par les femmes, au motif qu'ils laissent une liberté des mouvements. Concernant Maggy Rouff, elle privilégie les jupes et les robes courtes, renforçant l'aspect juvénile. En créant un contraste entre les tons, elle oppose alors vestes claires et chemisiers foncés et rayés (*fig. 142*). Dans une photographie datée de 1935 (*fig. 143*), la création de gauche est dynamisée par un jeu de couleur, en mettant des étoiles sombres sur la veste et claires sur le gilet. Ces motifs étoilés, figurant sur une création conçue pour les promenades balnéaires, peut être une allusion volontaire au célèbre maillot « Vogue » de Lanvin²⁴², entièrement brodé de cet ornement. Malgré la longueur de la jupe, le mouvement est favorisé par la fluidité et les petits plis du tissu. À l'inverse, l'aisance du modèle à droite réside certes dans la jupe courte, mais également dans les manches évasées du haut, dont la mention « MRM » est brodée sur la poitrine. L'usage du contraste chez la couturière est présent dès le début. Alors que les tenues des années suivantes recouvrent les bras et dévêtissent les jambes, la tendance est inversée trois ans plus tôt. En effet, dans un modèle d'été (*fig. 144*), la couturière assemble un cache-poitrine en tricot blanc, rayé à la taille et un ample pantalon de pyjama, essentiel pour toute garde-robe de plage mondaine, pour la Riviera, les Côtes d'Émeraude, d'Argent, d'Azur. De même, dans deux photographies, publiées par *L'Intransigeant*, la robe de plage en toile rayée marron et bis, renfermée devant par des boutons de liège laqué blanc (*fig. 145*), répond à la vogue du bronzage, puisque le dos et les bras sont

239. Maggy Rouff, « Conseils pour bien s'habiller », *Femina*, 1 février 1937, p. 16.

240. ÖRMEN Catherine, *L'art de la mode*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015, p. 312.

241. BIEZVILLE Gisèle de, « Accessoires de plage », *L'Intransigeant*, 57^e année, n°20693, 1^{er} juillet 1936, p. 8.

242. Jeanne Lanvin, *Vogue*, été 1924, broderies, Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, inv. 1986.114.7. Don du comte Henri de Beaumont.

largement offerts à la caresse du soleil (fig. 146). Privilégiant avant tout le confort, l'année suivante, Maggy Rouff se passionne pour les tabliers de plage en coton ceinturés à la taille, à l'allure juvénile, mais très chic pour les promenades sur le bord de mer ou le yachting (fig. 147). Le corsage triangulaire semble ici se fixer autour du cou par un nœud. Pour le bateau, la couturière emprunte le « Plus-Four » au vestiaire masculin, garantissant une aisance pour cette activité. Cette tenue idéale et élégante est adoptée en 1936 et 1937, dont les modèles sont toujours en piqué blanc (fig. 148 et 149). Si l'un laisse apparaître à l'encolure le sweater marine et une ceinture du même ton qui marque la taille, l'autre est accompagné d'un pull bleu marine et d'un boléro.

Ensuite, Maggy Rouff s'est adonnée à la conception de vêtements sportifs, car d'après elle, ils « offrent un vaste champ de recherches et de trouvailles à l'imagination des créateurs »²⁴³, notamment les costumes de ski et de golf. Exalté pour ses vertus sanitaires, le sport se popularise dans toutes les classes sociales dans les années 30. Les tenues sportives sont pourtant présentes depuis 1920, dont le principal créateur est Jean Patou, libérant les femmes des longs et lourds vêtements qui les empêchent de bouger aisément. Il conçoit alors des tenues, sous forme de robes sans manches, portées jambes nues²⁴⁴. Cependant, ces tenues se démocratisent seulement à partir des années 30, sous l'impulsion de la joueuse de tennis Alice Marble (1913-1990) en 1933 qui opta pour un short plutôt que pour une robe²⁴⁵. Dès 1934, l'engouement pour cet habit est sans précédent sur la Riviera. Il existe d'ailleurs un rare modèle conservé de la maison Maggy Rouff, apparu lors d'une vente aux enchères parisiennes (fig. 150). Ainsi, à tous les sports, à chacun sa tenue spécifique. D'autant plus que si le costume est suffisamment élégant, il peut « [sauver] n'importe quelle matinée ou déjeuner »²⁴⁶. La maison propose alors des robes et des ensembles de sport en lainage afin de garder la chaleur du corps (fig. 151 et 152). La veste du costume peut alors s'entrouvrir sur un sweater en jersey, matière autrefois réservée aux sous-vêtements. Ce nouvel usage dans la mode sportive, nous la devons plus précisément à Chanel qui présenta pour la première fois une collection conçue dans ce textile en 1913 dans sa boutique à Deauville. Les jupes de sport possèdent généralement des plis pour faciliter la liberté et la souplesse des mouvements. En 1930, chez Maggy Rouff, « les robes de sport légèrement allongées prennent leur ampleur assez haute, par des groupes de plis ou des godets, dans un empiècement qui gaine le bas du buste ; beaucoup de fantaisie, d'ailleurs, dans ces empiècements. L'un d'eux, sur une robe de shantung blanc, est lacé jusqu'à la taille et semble ainsi s'ouvrir à la naissance de chaque groupe de plis »²⁴⁷. Cependant, la robe « Plein air » fait davantage l'objet d'une tenue sophistiquée que d'une tenue sportive, puisque sa composition est structurée grâce à la découpe en biais, dont une sur le devant du corsage boutonné donne un mouvement croisé. Pour le golf, Maggy Rouff propose le sweater jeté sur les épaules et la jupe-culotte ample et confortable (fig. 153). Ce vêtement joue un grand rôle dans la collection de 1935, où il est décliné en laine (fig. 154 et 155) et en lin (fig. 156). La jupe unie est très ample au bas et s'ouvre souvent sur un gros pli. En général, elle se porte avec une blouse, soit au décolleté carré qui laisse voir une écharpe de soie beige nouée, ou soit au corsage kimono fermé par des boutons. Le tout est embelli d'un manteau ou d'une jaquette en

243. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 45.

244. ÖRMEN Catherine, *L'art de la mode*, op. cit., p. 252.

245. ÖRMEN Catherine, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette*, op.cit., p. 108.

246. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op.cit., p. 182.

247. A. de Beauregard, « Les collections d'été », *La Femme de France*, n°773, 2 mars 1930, p. 32.

lainage écossais aux couleurs tranchantes comme le bleu, le jaune, le rouge et le marron.

De plus, la maison Maggy Rouff sera principalement connue pour les vêtements de sport d'hiver, qu'elle confectionne dès 1931 (fig. 157). Alors que les autres couturiers suggèrent des vestes courtes, Maggy Rouff en réalise des longues et amples aux épaules larges, pour permettre de loger les chandails. Cet enthousiasme pour le ski apparaît entre autres dès les années 20, stimulant ainsi les couturiers ; Patou et Lanvin conçoivent des pièces à transformation convenant à différents usages²⁴⁸, tandis que Drecoll ouvre une succursale à Saint-Moritz, lieu où se rend fréquemment la clientèle. La mode sportive évolue, laissant alors le choix aux élégantes entre le pantalon norvégien rentré dans les chaussures de ski, le pantalon collant, la jupe-culotte ou le knickerbocker. « Sestrières », « Mégève », « Il neige »²⁴⁹,... avec ces modèles aux noms explicites, Maggy Rouff incite en décembre 1935 ces clientes à respirer l'air frais de la montagne, à travers une collection à succès, concentrée uniquement sur des vêtements de sport d'hiver. À l'inverse de ses concurrents, elle « *allie au côté le plus essentiellement pratique de la coupe l'élégance qui fait trop souvent défaut dans les costumes exagérément masculinisés* »²⁵⁰. Cette élégance, mentionnée par le journaliste de l'*Excelsior*, trouve effectivement écho dans cet ensemble de ski (fig. 158), composé de gants de laine blanche et d'un blouson pécarri rouge avec col aux poignets en laine tricotée blanche. Le knickerbocker en velours blanc est imperméabilisé, à l'instar des guêtres assorties en toile blanche. Ce choix de matériaux imperméables et élastiques, comme le coton imperméabilisé, le velours côtelé, le djersa et le lainage²⁵¹, permet en outre de résister aux intempéries et de faciliter les mouvements dynamiques. Quant aux couleurs de ces matières, les tons gris, beiges ou verts s'opposent aux coloris des casaques de tricot, des larges écharpes et des paletots de mouton, dont la « *peau teinte de bleu ou de grenat laisse à la laine son immaculée blancheur* »²⁵². *Le Figaro* décrit davantage cette collection, qui non seulement présente des tenues de ski, mais également « *d'amusantes robes de patinage, en drap ou en tricot ; des gilets tricotés, fermés par des agrafes de métal ; un ensemble gris gansé et brodé de vert, d'allure militaire ; des moufles et des bottes caoutchouc bordées de fourrure, ou bien des moufles et des guêtres en toile à voile décorées de cuir de couleur ; une cape et capuchon d'ocelot, couvrant bien les épaules et protégeant presque entièrement le visage. Enfin, trois manteaux qui méritent une mention particulière, parce que leur double caractère pratique et très féminin constitue une trouvaille. Ils sont dotés de larges manches et leur ligne, très ajustée à la taille, s'évase ensuite jusqu'à la hauteur du genou à la manière des vestes persanes* »²⁵³.

248. JOIN-DIÉTERLE Catherine & GROSSIORD Sophie (dir.), *op. cit.*, p. 181.

249. CLARENS Juliette, « Vision de neige chez Maggy Rouff », *Le Journal*, n°15753, 4 décembre 1935, p. 6.

250. Anonyme, « Les sports d'hiver chez Maggy Rouff », *Excelsior*, 26e année, n°9122, 4 décembre 1935, p. 4.

251. *Ibid.*

252. *Ibid.*

253. Comtesse de S., « Pour garder le teint frais », *Le Figaro*, 110e année, n°340, 6 décembre 1935, p. 2.

1.2.1.2. Les tenues pour la ville

Selon Gérard-Julien Salvy, Maggy Rouff se place telle une « couturière-paysagiste »²⁵⁴, qui atteste que le « *vêtement est indissociable de l'environnement comme il est indépendant de la journée et du hasard des circonstances* »²⁵⁵. À travers une simplicité rationnelle et une recherche aigüe de la distinction, la couturière propose dès 1931 une « *ligne neuve et seyante, où tout contribue à faire ressortir la souplesse du buste, la grâce de la silhouette* »²⁵⁶, qui ne s'inspire pas d'une influence exotique que l'Exposition coloniale suggéra²⁵⁷. Celle qui « *connaît trop bien les besoins des Parisiennes* »²⁵⁸ précise les manches minces à travers une « *gaieté charmante des coloris, [une] coupe harmonieuse et bien parisienne des robes d'après-midi et des ensembles* »²⁵⁹. D'ailleurs, dans une publicité d'octobre 1930, *Vogue Paris* vante les mérites de « *la ligne d'une élégance racée que Mme Maggy B. de W. nuance avec un art délicat donne aux robes de sa nouvelle collection une qualité et rare. Classique par la silhouette romantique et par le charme du détail, elles portent le cachet d'une forte personnalité* »²⁶⁰. Proposant un assemblage de tissus aux couleurs harmonieuses et nouvelles, les robes du jour se voient alors comme des indispensables dans la garde-robe parisienne. Ainsi, Maggy Rouff n'hésite pas à utiliser des forts contrastes pour ses créations. Pour autant, ses expériences coloristes sont davantage prononcées pour ses robes du soir. Si Rochas associe harmonieusement le bleu marine au blanc pour le jour, Maggy Rochas rejoint Chanel, Mainbocher, Lelong et Molyneux, qui proposent des tenues bicolores d'une ligne stricte avec une distinction hiératique²⁶¹. Pour toutes les heures du jour, notre couturière soumet des coloris bicolores ingénieux ; en guise d'exemple, pour l'ensemble « Trianon », elle égaie le velours vers d'un gilet de velours blanc²⁶². Dans la même optique, une jupe marron se voit compléter d'une courte jaquette mandarine, ou encore un velours noir est rehaussé d'un petit paletot groseille²⁶³. Pour l'été, elle privilégie les tons pastels ou « dragées »²⁶⁴. Elle invente également de nouvelles gammes chromatiques, comme sa fameuse couleur « Henné », disposée soit sur une ceinture en daim, ou soit en reflet sur du renard²⁶⁵.

Si Nina Ricci règne en maître dans l'art de la confection des robes d'après-midi, dont « *l'apparente simplicité relève d'une science parfaitement maîtrisée des étoffes, de la coupe et des détails* »²⁶⁶, Maggy Rouff s'impose aussi dans ce domaine. Leur conception repose une nouvelle fois sur les deux règles principales de la griffe, soit la distinction et l'aisance. Alors qu'Augusta Bernard choisit de les décorer

254. SALVY Gérard-Julien, *Mode des années 30*, Paris, Seuil, 1991, p. 1096 et 1097.

255. *Ibid.*

256. JELMA, « Le coin de la femme : les conseils de Jelma », *La Liberté*, n°24793, 28 août 1931, p. 4.

257. *Ibid.*

258. FONTENELLES Madelyne des, « La mode à la ville », *Excelsior*, 24e année, n°8216, 9 août 1933, p. 4.

259. JELMA, « Le coin de la femme : les conseils de Jelma », *La Liberté*, n°25346, 3 mars 1933, p. 4.

260. « Publicité : Maggy Rouff », *Vogue Paris*, octobre 1930, p. 53.

261. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 20.

262. JELMA, « Le coin de la femme ; les conseils de Jelma », *La Liberté*, 28 août 1931, 67e année, n°24793, p. 4.

263. *Ibid.*

264. Catelan, « Éléances », *Le Figaro*, 14 février 1936, 111e année, n°45, p. 2.

265. S.O., « Les Modes : le tailleur et la fourrure de printemps », *Le Figaro*, 114e année, n°73, 14 mars 1939, p. 2.

266. POCHNA Marie-France, *Nina Ricci*, Paris, Regard, 1992, p. 32.

sobrement en n'utilisant presque jamais d'imprimés²⁶⁷, Maggy Rouff n'hésite pas à confectionner des robes unies ou imprimées, où souvent les ornements, qui les embellissent, sont choisis pour le corsage et le col avec une grande attention. En effet, dans deux photographies de Hoyningen-Huene, publiées dans le numéro d'août de *Vogue* en 1933 (*fig. 159 et 160*), une première robe beige en soie artificielle, intitulée « Alezan », est froncée à l'aide d'un ruban noir, afin de souligner le buste. L'aspect chic et romantique de la robe aux manches évasées est accentué grâce à une opposition des couleurs. Dans la seconde photographie, la façon dont la cravate se tord et tourne sur la robe « Nuage » en laine grise est nouvelle²⁶⁸. Cravate, ruban, col Claudine (*fig. 163*), fronces (*fig. 162*), garnitures (*fig. 161*), plis, drapés, jabots, coquillés, volants en biais, dentelles, broderies de paillettes, piqûres,²⁶⁹... tous ces parements se retrouvent également sur les blouses, comme nous pourrions le voir par la suite. D'après les comptes rendus de collection et les photographies consultées, la jupe reste assez longue, s'arrêtant en général à la moitié du mollet. Ce n'est qu'à partir de 1939 qu'elle raccourcit dans les modèles des couturiers²⁷⁰. En outre, la ligne des toilettes d'après-midi suit quasiment le même schéma durant les années 30, c'est-à-dire corsage fluide ou drapé avec empiècement de la jupe moulant les hanches et travaillée de groupe de plis s'épanouissant tout autour et donnant de l'aisance à la marche (*fig. 164*). Nous constatons également qu'au début des années 30, à l'inverse de la décennie précédente, les décolletés sont supprimés, au profit de corsages croisés (*fig. 165*). Utilisant essentiellement des crêpes, des cotons ou des soies, elle s'intéresse en 1934 au lin, en offrant une série de modèles conçus dans cette toile²⁷¹ (*fig. 166*). En 1939, la mode reflète la situation politique et l'imminence d'un conflit à travers une passementerie de style militaire et des couleurs s'assombrissant, tels que les bleus menaçants, des gris brumeux, des verts et des violets orageux²⁷². Bien que Maggy Rouff propose dès février des épaules élargies par des épauettes boutonnées d'allure militaire²⁷³, elle se tourne de nouveau vers la mode romantique à l'âme candide, prônée par Schiaparelli avec ses poufs. Avec une jupe ample, le corsage des robes est collant et boutonné du cou à la taille, ou bien dans le dos, de la nuque aux reins. Vestes et corsages ajustés empiètent alors sur les jupes et moulent le début des hanches en une ligne amincissante. Quant aux dos des robes, elles se garnissent de nœuds ou d'écharpes nouées sur les reins « *qui sont devenus le point de mire de la mode* »²⁷⁴. Mais l'année 1939 est marquée par le succès des robes-gilets, lancées par Maggy Rouff. Accompagnant ces robes dès 1930 (*fig. 167*), le gilet, traité de façon inédite, devient un leitmotiv de sa collection en février, où toutes ses vestes et tous ses boléros en prennent la forme²⁷⁵. Infiniment seyant, le gilet affine et donne de la grâce au buste et en souligne toutes les perfections par l'opposition de riches

267. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 158.

268. MANNES Marya, « A Portfolio of Practicalities », *Vogue*, août 1933, p. 53.

269. FERNANDEZ Jeanne, « L'élégance sans fortune », *Le Jour*, 19 mars 1937, 5e année, n°78, p.8

270. DAVRAY-PIÉKOLEK Renée, DELPIERRE Madeleine, RUPPERT Jacques et al., *Le costume français*, Paris, Flammarion, 2007, p. 338.

271. BIEZVILLE Gisèle de, « La haute couture présente », *L'Intransigeant*, n°19824, 7 février 1934, p. 10.

272. MEYER-STABLEY Bertrand, *op. cit.*, p. 109.

273. LINE, « Les Grandes collections : chez Maggy Rouff », *Le Jour*, 7e année, n°34, 3 février 1939, p. 4.

274. BIEZVILLE Gisèle de, « La mode nouvelle en Haute Couture : Tournures et robes entravées s'imposeront-elles cet hiver ? », *L'Intransigeant*, n°51871, 23 août 1939, p.7.

275. BIEZVILLE Gisèle de, « Un regard sur les nouvelles collections », *L'Intransigeant*, n°51715, 8 février 1939, p. 8.

broderies, d'un coloris uni et de rayures vives²⁷⁶. Conservé au Palais Galliera, un gilet sans manches à l'encolure triangulaire illustre parfaitement ces aspects (fig. 420). Fabriqué en toile artificielle, le modèle alterne harmonieusement des rayures noires, vertes et amarantes. Sa fermeture croisée devant est contournée par des brandebourgs blancs. Cet exemple se porte chez Maggy Rouff avec une robe, où une sage ampleur part au-dessous de la taille²⁷⁷.

Concernant les blouses, en 1935, à l'instar de Mainbocher, Chanel et Molyneux, Maggy Rouff opte pour une couleur plus sombre que le costume lui-même, dessinant la poitrine²⁷⁸. Toutefois, elle peut aussi masser l'ampleur du satin sur le devant de la blouse (fig. 168), mais peut appliquer celle-ci étroitement sur les hanches, au moyen d'une basque plate. Les blouses cèdent néanmoins à la fantaisie des paillettes, des cravates, des cocardes (fig. 169), ou des nœuds (fig. 170). En 1937, Maggy Rouff suit la tendance des jabots festonnés, à l'allure romantique, visibles cette blouse (fig. 171), où ils sont soulignés d'une ligne noire, ou encore sur ces deux ensembles, dynamisant la couleur des tissus (fig. 172). Or, cet apport chez Maggy Rouff n'est pas nouveau puisqu'elle utilise le jabot froncé en velours ou en tulle dès 1934 (fig. 173 et 174).

De même, la couturière lance dès février 1936 la tunique, grand favori de cette collection où il réapparaît transposé et adopté à toutes les heures du jour les élégantes parisiennes. En avril 1936, *Le Journal* témoigne en effet de cette renaissance de la tunique, « car celle dont vient de nous doter la mode est, en effet, d'une ligne très spéciale et toute nouvelle. Souple, largement évasée, ressemblant à une corolle renversée, cette tunique, partie de chez Maggy Rouff avec les modèles « Burlesques », « Mongol », « Quatre Fleurs », est en train d'accomplir son tour du monde en faisant admirer une silhouette féminine complètement transformée »²⁷⁹. Ainsi, elle renouvelle le thème de la tunique, notamment dans la figure 175, en allongeant devant et derrière le vêtement, dont les pointes et l'évasement sont soulignés d'astrakan noir. Quant à ce type de vêtement, la créatrice réussit mieux que quiconque la tunique, suggérant toujours une coupe ample (fig. 176). Sobre, quadrillé, ou multicolore, le principe du vêtement reste le même ; serrée à la taille, la tunique avec une ampleur répartie devant s'évase au-dessus de la jupe d'un fourreau étroit, comme l'illustre cette tunique, d'allure persane, en satin brillant imprimé de fleurs vives au cœur noir (fig. 177 et 178). Maggy Rouff ira encore plus loin en concevant même des robes-tuniques, comme ce modèle en crêpe noir largement ceinturé de daim turquoise (fig. 179). Si Maggy Rouff excelle dans cet art, Lucien Lelong traite également ce thème avec virtuosité en proposant des versions de manteaux-tuniques en taffetas matelassés posés sur des fonds noirs²⁸⁰.

La coupe évasée aux hanches, recommandée par la tunique, se retrouve également sur quelques tailleurs (fig. 180 et 181). S'épanouissant à la taille, l'ampleur peut être donnée par un mouvement de basque ou de gros plis imbriqués²⁸¹. Selon la couturière, « un tailleur classique et sombre sera toujours correct pour

276. CLARENS Juliette, « La Mode et la Beauté de quelques collections printanières », *Le Journal*, n°16911, 7 février 1939, p. 8.

277. S.O., « Les Modes : autour de la « robe-gilet », *Le Figaro*, 114e année, n°59, 28 février 1939, p. 2.

278. FERNANDEZ Jeanne, « Collection de printemps », *Marianne*, 3e année, n°121, 13 février 1935, p. 6.

279. Anonyme, « La vogue de la tunique », *Le Journal*, n°15879, 8 avril 1936, p. 8.

280. Anonyme, « À travers les collections », *Les Modes*, 36e année, n°384, 1er mai 1936, p. 13.

281. BEAUREGARD A. de, « Les collections d'été », *La Femme de France*, n°773, 2 mars 1930, p. 32.

n'importe quelle après-midi élégante »²⁸². C'est pourquoi, il se doit de rester pratique, mais avant tout très parisien pour les activités quotidiennes. Pour autant, cette sobriété s'éloigne des vestes militaires et n'empêche pas une expérimentation des couleurs (*fig. 181 et 182*) et des poches, notamment dans le tailleur marin garni de piqué blanc et bleu (*fig. 183*), qui mêle soie artificielle et laine. Favorisant une silhouette droite, le tailleur se porte chez Maggy Rouff avec une jupe sans ampleur, s'arrêtant en dessous des mollets. Cette netteté absolue de la ligne doit d'ailleurs s'accompagner de la perfection de l'exécution²⁸³. C'est pourquoi, en 1938, pour concevoir des tailleurs stricts, Maggy Rouff collabore avec M. Jacques, « dont Paris a consacré la réputation dans ce genre »²⁸⁴. Mais celle qui règne en maître dans le domaine du tailleur est incontestablement Chanel. Autrefois réservé aux activités de plein air dans les années 1850, le tailleur, diffusé par le couturier britannique John Redfern (1820-1895), appartient exclusivement au vestiaire masculin. Ce n'est qu'à partir de 1880 que les maisons françaises, comme Old England, commencent à proposer des modèles²⁸⁵. Lorsque Chanel s'intéresse à ce vêtement, elle va révolutionner sa confection, en éliminant entoilage et épaulette : « la structure viendra désormais de la coupe et de l'ajustage minutieux au corps pour lequel il est destiné, lors des essayages »²⁸⁶. Sans aucun entoilage, le tailleur de Chanel peut être lavé sans être déformé²⁸⁷. Devant s'adapter aux activités des femmes, il doit être conçu dans des étoffes souples et douces, telles que la laine, la soie, le jersey, le shantung, le lainage et bien sûr le tweed, matière indissociable du célèbre tailleur Chanel²⁸⁸. Conférant une allure sportive aux créations, cette étoffe, à l'origine tissée en Écosse, était réservée aux tenues de campagne avant d'être utilisée dans les années 1920²⁸⁹. Tout comme son aînée, Maggy Rouff opte pour les mêmes matières. En revanche, le tailleur de la griffe reste éloigné du « tailleur Rochas » de 1936, adapté pour les promenades rurales et composé d'une veste en épais lainage de couleurs à gros boutonnage sur une jupe noire étroite²⁹⁰. Malgré son apparence confortable, le tailleur Maggy Rouff demeure un indispensable pour les sorties en ville, où chaque élégante se doit d'être sophistiquée, comme en témoignent les modèles en soie surpiquée et en crêpe-satin (*fig. 184 à 186*). Avec ses bandes diagonales, ce dernier évoque celles utilisées par Rochas sur ces tailleurs²⁹¹. En 1936, une nouvelle ligne domine dans la collection de Maggy Rouff. En effet, ses jaquettes sont un dérivé de l'habit Révolution ; en d'autres termes, « les jaquettes cintrées et à basque sont découpées devant en forme de frac »²⁹². Nous avons ainsi la connaissance de deux modèles représentant cette idée. Le premier en velours et en hermine semble être adapté à l'hiver (*fig. 187*), tandis que le second en laine, agrémenté sur la jupe d'une chaîne fantaisiste, est réservé pour la ville, en raison de son apparence sobre et austère (*fig. 188*).

Or, pour le jour, les manteaux de Maggy Rouff sont davantage appréciés et réputés, compte tenu du

282. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, *op.cit.*, p. 182.

283. Anonyme, « Les tailleurs classiques chez Maggy Rouff », *Excelsior*, 29e année, n°10134, 14 septembre 1938, p. 2.

284. *Ibid.*

285. ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), *op. cit.*, p. 145.

286. FIETTE Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 48.

287. *Ibid.*, p. 49.

288. ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), *op. cit.*, p. 147.

289. *Ibid.*

290. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 58.

291. *Ibid.*

292. BIEZVILLE Gisèle de, « La haute couture présente un coup d'œil rapide sur les nouvelles collections », *L'Intransigeant*, n°20735, 12 août 1936, p. 6.

nombre des éloges et des créations publiées dans les revues. En travaillant la ligne de manière sculpturale, comme le préconisait son mentor, Maggy Rouff travaille expressément la forme des manteaux, au moyen de manches longues et parfois imposantes, d'encolures saillantes (*fig. 192*), de coupes collantes, de cols garnis d'une vaste fleur décorative (*fig. 189*), ou encore de motifs écossais et damiers (*fig. 190 et 191*), le tout mêlé de façon inédite à des tissus unis. Mais l'ornement fétiche de la griffe est indéniablement la fourrure. Bien que l'art absolu de la fourrure soit détenu par Jacques Heim (1899-1967), lequel ouvre un département où elle tient une place importante, la presse française souligne la maîtrise et la qualité rare des pelleteries²⁹³, où elle exige d'elles souplesse, légèreté et sveltesse²⁹⁴. Astrakan, breitschwanz, castor, hermine, renard argenté, loutre, vison, lynx, léopard (*fig. 193*), coq (*fig. 194*), etc... prennent place sur les tuniques, les tailleurs (*fig. 195*), les blouses, les manteaux ou encore les capes (*fig. 196*). On note toutefois que Maggy Rouff n'est pas la première à user des plumes de coqs, puisqu'en 1923, Molyneux surprend les couturiers en la substituant à la pelleterie traditionnelle. De même, Marcel Rochas fait preuve d'imagination en employant des fourrures comme la panthère ou le léopard ou des fourrures teintées dans des couleurs inhabituelles²⁹⁵. Par conséquent, cet ornement est utilisé puissamment chez Maggy Rouff autant le jour que le soir, où les cols, les jupes, les manches, les poignets et les revers des poches s'unissent aux variétés animalières tolérées à poils longs ou courts, appliqués et cousus²⁹⁶. Dans un jeu d'équilibriste, la couturière en joue de façon variée, mélangeant fourrure et tissu. Avec une taille serrée, les fourrures s'enroulent autour des modèles dans un jeu asymétrique, subtil et habile, créant du mouvement au niveau des jambes (*fig. 197*). Poussant l'opulence à l'extrême, elles peuvent couvrir tout le haut d'un modèle (*fig. 198*). La fourrure s'impose amplement sur les épaules d'un manteau (*fig. 199*) ou sur les basques d'un tailleur, accentuant la silhouette élancée et mince (*fig. 200*). D'un effet souple et inattendu, elle se drape comme un tissu, en parcourant les bras et les épaules (*fig. 201*). Pour éviter la sécheresse d'un tissu uni, la fourrure peut considérablement alourdir, soit le haut d'une robe au moyen d'un boa (*fig. 203*), ou soit le bas d'un manteau d'après-midi, dont la matière semble légère (*fig. 202*). Pour mettre en avant une taille mince, elle peut se croiser sur la poitrine, comme l'illustre cette photographie (*fig. 204*). D'ailleurs, ce modèle peut constituer une vague réminiscence d'une tendance lancée par Paquin, consistant à relever le col de renard sur la nuque, qui se croise par la suite au nombril (*fig. 205 et 206*)²⁹⁷. Modèle phare de la maison Paquin jusqu'à la fin des années 30²⁹⁸, cette composition sera reprise d'un côté par Madeleine Wallis, qui maîtrise parfaitement la technique de la fourrure, parant somptueusement les manteaux d'hermine, d'agneau rasé, de taupe et de kolinski²⁹⁹; et d'un autre côté, par Ana de Pombo renouvellera la tradition de la fourrure chez Paquin sur des manteaux et des tailleurs par un travail de volutes, de basques ondulées et d'effets platinés ou givrés³⁰⁰.

293. « On ne saurait dire que ces recherches dans la ligne aient nui au prestige des belles fourrures. Il semble même que ce soit le contraire si nous en jugeons la qualité exceptionnelle des modèles rassemblés actuellement dans les salons des Champs-Élysées. » (Cf : CATELAN, « La Mode et les modes d'aujourd'hui : la ligne des manteaux d'hiver s'allonge et la fourrure ne l'alourdit plus », *Le Figaro*, 112e année, n°337, 3 décembre 1937, p. 2)

294. CATELAN, « Dernier écho d'une grande collection », *Le Figaro*, 113e année, n°292, 19 octobre 1938, p. 2.

295. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 224.

296. SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, 2019, p. 115.

297. ASSAILLY Gisèle d', *Les quinze révolutions de la mode*, Paris, Hachette, 1968, p. 225.

298. MEYER-STABLEY Bertrand, *op. cit.*, p. 69.

299. *Ibid.*

300. *Ibid.*, p. 72.

1.2.2. Élégance et distinction exigées pour le soir

Sous l'impulsion de Chanel, Vionnet et Patou, les robes du soir se rallongent dès 1929, pour faire place à une élégance incomparable, dont l'égérie est l'actrice de cinéma, devenant des arbitres de mode³⁰¹. La silhouette plate des années 20 disparaît au profit d'une ligne arrondie, sculptée et dessinée. Grâce à l'usage du biais, inventé par Vionnet, la robe doit désormais épouser les formes du corps, notamment le buste, pour donner une impression de grâce et de beauté³⁰². La haute couture rentre ainsi dans l'ère de la sophistication, où les coupes des robes sont l'expression même d'une mode complexe, dans la mesure où ce rallongement autorise une nouvelle diversité. Cependant, les bijoux sur la tenue tendent à disparaître, puisque seuls les détails, la découpe des étoffes et la forme sont pris en compte. En raison de la censure Hollywoodienne, interdisant le décolleté³⁰³, les couturiers décident alors de transposer vertigineusement ce dernier dans le dos, lieu véritable du spectacle de la robe des années 30. À l'instar d'Elsa Schiaparelli, Maggy Rouff prône l'idée d'un rapport fusionnel entre le corps et le vêtement³⁰⁴. En revendiquant l'héritage de Paquin, elle se munit des ciseaux du sculpteur pour « *[recréer] le grand style classique de la robe par des lignes nobles, interprétées en tissus d'une richesse incomparable, [et faire] revivre autour de la femme moderne toute une tradition de luxe et d'élégance* »³⁰⁵.

Entre 1930 et 1939, la coupe des robes du soir de Maggy Rouff ne cesse de se métamorphoser. Robe ample ou près du corps, décolleté profond, haut col ou dos dénudé, corsage travaillé et jupe unie ou inversement, toutes ces formes montrent la capacité sculpturale de Maggy Rouff de se réinventer à chaque nouvelle saison. D'autant plus que ses créations feront l'objet d'une mise en scène pour chaque photographie, ne pouvant que renforcer l'élégance des robes et leurs coupes complexes. Dans cette partie, nous allons tenter par thématique et chronologie d'observer les silhouettes et les ornements employés par la maison, en s'appuyant sur les photographies, les comptes rendus de collections publiés dans la presse, les dépôts de modèles, ainsi que les créations consultées et conservées par le musée des Arts décoratifs et le Palais Galliera.

Les robes du soir de Maggy Rouff s'accompagnent le plus souvent d'un long manteau très sculptural. Entièrement recouvert d'hermine avec des rayures diagonales (*fig. 207*) ou associés au velours (*fig. 47, 208, 209, 210, 406 et 407*), les manteaux, sans toucher terre, descendent presque au bas de la robe. Le modèle « Infante », paru dans *Vogue Paris et Art, Goût, Beauté*, illustre cet aspect, constituant l'un des modèles phares de l'année 1931. Le musée des Arts décoratifs détient un manteau du soir long en velours brun violet brodé d'hermine formant un grand col pèlerine et un volant plongeant dans le dos. L'hermine s'étend sur les manches supérieures et s'épanouit au bas de la création, laquelle fut portée par l'ambassadrice de Belgique. Le Palais Galliera conserve également deux modèles intéressants : l'un est un manteau sans col qui devait

301. ÖRMEN Catherine, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette, op.cit.*, p. 92 à 95.

302. *Ibid.*

303. SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, p. 113 et 114.

304. *Ibid.*, p. 580.

305. « Publicité : Maggy Rouff », *Vogue Paris*, avril 1930, p. 56A.

certainement être garni de fourrure (fig. 403) ; le second est un manteau en velours noir avec une encolure en renard et des manches ébouriffées puis collantes (fig. 400 et 401). Toutefois, la griffe propose aussi des manteaux en satin imprimé ou uni, qui sont une nouvelle fois alourdis de fourrures, mais s'arrêtent en dessous des hanches pour permettre une liberté des mouvements (fig. 211). Dans un autre registre, les boléros en fourrure ou en velours (fig. 212), lequel est très populaire durant les années 30, couvrent les profonds décolletés des robes du soir. Concernant ces capes, la couturière privilégie une certaine ampleur, dont la longueur accompagne le mouvement fluide de la robe (fig. 213 et 214). En optant pour une couleur dorée, elle dote ses créations d'une dimension théâtrale. De manière plus subtile, elle conçoit également des capes dont la technique réside dans le détail, comme le prouve la cape, photographiée pour *Vogue* en 1939 (fig. 215). D'apparence simple, l'ingéniosité se révèle lorsque l'élégante est en mouvement, laissant apparaître une doublure d'organdi et de dentelle en forme d'ailes. Ici, les épaules sont légèrement carrées et accentuées par des plis.

Les robes du soir des années 1930 aspirent à une plus grande fantaisie dans les chromatismes. La discrétion des tons observés pour les ensembles de ville est alors remplacée par l'expression et l'association libre des couleurs acides et vives. Alors que Chanel se contente de palette de gris, de noirs, de blancs, de beiges et de bleu marine³⁰⁶, Maggy Rouff remplace les couleurs sombres par des nuances subtilement dégradées comme le rose (fig. 216) ou encore le bleu, qui offre de seyantes harmonies comme les tons lavande, pervenche, byacinte, ambre, terre de Sienne, etc³⁰⁷... Pour produire une harmonie, une robe du soir peut également marier « *le jaune du bouton d'or au jaune du souci* »³⁰⁸. Pour égayer le noir, ce dernier est fusionné avec « *une gamme d'aubergine, de rouge, de menthe poivrée, de blanc et de bleu pastel* »³⁰⁹. Si Lanvin et Patou préfèrent définir un bleu qui leur est personnel, Maggy Rouff crée son propre rouge comme son mentor Paquin (fig. 217). En 1938, la naissance de son rouge « Colère » s'accompagne avec celle de son jaune poussin, lequel s'établit sur une robe ceinturée de daim pourpre³¹⁰. Tel un peintre, elle invente spécialement pour ses robes du soir de nouveaux tons enchanteurs comme « Jacinthe », « Vitrail » et « Piment »³¹¹, dont les noms peuvent se passer de commentaires. Ainsi, la couturière affirme la sûreté d'un goût qui ne craint pas la difficulté de la couleur. Elle avertit cependant le piège de son utilisation, car « *elle est le charme du vêtement et sa signification, sa richesse et son emblème, sa beauté, sa vertu... et aussi son danger. Son importance est si grande qu'elle peut, par sa seule essence, faire la noblesse ou la vulgarité, le chef-d'œuvre ou le désastre, la réussite ou la destruction du costume* »³¹².

De plus, les robes du soir sont l'occasion pour Maggy Rouff d'associer des étoffes, comme en témoignent les robes du Metropolitan Museum of Art et du Victoria and Albert Museum (fig. 218 et 219), où elle mêle d'un côté crêpe, dentelle et sequin ; et d'un autre côté, coton tulle et broderie. Similaire au modèle conservé au musée londonien, une robe du Palais Galliera en taffetas de soie noir présente un bustier plissé à

306. BLACK Alexandra et al., *op. cit.*, p. 249.

307. JELMA, « La mode du jour : Les conseils de Jelma », *La Liberté*, 65e année, n°23947, 28 février 1930, p. 4.

308. Anonyme, « À travers la mode », *La Mode illustrée*, 11 mai 1930, n°19, p. 3.

309. Anonyme, « Fashion showings », *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, n°5494, 3 août 1932, p. 3.

310. A. C., « Du jaune poussin au rouge "Colère" », *Le Figaro*, 113e année, n°76, 17 mars 1938, p. 2.

311. JELMA, « La mode du jour : Les conseils de Jelma », *La Liberté*, 68e année, n° 24975, 26 février 1932, p. 4.

312. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'élégance, op. cit.*, p. 118.

bretelles, orné d'un volant d'organdi blanc plissé et une ceinture cousue (fig. 220). Les volants en organdi se répètent sur la jupe, mais ceux-ci sont séparés d'une bande de taffetas de soie. Quant au velours, elle l'accorde avec une fourrure, répartie délicatement sur les bras. En guise d'exemple, le modèle « Tintoret », qui a connu un succès, est une robe du soir en velours rouge mat, garni de fourrure zibeline aux mancherons, lesquels sont pris dans l'empiècement du haut de corsage, drapé et retenu par un bijou (fig. 45 et 221). Comme l'ensemble des couturiers de cette période, Maggy Rouff suit à l'évidence la tendance des imprimés, figurant sur la mousseline, la soie, l'organza, etc. Cette technique peu coûteuse s'adapte aux coupes complexes et au style vestimentaire des années 1930³¹³. Pareillement à Chanel qui use sur ses tenues du soir des imprimés offrant de grands motifs floraux (fig. 224), Maggy Rouff représente des fleurs réalistes et abstraites, notamment sur cette robe sans manches avec un grand décolleté noué devant, où la jupe s'achève par trois rangs de volants (fig. 222 et 223). Bien que la dentelle noire, blanche, ivoire, contribuent à la renommée de Chanel dans les années 1930³¹⁴, Maggy Rouff suit une nouvelle fois les pas de son aînée, en excellant dans l'emploi de guipures et de dentelles brodées. En 1930, la dentelle s'unit au fond monochrome (fig. 225), faisant disparaître les détails brodés, tandis qu'en 1931, elle se détache du fond d'un fourreau extrêmement moulant par une ampleur partant en dessous des hanches (fig. 226). Ce n'est qu'à partir de 1932, où Maggy Rouff, afin d'obtenir une ligne plus floue et plus légère, combine deux coloris en transparence, telle une robe en dentelle blanche sur fond de satin noir (fig. 228). Concernant la guipure, la grande couturière préfère la disposer en transparence sur un fond de satin de même nuance, pour faire ressortir des grandes fleurs, comme en témoigne le modèle « Bouton d'or » (fig. 227), similaire à une autre robe du musée des Arts décoratifs de Paris (fig. 417 et 418).

Pour le soir, Maggy Rouff laisse libre cours à sa fantaisie, tout en expérimentant des tissus synthétiques, tels que le satin phosphora, « porcelaine » et « peau d'ange », dont l'éclat mat de ce dernier est donné par le fil de soie artificielle rhodiaseta (fig. 229 à 231). La fluidité de ces tissus de qualité permet une simplicité à l'aide d'une coupe perfectionnée. À partir des années 20, les textiles artificiels et synthétiques, aux prix accessibles, viennent concurrencer les fibres naturelles classiques, en atteignant 15 % de la production mondiale des fibres, contre 55 % pour le coton et 9 % pour la laine³¹⁵. Ces derniers sont produits dans les pays économiquement les moins développés, tandis que les textiles artificiels et synthétiques le sont par ceux possédant un équipement industriel adéquat³¹⁶. Cette émergence voit alors la fermeture de nombreuses maisons de soieries dans les années 30, lesquelles sont « victimes de leur trop grand attachement à vouloir poursuivre une production luxueuse qui [n'a] plus de débouchés, [et sont] destinées à disparaître »³¹⁷. Seules certaines fabriques lyonnaises résistent, en s'orientant et en s'adaptant au marché du textile actuel par une reconversion de leur production³¹⁸. Fascinée par ces nouvelles fibres, Maggy Rouff crée une tendance en 1933, reprise par certains de ses confrères : il s'agit du satin laqué et ciré³¹⁹. Même si elle

313. ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), *op. cit.*, p. 66.

314. SAILLARD Olivier & ZAZZO Anne (dir.), *op. cit.*, p. 159.

315. BOUCHER François, *op. cit.*, p. 408.

316. *Ibid.*

317. POMMIER Henriette (dir.), *Soierie lyonnaise : 1850-1940*, cat. expo. (Lyon, Palais Saint-Jean, 5 décembre 1980 – 5 janvier 1981), Lyon, C.N.R.S., 1981, p. 29.

318. *Ibid.*

319. Anonyme, « Le dîner laqué du Ciro », *Le Figaro*, 108^e année, n°11, 11 janvier 1933, p. 2.

produit des modèles conçus dans ce tissu dès 1932, cette nouvelle mode n'apparaît qu'en janvier 1933 lors d'un Bal au Ciro. L'événement est couvert par la presse et la mode est aussitôt lancée³²⁰. La marraine de ce nouveau tissu exprime son avis sur la raison de son emploi :

« L'abus des tissus mats finissait par donner aux réunions mondaines quelque chose de terne et de pauvre ; les tissus laqués et cirés avaient à mon avis, les qualités de raffinement, d'éclat et de gaieté indispensables à l'atmosphère d'une fête parisienne. Leur richesse exclusive de tout ornement et de toute recherche, en faisait les tissus rêvés pour faire des robes modernes. Mon choix n'a pas été long et la parfaite réussite de mon initiative dans l'emploi de ces belles matières en a été l'heureuse consécration. »³²¹

Le musée des Arts décoratifs possède un modèle, témoignant de cette modernité sans précédent (fig. 232 à 234). D'une incroyable légèreté, cette robe fourreau taillée dans le biais présente un décolleté profond en pointe devant et derrière avec un corsage froncé. Il existe un modèle similaire, intitulé « Léopard noir » et publié dans *Vogue* en 1932. Toutefois, le corsage montre ici une emmanchure américaine et le décolleté en pointe se termine par une large fleur (fig. 235 et 236). Grâce à la photographie de George Hoyningen-Huene, nous pouvons observer que cette belle matière vêt les corps féminins d'une gaine fine et luisante qui avantage la ligne sans l'alourdir, où se reconnaît le goût parisien³²². Or, ce tissu impose une taille parfaite. À son tour, Worth devient adepte du satin ciré (fig. 238), en proposant une robe où le corsage est également froncé avec des petits nœuds. En revanche, la robe du couturier ne touche pas le sol, puisque le bas est alourdi par des fronces. Bien que le noir permette d'obtenir des éclats lumineux incomparables, Maggy Rouff décline cette matière en proposant une version blanche avec le modèle « Florentine », qui a connu un franc succès (fig. 237). Appréciant toutes les matières qui filtrent et réfléchissent la lumière, elle use par ailleurs de tissus qui se prêtent à ces effets, tels que le lamé (fig. 245), le taffetas lamé et le lamé laqué, lesquels sont largement employés dans sa collection en mars 1930³²³. Ce recours fréquent à ces matières est propulsé par les films américains de la décennie. Dans la même optique, elle emploie la cellophane (fig. 239), mais surtout le cloqué laqué, en offrant diverses versions, soit le cloqué d'albène laqué « dynamite » (fig. 240) et le cloqué laqué noir « chêne-liège » (fig. 241 et 242), donnant une apparence rugueuse au tissu. Dans un autre modèle conservé au musée des Arts décoratifs³²⁴ (fig. 243 et 244), le cloqué apparaît à nouveau, mais cette fois-ci, la surface ridée fait écho à la matière « écorce d'arbre », employée particulièrement par Elsa Schiaparelli, laquelle se fait l'avocate des tissus synthétiques comme la rayonne, le latex et la cellophane. Cette couturière

320. LE VEILLEUR, « Le bal laqué du Ciro », *Excelsior*, 24e année, n°8066, 11 janvier 1933, p. 2.

321. Anonyme, « À propos du dîner laqué », *Le Journal*, 25e année, n°14690, 5 janvier 1933, p. 2.

322. SÉDOUY Comtesse de, sans titre, *Le Figaro*, 108e année, n°5, 5 janvier 1933, p. 2.

323. BEAUREGARD A. de, « Les collections d'été », *La Femme de France*, n°773, 2 mars 1930, p. 32.

324. Pièce donnée en 1984 par Mme François de Saxcé, grande collectionneuse de robes de haute couture des années 30. Ce modèle est également cité dans le catalogue de l'exposition : GOLBIN Pamela (dir.), *Garde-robes : intimités dévoilées, de Cléo de Mérode à...* cat. expo. (Paris, Musée de la mode et du textile, 19 mai 1999 – été 2000), Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1999, p. 21-22.

collabore d'ailleurs en 1930 avec la société française Colcombet, avec qui elle expérimente de nouveaux mélanges de fibres naturelles et artificielles pour inventer des textures, des tombés et des tissages inédits³²⁵. La coupe complexe du modèle de Maggy Rouff est ici à relever ; en outre, la robe longue présente un corsage formé devant par deux pans croisés, tandis que le dos est constitué de deux bretelles resserrées autour du cou. La jupe portefeuille froncée à la taille est ajustée par une ceinture large à grosse boucle carrée.

Concernant les décolletés, ils découvrent pleinement le dos dans les premières années de la décennie. Si en 1930 Maggy Rouff est encore imprégnée du col carré des années 20 (*fig. 246*), à partir de 1931, elle accorde une attention particulière au dos avec un décolleté arrondi ou en V ; ce dernier peut être, en effet, mis en avant par des fleurs tissées (*fig. 247*), un éventail d'où part un large ruban (*fig. 248*), une dentelle soulignant les contours (*fig. 249*), ou encore par des bretelles en strass (*fig. 250*). Puis en 1937, la collection de la griffe se consacre entièrement au col haut. Cette partie du cou peut rester sans ornement ou bien être accompagné par un clip ou un bouquet de fleurs sur le col ou l'épaule (*fig. 251*).

De surcroît, les ornements accompagnent somptueusement les robes du soir de la griffe, qui en sont recouvertes avec parcimonie ou avec abondance. En guise d'exemple, les broderies peuvent s'étendre sur toute une jupe (*fig. 252 et 253*). À l'instar de Paquin (*fig. 51*), on note que ces motifs prennent une forme florale. Ces motifs se retrouvent, comme nous l'avons vu, à la fois en imprimés (*fig. 254, 255, 256 et 258*) et sous forme de guirlandes à l'arrière d'une robe ou sur le bras (*fig. 257 et 258*). Apparaissant en nombre sur certaines robes, des fleurs réalistes peuvent être disposées sur les hanches, pour égayer une robe noire (*fig. 259*). Ce procédé rappelle sans aucun doute le modèle « Marguerite de la nuit » de Jeanne Lanvin (*fig. 260*). De plus, les fleurs peuvent être dessinées de manière réalistes ou abstraites par des paillettes (*fig. 253*). Sur une robe du musée des Arts décoratifs (*fig. 261 à 263*), elles apparaissent toutefois de façon stylisée, en longeant tout le côté droit du modèle. Cette robe fourreau noire avec jupe fendue sur le devant et décolleté en cœur est alors animée par l'éclat des paillettes brodées. Un élément intéressant est à relever sur ce modèle. En effet, si Maggy Rouff peut utiliser des boutons de pressions ou « *un agrafage original dans lequel les boutons habituels sont remplacés par des mains d'ivoire ou de métal* »³²⁶, elle n'omet pas l'emploi de la fermeture à glissière. Chez la couturière, cette dernière, souvent placée sur le côté, est avant tout fonctionnelle mais aussi décorative, étant donné qu'on décerne sur la tirette le monogramme « MR », permettant ainsi d'identifier et de certifier l'authenticité un modèle de la griffe (*fig. 264*). Inventé en 1891 aux États-Unis, puis mis au point par un ingénieur suédois Gideon Sundbac, ce dispositif est commercialisé en France par la société Éclair³²⁷. En 1935, Schiaparelli sera la première à utiliser leur fermeture, où elle la placera de façon inhabituelle et immodérée sur des robes du soir³²⁸. Placée sur la hanche, Maggy Rouff appose un éventail plissé sur ses tenues, venant contrebalancer le poids de la robe sur cette partie du corps. Visible sur la robe « Camélia noir » (*fig. 257*), ce travail d'équilibre est une nouvelle fois accompagné par une ornementation délicate de fleurs en satin, qui entourent les bras. Cette toilette témoigne d'un esprit sculptural de la couturière, où la ligne est étroitement serrée jusqu'aux genoux, puis s'évase sur le côté

325. WALFORD Jonathan, *La mode des années 1940 : de la tenue d'alerte au « New Look »*, Lausanne, la Bibliothèque des arts, 2008, p. 17.

326. CLARENS Juliette, « Les collections d'hiver », *Le Journal*, n°16416, 29 septembre 1937, p. 6.

327. BERTHERAT Marie (dir.), *op. cit.*, p. 27.

328. SAILLARD Olivier & ZAZZO Anne (dir.), *op. cit.*, p. 160.

gauche. Une création presque similaire est conservée au Palais Galliera (*fig. 265 et 266*). En effet, un éventail se détache de la robe sur la hanche droite. Cet agencement répond à l'épaulette plissée à gauche. Au premier abord, il semble que l'éventail soit amovible, en raison de la présence d'une petite ceinture munie d'agrafes. En réalité, l'ornement est cousu directement sur la robe, nous questionnant alors sur la réelle utilité de la ceinture, qui est également cousue (*fig. 267*). Il s'agit donc d'un artifice de la part de la couturière, souvent récurrent dans ses modèles. Au dos de la tenue, on remarque la présence de deux poids (*fig. 268*), disposés au niveau de la taille. Cet usage sur les robes du soir des années 30 est fréquente, garantissant ainsi un tombé fluide³²⁹. Par la suite, Maggy Rouff est avide de petites fantaisies comme les rubans tressés, longeant gracieusement le dos d'une robe (*fig. 274 et 275*), ou encore les nœuds, répartis sur l'ensemble d'un corsage ou d'une jupe (*fig. 273*). D'ailleurs, une robe longue avec dos nu et sans manches du Palais Galliera illustre cette passion pour les décorations nouées (*fig. 269 à 272*). En effet, cette pièce présente une ouverture sur le côté gauche, munie cette fois-ci d'un ornement amovible, à l'opposé de la figure 266. Possédant un bouton de pression, le nœud s'attache sur le devant du corsage, permettant au tissu d'enveloppe l'arrière de la robe et par la même occasion de la fermer. Mais au début des années 30, l'ornement favori de Maggy Rouff demeure les franges (*fig. 276*), souvenirs de la décennie précédente empruntés aux robes du soir de Chanel (*fig. 277*), de Vionnet ou encore Madeleine Wallis pour Paquin, chez qui elles s'animent et scintillent grâce à des perles de verre ou de pierres de cristal taillé³³⁰. Enfin, Maggy Rouff raffole des volants, dont elle se joue de leur fluidité et de leur souplesse. Avec elle, ils peuvent glisser le long d'une robe et faire office d'une courte traîne (*fig. 278*), ou de manière plus imposante et romantique, ils peuvent entourer considérablement le visage, telle une fleur (*fig. 279 et 280*).

Intéressons-nous désormais aux différentes silhouettes proposées par la griffe entre 1930 et 1939. Dès le début de la décennie, le buste est gainé dans son empiècement, souvent en forme et l'ampleur se prolonge par une traîne en pointe, donnant au mouvement une chute harmonieuse (*fig. 246*). De 1930 à 1932, l'attention est portée sur la manche, avec un retour aux manches voilant simplement en haut du bras³³¹. Elles deviennent également bouffantes, gonflées et ébouriffées³³². S'ajoute avec ces robes, une petite pèlerine de fourrure courte et légère³³³, comme l'illustre le modèle « Phalène », qui est une robe en satin rose avec des manches mousseline rose et cape en martre zibeline (*fig. 281*). En décembre 1932, Worth « préconise des corsages moulés sur le buste en avant, tandis que toute l'ampleur des jupes est massée en arrière dans le but d'allonger la ligne au maximum. Maggy Rouff emploie le procédé inverse : ampleur disposée en avant, et parvient au même résultat par ce moyen contraire »³³⁴. En janvier 1933, la collection montre des épaules très élargies avec une taille étroite et une jupe ample au bas, tandis que Patou choisit la robe « princesse » et Lanvin la robe à volants (*fig. 282*). La même année, Maggy Rouff révolutionne la ligne qui, jusqu'à présent,

329. Information communiquée à l'oral par Mme Grossiord.

330. SIROP Dominique, *op. cit.*, p. 73.

331. FONTELLES Madelyne des, « La mode à la ville », *Excelsior*, 21e année, n°6994, 4 février 1930, p. 6.

332. Anonyme, « Fashion showings », *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, n°5494, 3 août 1932, p. 3.

333. FONTELLES Madelyne des, « La mode à la ville », *Excelsior*, 21e année, n°6994, 4 février 1930, p. 6.

334. SÉDOUY Comtesse de, « Le monde et la mode » : aperçus sur les demi-collections », *Le Figaro*, 107e année, n°365, 30 décembre 1932, p. 4.

suivait celle du corps. En effet, elle lance une tendance³³⁵ qui consiste à placer deux grosses basques sur chaque côté des hanches pour équilibrer l'ensemble³³⁶. En 1934, Molyneux introduit le romantisme, mouvement qui se prolongera jusque dans les années 40. Cette nostalgie est le résultat d'une série de costumes réalisés par le couturier pour la pièce les *Barrett de Wimpole Street*, jouée au Théâtre des Ambassadeurs cette année-là³³⁷. Robes d'époque victorienne, jaquettes à basques, froufrous, berthes volantées, bouquets de ceinture, manches ballon, sans oublier une ampleur maximum... toutes ces caractéristiques impliquent un retour à une féminité, jugée mièvre³³⁸. Pourtant, cet attrait romantique se révèle dès 1932 avec Coco Chanel, comme en témoigne ce modèle conservé au Metropolitan Museum of Art (*fig. 283 et 284*). Mais on retrouve la grâce de cette robe recouverte de dentelle jusqu'aux cuisses l'année précédente chez Maggy Rouff, comme le montre cette tenue analogue à celle de Chanel (*fig. 285*). Il apparaît cependant des différences concernant le décolleté de devant qui est en V chez Maggy Rouff, ou encore de la superposition de dentelle qui commence au niveau de la taille. Quoi qu'il en soit, cet intérêt pour le romantisme en 1934 se traduit chez Maggy Rouff par une ampleur extrême au niveau de la jupe, où le bas est alourdi par un triple matelassage et par l'épaisseur du tissu (*fig. 54*). Alors qu'elle fait triompher la robe ample, la tendance change en 1935 en promouvant une toute nouvelle silhouette : « *le blousé très accentué des corsages, l'ampleur des jupes, tout est réparti sur des bases qui lui sont particulières. Les ceintures, bien prises, marquent la taille bien à sa place* »³³⁹. Entre autres, les hanches peuvent être moulées, puis l'ampleur s'épanouit, au profit d'un corsage drapé ou mis en valeur par une ornementation florale (*fig. 286 et 287*). En 1936, elle propose deux silhouettes opposées : la première est une ligne mouvementée laissant toute sa souplesse et sa liberté au corps³⁴⁰, grâce à des jupes très larges, si larges qu'elles sont faites de plusieurs épaisseurs de tulle ; la seconde est une coupe ajustée, où la poitrine, les hanches et le buste sont dessinés (*fig. 288*). L'année suivante, Nina Ricci présente sa robe « Jeux Dangereux », qui présente un décolleté osé à l'aide d'un bain-de-soleil ouvert entre les seins, du cou à la taille³⁴¹. Dans le même temps, notre couturière opte finalement pour une ligne très serrée puis évasée au bas de la jupe, en confectionnant tout un ensemble de robes blanches aux broderies et aux fleurs tressées en guirlandes, serpentant au bas de la jupe³⁴² ou sur les bretelles (*fig. 258*). À l'instar de Schiaparelli, qui réinvente les poufs des tableaux de Toulouse-Lautrec en 1937³⁴³, Maggy Rouff use à son tour des poufs drapés moins imposants pour apporter de l'ampleur au dos de la robe, tout en l'opposant à sa ligne svelte (*fig. 140*). Ensuite, l'année 1938 est riche pour la haute couture française, qui voit arriver les collections de Schiaparelli sur des thèmes innovants et fantaisistes : « le

335. RÉNIER Martine, « La femme, l'enfant, le home : Chapeaux et encolures », *Paris-soir*, 11e année, n°3673, 26 octobre 1933, p. 8.

336. RÉNIER Martine, « La femme, l'enfant, le home : la première de Cécile Sorel », *Paris-soir*, 12e année, n°3679, 1er novembre 1933, p. 8.

337. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 40.

338. *Ibid.*

339. FONTELLES Madelyne des, « À travers les collections », *Excelsior*, 26e année, n°8828, 13 février 1935, p. 5.

340. CHANDET Henriette, « Quelques premières dans la couture », *l'Écho de Paris*, 52e année, n°20570, 11 février 1936, p. 4.

341. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 250.

342. CLARENS Juliette, « Telles des fleurs printanières les nouvelles collections défilent devant nous... », *Le Journal*, n°16186, 10 février 1937, p. 6.

343. SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, p. 117.

Cirque » en février, présentant des imprimés de clowns, d'éléphants, de chiens dressés et de singes savants³⁴⁴ ; la collection inspirée de Botticelli offre des robes du soir étroites décorées de feuilles ou de fleurs sauvages en broderies ou en applications³⁴⁵ ; en octobre, la commedia dell'arte est mise à l'honneur à travers des patchworks multicolores issus de l'habit d'Arlequin ; et enfin, pour l'hiver 1938-1939, la collection repose sur le thème cosmique. 1938 est également l'année de la première collection de Piguet et Dior sur le thème des années 1880-1910, qui montre beaucoup de taffetas, de moire, de faille, des robes à tournure et à crinoline³⁴⁶. De son côté, Maggy Rouff suit l'exemple de ses deux confrères, en goûtant une nouvelle fois à l'influence romantique. Elle conçoit ainsi des robes à jupes très larges mises en valeur par corsage drapé (fig. 290). Chez Maggy Rouff, l'élégance de grand style impose une ampleur maximale à l'avant ou à l'arrière, voire les deux à la fois. Un autre moyen de la maison pour atteindre cet effet est la superposition de deux coupes, comme l'illustre la robe en dentelle photographiée dans *Vogue* (fig. 291). Enfin, en 1939, les grands couturiers s'orientent vers un romantisme plus lyrique, notamment chez Piguet, Lanvin et Maggy Rouff, lesquels optent pour des robes théâtrales³⁴⁷. Si Schiaparelli s'inspire des années 1880 pour ses tournures multicolores, Balenciaga (1895-1972) rend hommage d'une part aux Ménines de Vélasquez avec sa célèbre robe de bal « Infanta » et d'autre part, aux matadors et aux danseuses de flamenco avec ses boléros et ses jupes évasées. Manches gigots ou à volants, tournures, jabots, etc, tous ses ornements se manifestent chez l'ensemble des couturiers. Même si elle réalise des robes amples qui répondent aux caractéristiques de la vague romantique (fig. 292), Maggy Rouff modernise cette mode en choisissant d'ajouter un jupon visible non pas sur une crinoline, mais sur une robe fourreau (fig. 293). En outre, elle revient à la ligne svelte et serrée, prônée les années antérieures.

1.2.3. Les inspirations

*« Les créateurs doivent avoir une culture artistique générale, une curiosité sans cesse en éveil. Ils doivent en outre connaître parfaitement l'évolution du costume à travers les âges et les continents. Rarement la mode offre quelque chose de neuf dans les formes : il n'en est pas de même pour les matériaux, où le génie des savants a découvert ces temps derniers tant de formules heureuses. Et c'est l'assemblage de ces nouveautés et de lignes déjà vues au cours des siècles, qu'on appelle les caprices de la mode ! »*³⁴⁸

1.2.3.1. La mode passée : une source fondamentale

Selon Maggy Rouff, le premier commandement de la couture est de « *rester traditionnel en osant*

344. MEYER-STABLEY Bertrand, op. cit., p. 246 et 247.

345. *Ibid.*

346. GARNIER Guillaume (dir.), op. cit., p. 238.

347. *Ibid.*, p. 240.

348. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 43.

faire du nouveau, être d'aujourd'hui en s'appuyant sur hier »³⁴⁹. Par conséquent, le couturier a le devoir de feuilleter les albums documentaires du costume, pour en faire une « *étude d'histoire, de géographie, de science sociale et même de technique* »³⁵⁰. Une publicité d'une revue donne un premier indice sur la première influence du passé de la griffe, dont le nom est encadré par deux colonnes doriques (fig. 294). En choisissant ces motifs, Maggy Rouff fait référence volontairement à Madeleine Vionnet et son logo, inventé par Ernesto Thayaht (1893-1959), positionnant une figure vêtue d'un péplos sur une colonne ionique (fig. 295). Cette image sera déclinée en diverses variations, reproduites sur les papiers à en-tête, les boîtes, les papiers d'emballage, les publicités et les cartes de visite et d'invitation. Surnommée « L'Euclide de la mode », Madeleine Vionnet réinvente l'Antiquité grecque, tout en répondant aux besoins de la femme modernes et actives³⁵¹. Cette vogue de l'Antiquité s'accompagne d'une théorie, prônée par André Gide (1869-1951), Igor Stravinski (1882-1971), Arthur Honegger (1892-1955) et Jean Cocteau (1889-1963), croyant que l'idéal antique pouvait faire pression sur le présent et adoucir les principes prétendument rationnels et déshumanisants de l'âge de la machine³⁵². Dans le domaine de la mode, cet âge d'or de l'harmonie et de la beauté offre un répertoire iconographique inépuisable pour les couturiers, où le corps humain apparaît comme un symbole de vie. C'est pourquoi, en puisant son inspiration dans la sculpture antique (fig. 296), Vionnet propose alors des robes du soir qui épousent le corps, où la souplesse de la matière est produite grâce à son invention de la coupe en biais, dans laquelle le matériau est coupé en travers du grain³⁵³. Avant qu'elle n'ait l'idée de se servir de cette technique prometteuse sur les robes entières, le biais était utilisé pour les cols, bas de manches, garnitures³⁵⁴ et dans les doublures de corsage au début du XXe siècle. Bannissant l'étape du croquis, Vionnet travaille directement sur un mannequin miniature en bois, sur lequel elle drape le tissu, qui lui permet ainsi d'appréhender un volume en trois dimensions et de chercher constamment l'équilibre des proportions. Cette recherche est également possible grâce à une structure du vêtement, basée sur le carré, le rectangle et le cercle, figures permettant de plier, plisser, tordre, nouer ou entailler le tissu³⁵⁵. Construites dans ses figures, les robes évoquent alors le chiton et le péplos, lesquels dans la Grèce antique « *ne subissaient aucune intervention de coupe, mais enveloppaient le corps comme pour le restituer dans sa beauté première* »³⁵⁶. Ainsi, les créations de Vionnet, tenant d'atteindre la perfection de ces vêtements antiques, reposent sur trois grands principes : le mouvement, l'équilibre et la vérité³⁵⁷. Ces derniers se manifestent indéniablement dans la tenue avec une longue écharpe en crêpe de soie rose visible sur la célèbre photographie de George Hoyningen-Huene, prise en 1931, mettant en scène le mannequin favori de Vionnet, Sonia Colmer, telle une danseuse représentée sur les vases grecs³⁵⁸. Se portant sans corset ni jupons, ses

349. *Ibid.*, p. 15.

350. *Ibid.*, p. 66.

351. GOLBIN Pamela (dir.), *Fashion forward : trois siècles de modes*, cat. expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril – 14 août 2016), Paris, Musée des arts décoratifs, 2016, p. 141.

352. EWING William A., *Hoyningen-Huene : l'élégance des années 30*, Paris, Thames & Hudson, 1998, p. 39.

353. BAUDOT François, *Mode du siècle*, Paris, Assouline, 2006, p. 82.

354. BERTHERAT Marie (dir.), *100 ans de mode*, Paris, Atlas, 1996, p. 51.

355. GOLBIN Pamela (dir.), *Madeleine Vionnet, puriste de la mode*, op. cit., p. 24.

356. *Ibid.*, p. 25.

357. *Ibid.*

358. GARNIER Guillaume (dir.), op. cit., p. 278.

robes, dépourvues de coutures, enveloppent le corps, telle une seconde peau, ce qui choqua sa clientèle en 1920. En raison de l'absence de boutons et d'agrafes, elles s'enfilent aisément par la tête. Mais l'apparence simple de la coupe, la technique demeure complexe, déjouant la pratique de la copie.

L'influence antique chez Maggy Rouff semble s'introduire dans les collections à partir de 1931, comme en témoignent ces trois photographies (*fig. 297 à 299*). Loin de la jupe de Vionnet formée de panneaux libres tombant en « mouchoirs » (*fig. 300*), le bas des robes atteint le sol ou laisse entrevoir les pieds. L'attention est alors portée sur le corsage drapé, la taille, parfois ceinturée, et les hanches, lesquelles sont moulées ou mises en valeur par des plis tombants. En 1935, la couturière reprend sommairement le vocabulaire antique (*fig. 301*), tel qu'il s'exprime dans les années 20, autrement dit à travers le répertoire des broderies ornementales, inspirées de frises, de figures géométriques, de fresques et de vases grecs. Deux robes du soir de Vionnet en constituent les meilleurs exemples (*fig. 302 et 303*). Éloignée de la panoplie brodée sur ces dernières, la tenue de Maggy Rouff synthétise ici les ornements antiques des années 20 par de simples figures géométriques de perles rouges, cousues seulement en haut du corsage.

La sensualité inouïe des créations de Vionnet sera reprise par tous les grands couturiers, métamorphosant les femmes en déesse. C'est notamment le cas de Maggy Rouff. Dans une robe du Museum at FIT (*fig. 304*), elle crée un froncement horizontal au corsage de la robe, témoignant de son utilisation adroite de ce détail de couture. Généré par un harnais entrecroisé, le corsage possède des antécédents antiques. Néanmoins, cette inspiration est exprimée par la jupe drapée, qui fait explicitement référence au chiton, visible sur des sculptures représentant l'Aurige de Delphes. Ce critère vestimentaire est également repris par Alix, visible sur le dessin de Christian Bérard, représentant une femme vêtue d'une robe de la créatrice au milieu d'un paysage avec des colonnes renversée, une sphinge et un soleil à visage humain (*fig. 305*). En 1933, Germaine Krebs ouvre sa maison sous le nom d'Alix Barton, avant de la nommer la Maison Grès à Paris en 1942. Sa renommée se perpétuera jusque dans les années 80. Sculptrice de formation, la couturière emploie pour ses créations aux formes minimalistes, sculpturales, volumineuses et dramatiques le jersey de soie en le plissant directement sur le modèle. Elle sera reconnue pour son célèbre pli Grès, qui est réalisé pendant la construction de la robe, puis cousu. Cette technique consiste à diminuer le lé d'un tissu, pour former une multitude de plis très serrés. Elle s'appuie ainsi sur les constructions vestimentaires des anciens Grecs, afin de façonner sa robe à travers le drapé et un cintrage, créant une forme colonnaire non structurée. Bien que la draperie soit fixe sur la robe de Maggy Rouff, des bandes contenant des rubans contrôlent les fronces, les plis et la tension de la taille, permettant de mettre en relief le corps. Exigeant un corps parfait, le corsage ajusté rend alors inutile la présence d'un bustier, au profit d'un dos et des bras nus, pour instituer une impression de liberté. L'élégance raffinée et caractéristique des robes de Maggy Rouff apparaît dans cette tenue, qualifiée d'« enchanteresse » par *Harper's Bazaar*³⁵⁹. Il existe par ailleurs une photographie de George Hoyningen-Huene, publiée dans la revue américaine en 1939, dont l'allusion à l'antique est renforcée par le fragment d'un buste d'une sculpture archaïsante³⁶⁰. À la différence de ses

359. STEELE Valerie et al., *op. cit.*, p. 547.

360. Le numéro du *Harper's Bazaar* intéressé n'est pas conservé à la Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, ni à la Bibliothèque Forney. En revanche, la photographie est reproduite dans le catalogue de l'exposition *Goddess : the*

concurrents, qui optent pour un crêpe ou un jersey de soie à la couleur épurée, Maggy Rouff pousse l'élégance à son climax, en réalisant sa robe en lamé de rayonne ivoire, matière extrêmement lumineuse. Elle n'est toutefois pas la première à user du lamé pour les robes antiques, comme en témoigne la robe du soir de Vionnet (*fig. 306*), datée de 1936, ou celle de Schiaparelli (*fig. 307*), laquelle présente pour hiver 1936-1937 une collection néo-classique. Cette robe, conservée au Palais Galliera, fait partie de cette série de créations en lamé or. Composée d'un panneau flottant devant sur le côté et droit au dos, la tenue s'accompagne d'une jupe fourreau, s'achevant par une traîne sur le côté. À l'occurrence, elle est embellie par une étole rectangulaire, doublée de lainage bleu profond, formant une cape. Faisant écho aux costumes des tragédies antiques, elle se pare à l'origine de bijoux imités des torques et des diadèmes d'or exhumés au cours des fouilles archéologiques³⁶¹.

Ensuite, les créations d'inspiration antique de Maggy Rouff font l'objet de diverses mises en scène dans les photographies de mode, où les mannequins prennent la pose devant des motifs classiques, tels que des vases étrusques, des colonnes, des nuits étoilées ou à côté d'un arbre du Jardin des Hespérides (*fig. 308 à 311*). Les expressions et les gestes des mannequins aux attitudes héroïques, aux visages calmes et à la musculature dessinée citent volontairement des sources et des sculptures grecques³⁶². Grâce à une lumière sensible révélant les effets de matières et les agencements des plis, on cherche alors la monumentalité, l'harmonie et le caractère sculptural du corps dans un équilibre statique³⁶³. En dépouillant l'image, le photographe cherche avant tout à statufier la femme dans sa beauté intemporelle. Dans ce domaine, George Hoyningen-Huene en est le maître incontesté. Engagé par Vogel (1886-1954) en 1926, directeur artistique de *Vogue Paris* entre octobre 1924 et septembre 1927³⁶⁴, il devient photographe en chef du studio parisien jusqu'en 1935, où il rejoint l'équipe du *Harper's Bazaar*. Il sera alors remplacé par son protégé et assistant, Horst P. Horst³⁶⁵. De 1922 à 1939, sous la directive de Hoyningen-Huene, le *Vogue* studio devient « *un laboratoire d'expérimentation et de liberté créative pour les photographes venus faire leurs preuves et apprentissages avant de partir compléter leur formation aux États-Unis* »³⁶⁶. Les photographies de Hoyningen-Huene durant cette période seront ainsi la signature du magazine parisien. Initié à l'Antiquité dès l'enfance, il apprécie les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque du Ve siècle av. J.-C.³⁶⁷ Cet intérêt pour cette période se manifeste d'ailleurs dans son livre intitulé *Hellas, A Tribute to Classical Greece*, publié en 1943. Exigeant l'illusion de mouvement, la photographie de mode oblige avec Hoyningen-Huene une pose statique. Mis en avant par une gestuelle appropriée, le vêtement doit en revanche avoir l'air de s'être mis en place naturellement³⁶⁸. Inspiré lui-même par la vision du rêve des clichés aux fonds flous du baron De Meyer

classical mode à la page 130.

361. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 30.

362. EWING William A., *op. cit.*, p. 108.

363. ÖRMEN Catherine, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette*, *op.cit.*, p. 105.

364. LÉCALLIER Sylvie (dir.), *Vogue Paris : 1920-2020*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 2 octobre 2021 – 30 janvier 2022), Paris, Paris-Musées, 2021, p. 17.

365. *Ibid.*, p. 18.

366. *Ibid.*

367. EWING William A., *op. cit.*, p. 106.

368. *Ibid.*, p. 104.

(1868-1946) et par la maîtrise des noirs compacts et des blancs purs de Steichen (1879-1973)³⁶⁹, Hoyningen-Huene influencera toute une génération de photographes, de Horst à Durst, en passant par Dorvyne. Chacun va adapter la lumière en fonction des caractéristiques du vêtement, tout en prenant en compte les intentions du couturier³⁷⁰. Ils reprennent ainsi les quatre grands principes de leur prédécesseur, c'est-à-dire : la simplicité de l'image doit répondre à celle du vêtement ; la silhouette du mannequin peut se découper sur le mur du fond pour accentuer l'effet de la coupe de la tenue ; un éclairage diffus à contre-jour doit mettre en valeur un tissu diaphane et les courbes sensuelles ; et enfin, les ombres fortes doivent encadrer des silhouettes vêtues de blanc sur fond noir, modelant les traits dramatiques du visage et du corps³⁷¹.

À partir de 1935, les robes antiques de la maison deviennent davantage dramatiques, grâce notamment à l'utilisation de pans, s'épanouissant sur les côtés latéraux (*fig. 312 et 313*), ou d'une cape retenue à l'épaule droite par une étoile, ornement répété sur la ceinture (*fig. 314*). Mais certaines créations atteignent hautement une dimension tragique, renforcée par un tourbillon et un regroupement de drapés, comme l'illustre cette cape de mousseline grise enveloppante, digne d'être portée par Andromaque (*fig. 315*). Dans *Vogue Paris*, cette tenue est confrontée à l'ensemble mystérieux d'Alix, dont il est impossible de savoir d'où part l'effet drapé sur le côté, tandis qu'une écharpe passe d'une épaule à l'autre, reproduisant les plis arrondis du bas. De manière encore plus spectaculaire, la pose réservée du mannequin, habillée d'une robe en jersey d'albène blanc, s'oppose à la théâtralité et à la monumentalité d'une figure, reflétant la silhouette de la *Pallas de Velletri*, sculpture conservée au Louvre et découverte en 1797 (*fig. 316*). Sa présence affirme amplement ce regain d'intérêt durant les années 30 pour l'art et la culture antique. Au lieu d'utiliser un crêpe, Maggy Rouff opte ici pour un jersey très fin qui donne des effets de fronces fournies et dont la légèreté et le tombé sont similaires à ceux de la mousseline.

Ensuite, Maggy Rouff s'inspire également des cols Médicis – tel Lucien Lelong en 1934 qui l'utilise pour éclairer un fourreau de velours moiré noir³⁷² –, de Louis XIII ou encore de Christine de Suède, telle que Greta Garbo (1905-1990) l'a lancé dans le film *La Reine Christine* de 1933³⁷³. D'ailleurs, l'influence et la beauté de l'actrice suscitèrent chez la couturière l'envie de créer des costumes pour le cinéma³⁷⁴. En 1935, Maggy Rouff choisit de puiser son inspiration dans le répertoire vestimentaire de la Renaissance italienne avec ce manteau du soir, accompagné d'un capuchon et d'une cordelière d'or (*fig. 317*). Pour le jour, la collection de 1937 entre en résonance avec la mode Directoire³⁷⁵. Mais cette dernière est déjà présente dès 1934, comme le souligne Madelyne des Fontenelles pour *l'Excelsior*, qui encense la couturière sur sa capacité à « rénover en un style moderne très sobre une époque assez lointaine de la nôtre »³⁷⁶. De même, les XVIIIe et XIXe siècles sont une véritable source pour ses créations, en particulier dans cette veste à manches bouffantes style fin de siècle avec une basque évasée et un décolleté sage (*fig. 318*). De surcroît, les

369. *Ibid.*, p. 91 à 95.

370. *Ibid.*, p. 99.

371. *Ibid.*, p. 99-100.

372. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 71-72.

373. COLINE, « autour du col », *La Femme de France*, n°1017, 4 novembre 1934, p. 10.

374. VALERE Nicole, « La mode qui demeure », *Le Petit Journal*, n°26252, 1er décembre 1934, p. 6.

375. IRÈNE, « Un peu partout.. », *Le Jour*, 5e année, n°321, 18 novembre 1937, p. 4.

376. FONTENELLES Madelyne des, « La page de la mode », *Excelsior*, 25e année, n°8667, 5 septembre 1934, p. 4.

gracieuses manches bouffantes de Maggy Rouff sont ornées de volants, trouvant en réalité un écho dans celles qui fleurissaient toutes les toilettes de 1893³⁷⁷. Elles peuvent être très amples, en montant au-dessus de l'épaule, à l'instar des modes 1895³⁷⁸. Pour garantir un certain volume, ces manches très bouffantes sont maintenues à l'intérieur par une armature et par une sorte de mousseline raide, qui confère aux robes d'été en mousseline, en organdi ou en taffetas un caractère amusant³⁷⁹. Si en 1934, Maggy Rouff opte pour cette technique, Lanvin, quant à elle, privilégie des manches gigot avec un petit drapé pointu en arrière qui les modernise³⁸⁰. Parallèlement, les capes rondes de notre couturière en fourrure s'inspirent de la forme du vêtement de 1885³⁸¹ (fig. 319). La ligne 1900 est également reproduite en 1937 par le biais de la robe du soir au col montant, à l'image de cette création (fig. 320), dont le col baleiné s'étend progressivement à la limite du menton. Par la suite, elle reprend l'usage de la crinoline pour donner une ampleur de grand style au profit d'un buste mince (fig. 321 et 322). Inspirée de la mode du XVIII^e siècle, la robe dramatique « Consulat » en taffetas noir donne une allure d'impératrice, grâce à sa jupe de plusieurs mètres de large, attachée à une basque rayée en noir et blanc. En août 1934, la journaliste Jeanne Fernandez décrit plus précisément cette robe, tout en présageant son succès prochain : « *en velours noir, à manches volumineuses, rappelant l'époque de Marion Delorme, l'une d'elles nous a frappée comme la robe nommée " Consulat ", qui a une allure étonnante. Mais celle-ci n'est pas pour rester chez soi : on la voit déjà, brillant aux plus élégantes réunions de l'après-midi avec sa cape courte et bien appliquée aux épaules, son manchon d'hermine et sa cravate effilée en queue d'hermine. Sa jupe immense ronde, mais touchant terre tout autour, aura un succès fou, nous en sommes bien certaines* »³⁸². Pareillement, cette robe du soir (fig. 323 et 324) en taffetas noir avec un décolleté en triangle et montant est une interprétation de la robe 1880, qui s'inspire également de l'Impératrice Catherine³⁸³. Avec une jupe ample dans le bas, où est appliqué des bandes de velours de soie noir, ce modèle allie la réminiscence d'un style ancien au modernisme le plus actuel. En somme, une journaliste pour *Le Petit Journal* remarque en 1934 les élégantes françaises ont le choix entre deux lignes opposées : soit « *la ligne souple, hiératique, moulante que caractérise très bien la collection Jodelle [ou soit] celle plus majestueuse, plus imposante que nous offre Maggy Rouff avec ses robes amples, à la Greta Garbo jouant la reine Christine... Ces deux tendances permettent mille fantaisies et toutes les évocations du temps jadis. Selon votre type, madame, vous pouvez vous enrouler dans un harmonieux drapé à la grecque, vous mouler dans un fourreau sculptant votre corps impeccable ou tout au contraire vous élargir de plis lourds et tombants, vous identifiant à ces gravures de jadis empreintes d'un charme délicat et désuet.* »³⁸⁴

Enfin, à travers ses collections, Maggy Rouff ravive un passé lointain, soit le Moyen-Âge. En effet,

377. BIEZVILLE Gisèle de, « Influences du temps passé dans la mode actuelle », *L'Intransigeant*, n°19490, 8 mars 1933, p. 6.

378. RÉNIER Martine, « La mode et les manches », *Paris-soir*, n°3811, 12^e année, 15 mars 1934, p. 8.

379. *Ibid.*

380. RÉNIER Martine, « La mode nouvelle est d'allure très féminine », *Paris-soir*, 12^e année, n°3776, 8 février 1934, p. 8.

381. BIEZVILLE Gisèle de, « Influences du temps passé dans la mode actuelle », *art. cit.*, p. 6.

382. FERNANDEZ Jeanne, « La vie féminine : chez Maggy Rouff », *Le Jour*, 2^e année, n°236, 25 août 1934, p. 4.

383. Anonyme, « Réflexions sur les collections », *Vogue Paris*, octobre 1934, p. 38.

384. VALERE Nicole, « La mode qui demeure », *Le Petit Journal*, n°26252, 1 décembre 1934, p. 6.

en 1935, la créatrice nous rappelle l'opulence de cette époque avec ces tenues du soir aux jupes souples et amples, avec des manches à longues pointes touchant presque terre³⁸⁵. Les corsages deviennent alors plats, pouvant être accompagnés par une ceinture, se fermant par des écus d'or³⁸⁶. Plus surprenant encore, la couturière dote à ses capes du soir de larges boucliers surpiqués d'or, dont l'aspect massif contraste avec la robe fluide en satin laqué blanc (*fig. 325*). Or, Maggy Rouff n'est pas la première à métamorphoser les élégantes en guerrières féminines. En effet, Jeanne Lanvin, dès 1924, renouvelle ses collections en s'inspirant du Moyen-Âge, et plus précisément de l'époque mérovingienne³⁸⁷. Avec elle, les femmes deviennent des Jeanne d'Arc modernes, habillées de cuirasses et de cottes de mailles. D'ailleurs, les épaules armées de la cape de Maggy Rouff évoquent les manches du modèle « Oronte » de Lanvin, daté de 1933³⁸⁸. Toutefois, la grande couturière place ici les surpiqués en haut et en bas des manches de sa cape. D'ailleurs, il est aisé de savoir que Maggy Rouff cite son aîné en empruntant cet ornement fantaisiste. Si les surpiqués de Maggy Rouff sont imposantes et visibles, Jeanne Lanvin, qui en a la parfaite maîtrise, peut les placer discrètement et délicatement sur ces créations, comme l'illustre la traîne en deux pointes et le haut des manches de la robe « Phèdre » (*fig. 326*). Permettant de créer des jeux de lumières, les surpiqués sont utilisés dès les années 1920 par les ateliers Lanvin, qui les déclinent sous diverses formes : horizontal, spiral, zigzag, vaguelette et/ou matelassé³⁸⁹. Chez Maggy Rouff, le vocabulaire moyenâgeux se retrouve également dans les robes de mariée, dont la longueur et la coupe de la traîne font l'objet d'un travail minutieux. Dans les années 30, les traînes des robes de mariée sont démesurées, afin d'accentuer la majesté de la silhouette³⁹⁰. Sur les clichés, les mariées sont mises en scène telles des sirènes médiévales avec leurs larges traînes en satin et en crêpe ramenées sur le devant qui envahissent l'espace³⁹¹. Nous retrouvons cette idée avec cette photographie, représentant Madame Raymond Balaÿ, née Olympe Colcombet dans une robe en satin « Pounette » de Riqueur, pensée par Maggy Rouff (*fig. 327*). Le satin travaillé en biais tombe ici avec souplesse jusqu'au sol. L'influence du Moyen-Âge se traduit ici par les longues manches montées se terminant en pagode. D'ailleurs, le Palais Galliera conserve un modèle similaire (*fig. 328 à 331*). Composée d'une ceinture, d'un diadème et d'un bracelet, la robe possède en revanche ici un corsage froncé aux épaules, avec des manches en lamé. Mais cette allure médiévale, qui confère une image virginale à la mariée, est davantage prononcée pour la robe de Mlle Françoise de Dancourt, fille de Maggy Rouff, créée à l'occasion de son mariage avec le vicomte Gérard de Dancourt le 18 janvier 1938³⁹² (*fig. 332*). Conçue par la griffe, la robe de jersey d'albène blanc est

385. YSTAREC Anne d', « La mode : Introduction à l'automne », *Le Mistral*, 28e année, n°9, 28 juin 1935, p. 3.

386. MARS Marceline, « Richesse des garnitures, originalités des détails », *Comœdia*, 20e année, n°8301, 1er novembre 1935, p. 4.

387. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 173.

388. *Ibid.*, p. 179.

389. ARZALLUZ MIREN, TÉTART-VITTU Françoise, GORGUET BALLESTEROS Pascale et al., *op.cit.*, p. 66.

390. JOIN-DIÉTERLE Catherine (dir.), *Mariage*, cat. expo. (Paris, Musée Galliera, Musée de la mode de la Ville de Paris, 16 avril - 29 août 1999), Paris, Paris-musées, 1999, p. 86.

391. *Ibid.*

392. « Hier a eu lieu, en église Saint-Honoré-d'Eylau, le mariage de Mlle Françoise Besançon de Wagner, fille de M. et Mme Besançon de Wagner, avec le vicomte Gérard de Dancourt, fils du comte de Dancourt et de la comtesse, née Lapeyrouse-Vaucresson. Les témoins étaient : pour la mariée, le lieutenant Lorotte de Bannes, son cousin, et le baron Gérard de Saint-André, et, pour le marié, Mlle Gisèle de Dancourt, sa sœur, et le comte de Lapeyrouse-Vaucresson, son oncle. » (cf : Anonyme, « De Paris et d'ailleurs », *Le Jour*, 6e année, n°19, 19 janvier 1938, p. 4)

accompagnée d'une sorte de chapeau pointu, où se profile un long voile de jersey mat³⁹³.

1.2.3.2. Une touche exotique

Pour la créatrice, les années 30 sont également la possibilité d'emprunter et de s'inspirer des modes exotiques et parfois plus européennes, pour une élégance inouïe.

À l'instar de son prédécesseur Paul Poiret, qui conçoit des tuniques égyptiennes à taille haute portées avec des turbans et de nombreux sarouals dérivés des modèles turcs³⁹⁴, Maggy Rouff s'inspire du même vestiaire oriental, tout en apportant sa touche de modernisme et de raffinement. Pour illustrer ce propos, nous nous appuyons sur un manteau du soir conservé au Metropolitan Museum of Art, rare modèle de la griffe d'inspiration turque existant encore aujourd'hui (*fig. 333*). Datée de 1934, cette œuvre en soie blanche en brocart or métallisé avec une bordure en hermine possède une coupe hiératique, presque bidimensionnelle, qui rappelle les robes turques, mais modifiées ici par Maggy Rouff³⁹⁵. Toutefois, le style cérémoniel de la cour turque peut aussi s'expliquer par l'engouement contemporain pour la jupe trapèze adoucie³⁹⁶. La culture orientale offre ainsi à la couturière de réinventer et d'élargir les possibilités vestimentaires, à travers une vision imaginaire. C'est pourquoi, suite à un voyage en Égypte en 1937³⁹⁷, elle réinvestit la mode égyptienne pour l'adapter à son époque. Effectivement, dans la figure 334, l'une des « filles du Pharaon », modèles d'ouverture de la collection de 1937, porte une longue cape en mousseline de soie enveloppant une gaine en crêpe, similaire à une momie : tandis que l'autre robe figure tel un obélisque avec des bandes hiéroglyphes en crêpe blanc. Dans la même optique d'une silhouette élancée, la robe élégante (*fig. 335 et 336*) moule le corps par des bandes au niveau du corsage, des hanches, des genoux et des pieds. Ici, Maggy Rouff vivifie sa robe en opposant le noir et le rouge égyptien. Dans la collection de 1937, l'influence égyptienne se manifeste subtilement avec l'usage de bijou de pharaon, enrichissant ses robes ; comme l'illustre cette robe de jersey d'albène blanc sur laquelle apparaît des étoiles d'or, complétées par une plaque assortie (*fig. 337*). Ces emprunts vestimentaires à l'ancienne Égypte ne datent pas des années 1930. En effet, après la découverte du tombeau de Toutankhamon en 1922³⁹⁸, la mode de cette décennie s'approprie les motifs égyptiens tels que les hiéroglyphes. Les années 20 voient alors l'émergence d'un orientalisme théâtral, dont Poiret sera le chef de file, qui s'inspirera des ballets russes de Diaghilev pour ses propres modèles, notamment ceux confectionnés pour la fête de « la Mille et deuxième nuit ». Bien qu'elle ne pousse pas autant l'exercice comme Poiret, Maggy Rouff emprunte toutefois à la grammaire de l'Orientalisme par son usage de pompons, que l'on peut également retrouver chez son aîné (*fig. 338*). Or, notre couturière les associe ici à une ceinture parsemée de

393. Anonyme, « De Paris et d'ailleurs », *Le Jour*, 6e année, n°19, 19 janvier 1938, p. 4.

394. LEGRAND-ROSSI Sylvie (dir.), *Touches d'exotisme*, cat. expo. (Paris, Musée de la mode et du textile, 24 janvier 1998 – fin mai 1999), Paris, Musée de la mode et du textile, 1998, p. 133 et 137.

395. MARTIN Richard (dir.), *Orientalism : visions of the East in western dress*, cat. expo. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 8 décembre 1994 – 19 mars 1995), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, p. 69.

396. *Ibid.*

397. Anonyme, « Printemps chez Maggy Rouff », *Le Figaro*, 112e année, n°37, 6 février 1937, p. 2.

398. JOIN-DIÉTERLE Catherine & GROSSIORD Sophie (dir.), *op. cit.*, p. 121.

strass et située à la taille sur des robes typiquement parisiennes (fig. 339 et 340). Ce contraste est renouvelé dans cet ensemble non griffé du Palais Galliera (fig. 341 et 342), où la simplicité d'une petite chemise en crêpe, à petit col debout avec des manches légèrement froncés, tranche avec la longue jupe montée sur une ceinture ottoman turquoise, qui est alourdie par des cabochons dorés, des broderies et des cordonnets. L'apparence de cet ornement massif à la taille évoque des motifs persans. En 1937, la présentation de Maggy Rouff pour le printemps rassemble d'ailleurs diverses « robes imprimées où percent des influences persanes »³⁹⁹.

L'inspiration européenne est également présente dans les collections de la maison. En effet, Maggy Rouff ne nie pas son emprunt à la mode nordique, puisque ces créations se réfèrent explicitement aux vestes cosaques polonaises, visibles sur ce dessin publié dans *Vogue* (fig. 343), illustrant des jaquettes aux basques fuyantes. La veste verte en Vellys de Rodier avec une robe en Tanaïs de Montagnac réapparaît sur la première de couverture d'un formulaire de défilé (fig. 344). À l'intérieur de ce dépliant, une note, rédigée par Maggy Rouff, informe le spectateur qu'il s'apprête à voir un émouvant kaléidoscope, composé d'inspiration à la fois polonaise et hongroise. De surcroît, Maggy Rouff reprend le châle espagnol à longues franges, en le transposant sur une robe en chenille tricotée (fig. 345 et 346). Les franges accompagnent le tombé de la robe, signalant une fluidité. Laissant une épaule nue et couverte, Maggy Rouff avec cette robe prouve une nouvelle fois sa capacité à structurer ses pièces pour atteindre une sensualité inégalable. Pour sa collection de printemps en 1937, elle puise une nouvelle fois dans ce répertoire⁴⁰⁰. En citant ce dernier, Maggy Rouff semble ici devancer ses consœurs, puisqu'il faut attendre l'été 1938 pour que Chanel exhibe sa célèbre collection de robes du soir gitanes, « aux jupes souvent chatoyantes, assorties de boléros pailletés et de bijoux clinquants à souhait »⁴⁰¹. Quant à la maison Paquin, Ana de Pombo, créatrice de mode et danseuse espagnole, issue d'une riche famille d'Amérique du Sud, succède à Madeleine Wallis en 1937. Elle imposera alors un nouveau style à la griffe avec des robes à volants faisant écho à la garde-robe des danseuses de flamenco, ainsi que des robes rouges et noires très amples et allurées, qui subissent une forte influence de l'Espagne, inspirée de Vélasquez et de Goya⁴⁰². Conservé au Victoria & Albert Museum, un dessin de 1938 témoigne de cette nouvelle orientation, en représentant une robe du soir en crêpe de Chine de soie noir, imprimée de rayures bayadères jaune pâle, corail, noir et blanc. Comparable à l'effet d'un kaléidoscope, cet imprimé, lancé par le couturier Jacques Heim en 1934, est très en vogue chez les couturiers dans les années 30. Le buste à larges bretelles bordées d'un volant et la jupe circulaire volantée font fortement allusion à la robe andalouse⁴⁰³ (fig. 347).

399. Anonyme, « Printemps chez Maggy Rouff », *art. cit.*, p. 2.

400. Anonyme, « Printemps chez Maggy Rouff », *art. cit.*, p. 2.

401. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 39.

402. *Ibid.*, p. 250.

403. SIROP Dominique, *op. cit.*, p. 44.

1.2.4. Les accessoires

Pour le jour comme pour le soir, les accessoires se doivent être raffinés pour une harmonie totale de la tenue. Gare à celles qui n'en connaissent pas les codes d'usage. Heureusement pour les Parisiennes, Maggy Rouff est sur le pied de guerre pour les guider dans leurs quêtes des accessoires élégants. Il est à relever que la maison fut moins réputée pour ses bijoux, ses gants, ses sacs et ses parfums, du fait qu'il est plutôt rare que les revues de mode exposent au sein de leurs pages des dessins et des photographies des accessoires de la griffe, sauf pour quelques exceptions. Ceci dit, cette information n'empêche pas Maggy Rouff d'avoir un avis bien tranché sur ces derniers et leur emploi dans *La Philosophie de l'Élégance*, véritable guide de mode. Nous verrons dans le deuxième chapitre du mémoire en quoi l'ouvrage fut primordial dans la diffusion et la promotion de l'élégance française durant la période de l'Occupation.

1.2.4.1. Bijoux de fantaisie, sacs et gants.

Selon Maggy Rouff, « *le goût des bijoux est un des plus dangereux pièges où peut sombrer l'élégance. Il peut être aussi le point sur l'I de la perfection finale* »⁴⁰⁴. Chaque femme doit alors « *connaître la qualité, le genre et la proportion exacte du bijou qui convient* »⁴⁰⁵. Ainsi, il convient de ne pas porter tous les bijoux sur soi, car le mélange est l'affaire d'un art :

« *Pour être vraiment élégante, il est toujours préférable de s'en tenir à moins qu'à trop. Une femme qui portera un bijou unique mais personnel, bien choisi, bien placé, en harmonie avec sa tenue, avec ses occupations et l'heure, sera incomparablement plus chic que celle qui arborera à n'importe quel moment un harnachement complet, fût-il de la plus grande valeur* ».⁴⁰⁶

Cartier, Boucheron, Van Cleef, Madame Belperton, etc... tous ont contribué à l'apogée du bijou, témoignage du raffinement extrême du goût français⁴⁰⁷. Quant à la maison Maggy Rouff, cette dernière ne s'est pas lancée dans la grande joaillerie comme Coco Chanel, mais elle s'est davantage orientée vers les bijoux de fantaisie, dont le charme permet de témoigner d'un réel sens artistique par le porteur⁴⁰⁸. Il est aisé de rappeler que Chanel a rendu populaire ce genre de bijoux, en ouvrant un rayon de fantaisie vers 1924⁴⁰⁹. Pièce essentielle dans ses modèles, la couturière n'hésite pas à mélanger fausses et véritables pierres pour déjouer le piège de l'opulence⁴¹⁰. Ce goût du faux illustre chez Chanel « *une volonté de remettre en question les codes, notamment ceux des aristocrates et des bourgeoises, qui exposent leurs bijoux et leurs perles*

404. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op. cit., p. 164.

405. *Ibid.*, p.159.

406. *Ibid.*, p.164.

407. *Ibid.*, p. 153-156.

408. *Ibid.*, p. 158.

409. ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), op. cit., p. 186.

410. GARNIER Guillaume (dir.), op. cit., p. 28.

comme marqueur social. Le bijou fantaisie permet cette liberté créative chère à la couturière, par le jeu des matières et des couleurs »⁴¹¹. Mais en 1932, Mademoiselle présente l'exposition « Bijoux de Diamants », dont les créations sont dessinées par Paul Iribe (1883-1935)⁴¹², lequel avait collaboré d'une part avec Poiret en 1908 pour réaliser les dessins de son premier album de couture *Les Robes de Paul Poiret* en édition limitée ; et d'autre part, avec Paquin pour produire un album de luxe en 1911, intitulé *L'Éventail et la fourrure chez Paquin*, en édition limitée à 300⁴¹³.

À l'instar de sa concurrente parisienne, ces ornements permettent à Maggy Rouff d'égayer toutes ses créations. Cependant, nous ignorons l'auteur des dessins de ces bijoux et l'atelier en charge de leur fabrication. De même, il semblerait que seule les revues *Vogue* et *Femina* ont présenté quelques créations de Maggy Rouff. En revanche, nous ne savons pas si ces bijoux ont eu un succès. Le premier bijou de fantaisie à noter est une gourmette à breloques plaquées or et émaillées de tortue, fleurs, colombe, gui, fer à cheval et trèfles à quatre-feuilles (fig. 348). Ce dernier apparaît sur une photographie de Roger Schall, ainsi que sur un dessin de David pour *Vogue* en 1936 (fig. 349 et 350), où une mention indique qu'il était également possible d'acheter ce bracelet de charmes dans le grand magasin de luxe Bownwit Teller & CO, fondé par Paul Bonwit en 1895 sur la sixième avenue à New York. Maggy Rouff décline en outre ce type de fantaisies en diverses versions, du plus discret au plus imposant, à l'image de ce dernier paru dans *Vogue Paris* et *Femina* (fig. 351 à 353). La seconde revue remarque ici l'idée originale de composition : « Et vous aimerez cette trousse de Maggy Rouff : bracelet d'or souple qui maintient la bourse en fines mailles au travers desquelles brillaient jadis les « louis » et les « napoléons », bourse incrustée de turquoises à laquelle s'allient la boîte à poudre, mais à laquelle vous joignez aussi l'étui à cigarettes, car il est des coquetteries éternelles et d'autres plus hardies, plus XXe siècle »⁴¹⁴. L'assemblage de ces bibelots s'associe avec une robe de ligne harmonieuse et de tons rares, parce qu' « il faut que tous les détails concourent à donner à sa grâce telle ou telle personnalité »⁴¹⁵. Ainsi, nous ne savons pas si Maggy Rouff est la première à lancer la vogue de ces bracelets. Après avoir étudié plusieurs revues, nous n'avons pas trouvé par ailleurs d'autres modèles similaires, réalisés par ces concurrents. D'autant plus que Chanel, superstitieuse, qui prône ce type d'objets à fonction de porte-bonheur, semble en avoir produit qu'à partir des années 50 (fig. 354). Ensuite, en 1939, la revue *Vogue* publie un cliché de fantaisies de la maison Maggy Rouff, où apparaît une chaîne accrochée à un ruban de velours noir (fig. 355). Un autre bracelet avec de petits dés dorés et un bloc-notes en forme de cœur en métal doré y figurent. Ces objets se portaient sur la taille d'une robe de bal. Grâce à la revue américaine *Vogue*, nous pouvons constater que Maggy Rouff était aussi fascinée par les ornements logés autour du cou, comme les bouquets de fleurs (fig. 356 et 357) et les broches. Bien qu'ils ne soient pas autant extravagants que les accessoires de Schiaparelli, empruntant au répertoire des surréalistes, ces clips ont des formes très variées, du plus simple (fig. 358 à 360) au plus baroque (fig. 361), tout en restant sophistiquées et romantiques. Néanmoins, une interrogation se pose concernant l'illustration 359, où est visible un clip avec deux feuilles entrelacées, dont l'une parsemée d'émeraudes et l'autre de faux rubis. D'après ce dessin, la

411. ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), *op. cit.*, p. 186.

412. *Ibid.*, p. 139-140.

413. TROY Nancy, *op. cit.*, p. 162.

414. Anonyme, « Bibelots de couturiers », *Femina*, 1er novembre 1938, p. 21.

415. *Ibid.*

technique de ce bijou correspond à celle du Serti Mystérieux, procédé breveté par la maison Van Cleef & Arpels en 1933, qui consiste à sertir des pierres précieuses, comme le rubis, le saphir, l'émeraude et le diamant, sans aucune griffe ni métal apparent⁴¹⁶. Pour en apprendre davantage, nous avons contacté Mme Solène Taquet, chef de projet Transmission patrimoniale de Van Cleef & Arpels, qui n'a pas donné suite à nos demandes. De même, les archives de la marque ne sont pas accessibles⁴¹⁷. À l'heure actuelle, nous n'avons pas la certitude qu'il existe des liens privilégiés entre les deux maisons. Ensuite, conférée à l'accoutumée aux boutons, tels que Rochas avec ses bâtons de rouge à lèvres et ses pipes rouges⁴¹⁸, la forme humoristique et/ou fantaisiste prend vie chez Maggy Rouff sur les clips, comme le prouve cet escargot en nacre (*fig. 362*). Plus farfelu encore, nous avons relevé la rare existence de collier, mentionné dans les revues, dont un modèle est muni de larges boules en bois et en strass, s'associant avec un bracelet assorti de Worth (*fig. 363*). En outre, ces objets décoratifs de Maggy Rouff conviennent autant aux robes du soir qu'au simple tailleur au lainage clair, comme l'illustre cette photographie avec un bijou doré avec des rubis (*fig. 364*). De plus, sur les photographies de mode, les mannequins peuvent arborer des bijoux de maisons de haute joaillerie, essentiellement ceux de Boucheron, Van Cleef & Arpels, Mauboussin, Boinet, Cartier et Tiffany & Co (*fig. 365 à 369*).

Selon la couturière, une entente fraternelle doit toujours régner entre les souliers, les gants et les sacs⁴¹⁹. Concernant les chaussures, la maison ne s'est pas spécialisée dans ce domaine, puisqu'elle fait appel à d'autres enseignes, tels Greco, Casale et Enzel (*fig. 370 et 371*), lesquelles proposent un grand choix avec une recherche dans les effets de contraste des peausseries. Veau, chevreau, suède, etc, se voient en outre recouvrir les Derbys, les Oxford, les sandales et les Richelieu, composés de semelles de crêpe ou de caoutchouc, depuis qu'on a découvert une colle fiable⁴²⁰. Concernant les chapeaux, elle orne ses tenues des créations d'Agnès, Blanche et Simone, Braagaard, J.S. Talbot, Legroux sœurs, Le Monnier, Lord and Taylor, Louise Bourbon, Maria Guy, Marie-Alphonsine, Marie-Christiane, Reboux, Rose Valois, Suzanne Talbot et Suzy (*fig. 372 à 374*). C'est également le cas pour les gants, issus des collections des maisons Reynier Junior, Aris, Dina ou encore Alexandrine (*fig. 375*), dont les modèles de celle-ci accompagnent les robes du soir et « *moulent souplement la main et l'avant-bras, et s'ajustent au-dessus du coude par un volant incrusté* »⁴²¹. Mais par la suite, la griffe en conçoit plusieurs, respectant une unique condition : le confort⁴²². C'est pourquoi, ils demeurent très simples (*fig. 376 à 379*), voire pratique, en les associant avec une montre (*fig. 380*), car tout comme les souliers, ils ne supportent pas l'excentricité⁴²³. Ces gants demi-longs en suédine ou en cuir s'harmonisant avec chaque robe sont ornés de divers motifs : laçages en diagonal, répétition de

416. Site officiel de maison Van Cleef & Arpels: <https://www.vancleefarpels.com/fr/fr/the-maison/articles/the-mystery-set--a-jewelry-making-feat.html#:~:text=Le%20Serti%20Myst%C3%A9rieux%E2%84%A2%20est,aucune%20griffe%20ni%20m%C3%A9tal%20apparent> (consulté le 04/04/2022)

417. Nous avons également contacté M. Guillaume Glorieux, directeur de l'Enseignement et de la Recherche à l'École des Arts Joailliers, qui ne nous a pas mentionné la présence d'archives sur les bijoux de la maison Maggy Rouff au sein de l'institut.

418. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 224.

419. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, *op. cit.*, p.136.

420. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 180.

421. Anonyme, « Gants », *Vogue Paris*, juin 1931, p. 86.

422. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, *op. cit.*, p. 135.

423 *Ibid.*, p. 134.

petites formes angulaires ou en zigzag, inscriptions imprimées ou tissées, broderies, gants ajourés, etc. Dans la même optique, le sac répond aussi à cette règle de sobriété, étant donné qu'il doit être avant tout de qualité et « *garder un côté classique pour laisser toute sa valeur à la matière qui en est l'essentiel* »⁴²⁴. En s'appuyant sur les dessins et photographies du *Vogue* américain et français, nous pouvons constater en effet que les sacs sont épurés, répondant à la notion d'utilitaire (*fig. 381 à 383*), où la matière, la couleur et l'ornementation s'harmonisent. En antilope, en velours ou en peau de porc, ils peuvent malgré tout être ornés d'ornements très simples et sophistiqués comme des nœuds servant d'anse (*fig. 384*), des paillettes (*fig. 385*), des initiales ou de fourrures (*fig. 386 à 388*). Nous pouvons relever l'existence d'un modèle surprenant, massif, romantique et extravagant de la griffe, décrit dans la revue *Femina*⁴²⁵ et *Le Figaro* (*fig. 389 et 390*) comme « *une boîte ronde à double couvercle en miroir qu'encadre une ciselure d'argent montée sur un soufflet de satin. Un nœud le retient au poignet, ajoutant à la grâce du geste, lorsque ce délicieux objet sert de miroir : tentation à laquelle on ne saurait résister très longtemps* »⁴²⁶. Comme énoncé plutôt, la fourrure chez Maggy Rouff est omniprésente : de la robe du soir à la cape, du manteau de jour au sac et au manchon. Pour ce dernier, l'utilisation de la fourrure, comme le renard, l'astrakan, la chèvre de montagne, l'hermine et la zibeline, est amplement exagérée, imposant son caractère chic (*fig. 391 à 393*). De l'opulence à la discrétion, les manchons ne se limitent pas à cet ornement ; en effet, ces accessoires peuvent être aussi constitués et garnis de paillettes et d'un petit bouquet floral (*fig. 394 et 395*).

1.2.4.2. « *Parfum, parfum, que me veux-tu ?* »⁴²⁷

Dans la *Philosophie de l'Élégance*, la créatrice prend comme objet d'étude le parfum, à l'instar d'Elsa Schiaparelli avec *Shoking Life*⁴²⁸. Maggy Rouff conseille en outre sur son utilisation complexe, car le parfum est avant tout individuel⁴²⁹. En effet, elle préconise de le laisser « *se respirer par bouffées discrètes et parcimonieuses. Il faut le retenir jalousement dans une fourrure, l'enfermer strictement dans son sac et ne lui permettre de s'échapper qu'un instant qu'il se dissimule encore, tel un grain précieux au creux de la main et qu'un geste nous l'envoie ici et là pour le ressaisir aussitôt* »⁴³⁰.

Lorsque la crise boursière de 1929 survient, les couturiers ont développé de nouvelles stratégies commerciales, en diversifiant leurs produits : parfums, cosmétiques et lignes bis⁴³¹. Malgré l'existence de grandes maisons de parfum comme Guerlain, Houbigant, L.T. Piver, Pinaud, Lubin, Coty ou Caron, au début du XXe siècle, Poiret décide d'endosser le rôle de parfumeur, en lançant une série de trente-six parfums

424. *Ibid.*, p. 136.

425. Anonyme, « Bibelots de couturiers », *Femina*, 1er novembre 1938, p. 22.

426. Anonyme, « Pour le temps des cadeaux... Objets et parures d'aujourd'hui », *Le Figaro*, n°356, 22 décembre 1938, p.7.

427. Titre du chapitre consacré au parfum dans *La Philosophie de l'Élégance*. (p. 165)

428. SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, p.795.

429. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, *op. cit.*, p. 178.

430. *Ibid.*, p. 179-180.

431. Ömen Catherine, *L'art de la mode*, *op. cit.*, p. 370.

intitulée « Les Parfums de Rosine » entre 1911 et 1929, du nom de sa première fille. Vivement critiqué, il est le premier à comprendre que « le parfum est la touche finale de l'élégance d'une femme »⁴³² et permet d'atteindre un public diversifié. C'est pourquoi, il « ouvre un laboratoire au 39, rue du Colisée, puis installe à Courbevoie une usine, ainsi qu'un atelier de verrerie et de cartonnerie pour le conditionnement. Pour la création, il fait appel à un jeune chimiste verrier, Maurice Schaller, remplacé en 1914 par un autre jeune homme qui sera à l'origine de tous les parfums de la maison : Henri Alméras »⁴³³. Quant aux flacons, le grand couturier collabore avec des artistes tels que Paul Iribe, Georges Lepape (1887-1971), Raoul Dufy (1877-1953), Mario Simon et André Marty⁴³⁴. Dix ans plus tard, c'est autour de Chanel, la première femme couturière à lancer son N°5, dont le chiffre rompt avec les fantaisies orientalistes de son précurseur. Sa composition est donc confiée à Ernest Beaux (1881-1961), qui utilisent les aldéhydes, molécules de synthèse et dont l'odeur abstraite n'appartient pas au répertoire de la nature. Pour accompagner cette fragrance identifiable et atypique, elle choisit un flacon géométrique et simple, dont les lignes et les contours sont nets. Mais en 1924, la forme évolue, afin d'opter pour des arêtes biseautées et un cabochon octogonal facetté, en guise de bouchon, qui est inspiré de la « taille émeraude » pratiquée en joaillerie⁴³⁵. Avec Coco Chanel, le parfum incarne donc la marque d'un « esprit » maison. Dans les années 20, les maisons de couture, comme Boué Sœurs en 1922 ou Callot Sœurs en 1923, se saisissent de la tendance, en proposant leur propre senteur. D'autant plus que François Coty (1874-1934) intronise les essences chimiques, diversifiant les registres de senteurs, qui étaient alors limités aux fleurs⁴³⁶. De même, de nouvelles techniques de mélange et de fixation permettent des compositions reproductibles⁴³⁷. Pour autant, le lien entre la couture et le parfum évolue grâce à l'intervention de Louis Amic, de la société Roure-Bertrand-Dupont, qui est une entreprise grasse spécialisée dans le traitement des matières premières et qui se veut proposer des fragrances personnalisées, répondant aux exigences des couturiers, notamment d'Elsa Schiaparelli et de Lucien Lelong⁴³⁸. Lorsque le succès est au rendez-vous, le parfum permet en outre aux créateurs de mode de se faire connaître en France et à l'international. Pour attiser la clientèle, les couturiers nomment leur produit à l'aide d'un vocabulaire poétique et littéraire, dont la vue du titre est la première rencontre avec la cliente, puis s'ensuit de l'odorat⁴³⁹. Le titre du parfum évoque alors un monde imaginaire, tandis que sa mise en scène doit « illustrer, suggérer, induire l'émerveillement olfactif »⁴⁴⁰.

Maggy Rouff n'épargne pas à ces progrès, ainsi qu'à cette vogue du couturier parfumeur, puisqu'elle lance *Tais-toi mon cœur* en 1937, qui modifie la formule du parfum de Drecoll de 1925. Correspondant à la période d'activité de Maggy Rouff au sein de la maison, notre couturière fut probablement à l'initiative de ce parfum. On notera par ailleurs que l'ouvrage *Tous les Parfums du Monde* de Danielle & Claude Berger⁴⁴¹,

432. SAILLARD Olivier & ZAZZO Anne (dir.), *op. cit.*, p. 90.

433. *Ibid.*

434. *Ibid.*, p. 91.

435. ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), *op. cit.*, p. 99.

436. MILLERET Guérolée, *op. cit.*, p. 90.

437. *Ibid.*

438. SAILLARD Olivier & ZAZZO Anne (dir.), *op. cit.*, p. 91.

439. SAILLARD Olivier (dir.), *op. cit.*, p. 796.

440. DELBOURG-DELPHIS Marylène, *Le Sillage des élégantes : un siècle d'histoire des parfums*, Paris, J.-C. Lattès, 1983, p. 81.

441. Berger Claude & Danielle, *Tous les Parfums du Monde*, Toulouse, Milan, 1995.

établissant un inventaire des parfums existants des maisons de haute couture, indique les mauvaises dates pour les créations de Maggy Rouff, affirmant que ces dernières apparaissent à partir de 1949. En 1938, *Excentrique* et *Étincelle* sont les nouveaux parfums de la griffe. Or, nous constatons une confusion concernant les intitulés de ces derniers, du fait que la revue *Vogue Paris* les baptise *Électrique pour les blondes* et *Excentrique pour les brunes*⁴⁴². Quoi qu'il en soit, ces parfums ont été présentés lors d'un cocktail dans des boîtes blanches ou noires fleuries de roses aux Parisiennes, avec les produits dérivés, notamment les eaux de toilette, les poudres, les lotions et les eaux de Cologne⁴⁴³. Selon les descriptions établies par les revues, *Excentrique* est « plus mystérieux, plus troublant, et aussi plus voluptueux »⁴⁴⁴, « [jouant] la note troublante, celle du charme indéfinissable : sophisticated »⁴⁴⁵. À l'inverse, « le second, lui, n'est pas un philtre d'essence mystérieuse : il mêle des extraits de fleurs aux odeurs fraîches et nettes ; il est jeune, sportif, évoque le plein air »⁴⁴⁶. Devenant « les filleuls préférés de toutes les femmes élégantes »⁴⁴⁷, ce sont en outre les parfums « d'hiver qui [conviennent] au boudoir... et aux fourrures ! »⁴⁴⁸. De surcroît, un article d'Amélia Rose, écrit pour *L'Aube* en 1948, nous informe que l'actrice Renée Saint-Cyr (1904-2004) se parfumait avec l'Étincelle, révélant sa gracieuse présence⁴⁴⁹. Bien que nous n'ayons pas la connaissance du nombre de ventes de ces parfums, il existe par contre deux photographies de 1939, publiées dans *Vogue Paris* (fig. 396). Nous pouvons y voir un flacon de robe stylisée, accompagné de fleurs, de l'eau de toilette et de la poudre. À l'exception de ces créations, il est probable que l'ensemble des parfums de la maison étaient largement moins réputés que les vêtements du jour et du soir, étant donné que peu de revues mentionnent leur existence. De plus, nous ignorons le nom du dessinateur des flacons et le parfumeur en charge des compositions olfactives. Nous avons donc contacté l'Osmothèque de Versailles, Conservatoire International des Parfums, qui est la seule institution qui reproduit d'après les formules d'origine les parfums disparus. Responsable des relations avec les chercheurs à l'Osmothèque de Versailles, Mme Isabelle Chazot nous a néanmoins affirmé que la collection de l'institut ne conserve aucun parfum de Maggy Rouff. En revanche, le site internet Cleopatra's Boudoir, géré par Grace Elizabeth Arnone Hummel⁴⁵⁰, membre et rédactrice du magazine *Fragrantica* et *The Perfume Magazine*, nous renseigne davantage sur les senteurs de certains parfums de la griffe, notamment d'*Excentrique* et d'*Étincelle* : le premier mêle des senteurs d'épices, roses, muscs, jasmins, fleurs d'oranger, mousses de chêne et cuir de Russie⁴⁵¹ ; tandis que le second associe des fleurs exotiques avec une douce odeur boisée⁴⁵². Dans les années 40, Maggy Rouff a également présenté trois autres parfums : *Secret* en 1946, *Euphorie* en 1947 (fig. 397) et enfin *Fleur Folle* en 1948, lequel possède un

442. Anonyme, « Vous devez savoir que... pour votre beauté », *Vogue Paris*, février 1939, p. 2.

443. S.O., « Les deux E », *Le Figaro*, n°363, 29 décembre 1938, p. 6.

444. J.C., « Voici des parfums... », *Le Journal*, n°16876, 3 janvier 1939, p. 6.

445. S.O., *art. cit.*, p. 6.

446. *Ibid.*

447. *Ibid.*

448. J.C., *art. cit.*, p. 6.

449. Amélia Rose, « La mode : Parfums exaspérés », *L'Aube*, 19e année, n° 3557, 25 juin 1948, p. 2.

450. Grace Elizabeth Arnone Hummel est aussi membre du conseil consultatif des parfums de Sniffapalooza et ancienne membre de l'International Perfume Bottle Association.

451. Site Cleopatra's Boudoir : <https://cleopatrasboudoir.blogspot.com/2013/04/marcel-guerlain-hughes-guerlain-perfumes.html#more> (consulté le 05/04/2022)

452. *Ibid.*

fort dosage d'essence de roses⁴⁵³. De surcroît, la spécialiste Grace Elizabeth Arnone Hummel a trouvé une facture datée de 1946, provenant de la verrerie Magnier Frères & Cie, autrefois située au 77bis rue Morgan à Blangy-sur-Bresle en Seine-Maritime⁴⁵⁴ (voir annexe 31). Fondée en 1929 et fermée en 1985 sous le nom de Nouvelle Verrerie, cette entreprise était spécialisée dans la fabrication à la main et à la machine de flaconnage et de gobeletterie. L'archive mentionne entre autres la livraison des flacons de parfums de Maggy Rouff, lesquels ont été envoyés vers les célèbres usines de parfumerie de Grasse, qui avaient pour objectif de les remplir. De même, la facture indique le nom des ateliers L.C.C, situés au 3 rue Cambronne à Paris. Il est effectivement difficile de comprendre le trajet des flacons qui, au lieu d'être transportés immédiatement dans les usines grassoises à la sortie de la verrerie, passent d'abord dans les ateliers parisiens. Par conséquent, il surgit ici diverses interrogations concernant les missions de cette entreprise, dont une étude doit être effectuée plus en détails.

1.3. Vers une renommée française et internationale

1.3.1. Protéger la création française contre la copie à travers la Protection Artistique des Industries Saisonnnières et l'Union Française des Industries Exportatrices

Durant sa période d'activité, Maggy Rouff lutte contre la copie illégale, en s'attachant à protéger les modèles des couturiers. Ce combat s'établit à travers deux associations : l'Association de Protection Artistique des Industries Saisonnnières (PAIS) et l'Union Française des Industries Exportatrices (UFIE). Dans l'annexe 2 et 10, il est souligné que Maggy Rouff était administratrice au sein de l'UFIE depuis sa fondation en 1932. Cette association, dont le siège social se trouvait au 37, boulevard Malesherbes à Paris, visait à développer des échanges internationaux. À l'heure actuelle, nous ignorons où sont conservées les archives de ce syndicat, nous empêchant de révéler ses missions et celles de Maggy Rouff, en tant qu'administratrice. Toutefois, une note anonyme, publiée dans *La Journée industrielle* en mars 1939, énonce le lien étroit entre l'industrie de la mode, l'association et le ministre du Commerce et de l'Industrie, Fernand Gentin (1876-1946), puisque ce dernier « *soucieux de montrer l'intérêt qu'il porte à l'élégance parisienne qui contribue si largement au renom de l'expansion française, a visité, sous les auspices de l'U.F.I.E, quelques maisons de couture, entre autres : Madeleine Vionnet, Maggy Rouff, et Jeanne Lanvin* »⁴⁵⁵.

Bien que la PAIS soit considérée comme plus prestigieuse que la Chambre syndicale de la haute couture parisienne⁴⁵⁶, en raison d'un cercle élitiste et restreint, peu d'ouvrages s'attardent sur ses diverses

453. *Ibid.*

454. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/IA00057471> (consulté le 05/04/2022)

455. Anonyme, « Le ministre du Commerce visite des maisons de couture parisienne », *La Journée industrielle*, 22e année, n°6414, 16 mars 1939, p. 2.

456. À partir d'un ancien organisme fondé en 1868, regroupant trois professions, soit la couture, la confection et les tailleurs pour dames, la Chambre syndicale de la haute couture parisienne est créée en 1911. Plusieurs personnalités de

tâches, à l'exception de Véronique Pouillard. C'est pourquoi, nous nous appuyons sur deux articles, écrit par la spécialiste : « Aménager les échanges entre acheteurs belges et créateurs parisiens : la constitution d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge pendant l'entre-deux-guerres » et « Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years ». Concernant les journaux, deux articles, publiés dans *Le Journal* et *l'Ami du peuple*, s'intéressent aux missions et aux méthodes de travail de la PAIS. En raison du manque de sources, la PAIS ne peut pour l'instant faire l'objet d'une étude détaillée, mais pourrait donner lieu à un sujet de recherche. Toutefois, les Archives de Paris possèdent le dossier de ce syndicat, qui comporte très peu de documents et se concentre sur une infime partie de l'histoire de la PAIS, soit de 1931 à 1935. Afin d'avoir davantage de renseignements sur l'endroit où sont conservées les archives de cette association, nous nous sommes adressés à Mme Sylvie Roy, responsable du fonds documentaire et des archives privées au Palais Galliera, qui n'a pour l'instant pas eu de retours de ses collègues archivistes. Nous nous sommes également tournés vers Mme Emmanuelle Beuvin, chargée d'études documentaires mode et textile à la Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, qui détient les archives de la Chambre Syndicale de la couture parisienne. Étant donné qu'elle intègre cette organisation en 1943, il existe ainsi des documents de la PAIS de 1944 à 1960, lesquels sont à l'heure actuelle en cours de traitement.

Au cours des années 30, cette association joue un rôle primordial en France. L'histoire de l'Association de Protection des Industries Saisonnières commence avec l'Association pour la défense des Arts plastiques et appliqués, créée en 1921 par Madeleine Vionnet et son directeur général Louis Dangel⁴⁵⁷, lesquels ont demandé au gouvernement français de protéger la création de mode parisienne grâce à un droit d'auteur international⁴⁵⁸. Le siège social se situe alors au 50 avenue Montaigne, soit dans les locaux de la grande couturière. Consciente de la singularité de sa technique, Vionnet fut la première à se protéger des contrefaçons par le système des *copyrights*, adapté à la mode, en photographiant ses modèles de face, de profil et de dos. Dès 1920, elle s'engage dans une guerre contre les copieurs qu'elle veut voir disparaître, car la copie a des répercussions financières désastreuses sur l'industrie de l'habillement⁴⁵⁹. C'est pourquoi, le 2 août 1921, elle avertit ses clients dans le quotidien de mode *Women's Wear Daily* de ne pas se laisser duper par les contrefaçons de ses vêtements, portant son nom⁴⁶⁰. Elle déclare alors que ses modèles sont enregistrés conformément à la loi et que personne n'a le droit de les copier, de les faire copier ou de les vendre sans

l'industrie sont chargées successivement de la présidence de l'organisation : Jeanne Paquin, Jacques Worth (1882-1941), puis Pierre Gerber, qui charge en 1936 Daniel Gorin, délégué-général, de réorganiser la Chambre syndicale, et en enfin, Lucien Lelong de 1936 à 1946. Ce syndicat admet seulement les grands couturiers, qui doivent répondre à des conditions, c'est-à-dire posséder un certain nombre de personnels dans les ateliers et réaliser un certain chiffre d'affaires minimum. Associées au statut de « haute couture », les maisons membres doivent obligatoirement présenter deux collections par an pour l'été et pour l'hiver et deux petites collections pour la demi-saison, dont le calendrier de défilés est défini par la Chambre syndicale. Également, cette dernière soumet les maisons à présenter une centaine de modèles par collection. La Chambre Syndicale de la Haute Couture est remplacée par la Fédération Française de la Couture du Prêt-à-porter des Couturiers et des Créateurs de mode en 1973. En 2017, elle est rebaptisée Fédération de la Haute Couture et de la Mode. (cf : GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 75 ; GRUMBACH Didier, *op. cit.*, p. 31)

457. POUILLARD Véronique, « Aménager les échanges entre acheteurs belges et créateurs parisiens : la constitution d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge pendant l'entre-deux-guerres », *Revue belge d'histoire contemporaine*, vol. 36, n° 3-4, 2006, p. 417.

458. TROY Nancy, *Couture culture : a study in modern art and fashion*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003, p. 330.

459. GOLBIN Pamela (dir.), *Madeleine Vionnet, puriste de la mode*, cat. expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 24 juin 2009 – 31 janvier 2010), Paris, Musée des arts décoratifs, 2009, p. 30.

460. TROY Nancy, *op. cit.*, p. 327.

autorisation spéciale de Madeleine Vionnet⁴⁶¹. Seule la couturière Eva Boex échappe à la règle puisqu'en 1921, Vionnet lui vend les droits de reproduction de ses modèles, à la condition que ces derniers portent une griffe signée par le nom d'Eva Boex, accompagné d'une mention indiquant que le vêtement est une copie officielle et approuvée par Vionnet⁴⁶². Cherchant à élever son travail au rang d'œuvre artistique, Vionnet remporte deux procès en 1921 contre les maisons Miller Sœurs et Boudreau. Malgré son annonce comminatoire de 1922⁴⁶³, sous le titre de « Les étrennes des contrefacteurs »⁴⁶⁴, Vionnet est une nouvelle fois touchée par la copie en 1930. En effet, la maison d'Alice Choquet, membre de la Chambre syndicale, a été condamnée pour la septième fois pour avoir copié des dessins de la maison Vionnet⁴⁶⁵. Grâce à Armand Trouyet, successeur de Dangel, qui a prouvé les faits, la maison fautive dût verser une somme à la Chambre syndicale de Haute Couture parisienne. Pour autant, la maison copieuse fut autorisée à rester dans l'association⁴⁶⁶. Sous le nom d'Association pour la défense des arts plastiques et appliqués, cette organisation a pour principale activité d'enregistrer les dépôts de modèles des couturiers, tout en défendant leurs droits lorsqu'ils sont atteints, et en exerçant en leur nom toutes poursuites contre les contrefacteurs, notamment par application des lois des 19-24 juillet 1793, 11 mars 1902, 14-19 juillet 1909⁴⁶⁷, lesquelles protègent la propriété littéraire et artistique, ainsi que les dessins et les modèles industriels⁴⁶⁸. Le 16 mars 1931, l'association change de nom pour la « Protection Artistique des Industries Saisonnière » (voir annexe 32). Ce syndicat ouvrier sera dissous le 20 mars 1935, pour permettre la constitution et l'organisation du « *Syndicat de la Protection Artistique des Industries Saisonnières se rattachant à la parure et à l'habillement féminins* » et de « *l'Association de la Protection Artistique des Industries Saisonnières* » (voir annexe 33). Malgré cette dissolution, la PAIS intègre finalement en 1943 les services de la Chambre syndicale de la couture, où « *est créé un poste juridique spécialisé dans la défense des droits des adhérents sur leurs marques et leurs modèles* »⁴⁶⁹. Cette division interne doit également empêcher « *les loueurs de modèles d'entrer dans les maisons de haute couture* »⁴⁷⁰.

Dans les années 30, la PAIS compte cinquante-cinq membres, choisis au sein du Conseil Syndical et

461. *Ibid.*

462. *Ibid.*, p. 331.

463. « *Les modèles de Madeleine Vionnet sont déposés et publiés en France. Madeleine Vionnet remplit également dans les autres pays toutes les formalités prescrites par les lois de chaque État et par les traités internationaux. Elle poursuivra toute contrefaçon et toute copie même partielle, faite au mépris de ses droits. Les créations de Madeleine Vionnet portent sa signature et son empreinte digitale.* » (Cf : GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 83)

464. Entre autres, la note informe qu'à compter du 1er janvier 1922, toutes les créations de Madeleine Vionnet porteront à l'intérieur : sa signature autographe, un numéro d'ordre spécial et une empreinte digitale de Madeleine Vionnet. Cette démarche permet de s'assurer de l'authenticité des créations de la griffe. En cas de doute, la griffe doit être décousue pour ensuite être envoyée à Madeleine Vionnet 220-222 rue de Rivoli, Paris, en mentionnant : le nom et l'adresse de la cliente ; le nom et l'adresse du vendeur ; et la date de l'achat. L'identification sera faite immédiatement et la réponse donnée par courrier. (Cf : GOLBIN Pamela (dir.), *Madeleine Vionnet, puriste de la mode, op.cit.*, p. 285)

465. POUILLARD Véronique, « Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years », *The Business History Review*, vol. 85, n°2, 2011, p. 335.

466. *Ibid.*

467. GOLBIN Pamela (dir.), *Madeleine Vionnet, puriste de la mode, op. cit.*, p. 30.

468. DESCHAMPS Germaine, *op. cit.*, p. 56.

469. GRUMBACH Didier, *op.cit.*, p. 102.

470. POUILLARD Véronique, « Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years », *art. cit.*, p. 343.

nommés par lui à la majorité. Président de l'association dès sa fondation, Trouyet⁴⁷¹, né le 5 décembre 1891 à Alexandrie et domicilié au 3 rue St-Senoch à Paris, est assisté de deux vice-présidents : Pierre Gerber⁴⁷², né le 21 mars 1887 à Paris et domicilié au 9 avenue Matignon et Edmond Courtot, né le 1er décembre 1883 à Montbéliar et domicilié au 31 Boulevard Berthier. L'annexe 34 nous indique également la participation d'Armand Bernard, né le 30 juillet 1875 à Genève et domicilié au 21 avenue Pierre I de Serbie à Paris, est le secrétaire de l'association. S'ajoutent par la suite, en tant que secrétaire adjoint et secrétaire-général, Balouzet Tillard, né le 14 décembre 1889 à Lyon et domicilié au 6 avenue Hoche à Paris, ainsi qu'Edmond Davin, né le 8 juin 1895 à Paris et domicilié au 19 rue Théodore-Deck. De plus, Louis Boulanger, né le 9 septembre 1886 à Joinville-le-Pont et domicilié au 39 avenue Victor Emmanuel III, est responsable de la trésorerie, tandis qu'Henri Doucet, né le 15 juin 1890 à Mexico et domicilié au 6 rue de Liège, est le commissaire de la PAIS. Malgré les renseignements du dossier de ce syndicat, aucun document ne mentionne le nom de Maggy Rouff. Bien que nous ne puissions préciser la date de son arrivée au sein de l'Association de Protection Artistique des Industries Saisonnière et celle de son départ, un article publié dans l'*Ami du peuple* affirme pour autant son rôle de présidente en 1936⁴⁷³. Même si Véronique Pouillard mentionne la présence de Madeleine Vionnet en 1930⁴⁷⁴, nous ignorons également si la grande couturière a par la suite gardé ses fonctions au sein de l'organisation.

D'après l'article 1 des statuts de l'association (voir annexe 35), la PAIS « *est [formée] entre tous les artistes créateurs en général et les artistes de la Mode saisonnière en particulier, qui adhèrent aux présents statuts, un Syndicat professionnel basé sur la loi du 21 mars 1884 et du 25 février 1927, Livre III du Code du Travail* ». L'article 6 cite que pour faire partie de ce syndicat, il faut : être créateur de modèles ou être le représentant autorisé dudit créateur ; adhérer aux présents statuts et se conformer aux règlements du Syndicat ; être présenté par deux membres syndiqués et être admis par le Conseil ; et payer un droit unique de cent francs. Toutefois, chaque membre doit payer cinq cents francs par an. Les membres de la PAIS comprennent en outre des couturiers parisiens, mais également des représentants des industries connexes et des fournisseurs⁴⁷⁵. Comme il est défini dans l'article 2, la mission principale de l'association est de « *grouper les artistes, de protéger leurs œuvres et de réaliser d'une façon effective la protection des créations artistiques, dessins ou modèles, ayant un caractère industriel ou commercial, contre le vol de leurs idées et la contrefaçon de leurs modèles. Cette protection peut s'effectuer dans le cadre des lois de protection existantes ou celles qui pourront exister. Elle peut revêtir toutes les formes commerciales ou juridiques. Le Syndicat pourra faire toutes poursuites judiciaires ou arbitrages particuliers dans le cadre de son objet* ». Entre autres, la PAIS appuie plusieurs maisons de couture et de mode dans des procès, dont « *les poursuites se [terminent] par divers arrêts de la Cour de Paris et notamment par les arrêts du 17 décembre 1931 et des*

471. Dans les années 30, il devient le directeur général de Vionnet & Cie.

472. Prédécesseur de Lucien Lelong à la présidence de la Chambre syndicale, Pierre Gerber est le fils de Marie Callot-Gerber. En 1928, il reprend ainsi la direction de la maison Callot Sœurs.

473. LATOUR Robert, « L'offensive des loueurs de modèles », *Ami du peuple*, 9e année, n°3065, 27 septembre 1936, p. 4.

474. POUILLARD Véronique, « Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years », *art. cit.*, p. 334.

475. POUILLARD Véronique, « Aménager les échanges entre acheteurs belges et créateurs parisiens : la constitution d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge pendant l'entre-deux-guerres », *art. cit.*, p. 417.

18 et 23 juillet 1934, qui constituent une jurisprudence [...] qui a été confirmée par la Cour de Cassation »⁴⁷⁶. Nous pouvons aussi mentionner l'arrêt du 5 mars 1937 par la Cour de Paris, qui définit « le fait d'établir, sans autorisation, sous forme de croquis, des reproductions de modèles de robes appartenant en exclusivité à une maison de couture »⁴⁷⁷ comme un délit de contrefaçon. En d'autres termes, pour se protéger de la copie, les couturiers peuvent désormais déposer leurs modèles, auprès de l'association, dont la taxe d'enregistrement est réduite grâce à l'intervention de Maggy Rouff⁴⁷⁸. Néanmoins, la mention PAIS, qui peut apparaître sur une griffe (fig. 398 et 399), doit obligatoirement figurer sur les modèles et les dessins. Cette pratique concurrence les dépôts de modèles enregistrés par les prud'hommes, en application au début des années 30 et dont la taxe d'enregistrement est élevée⁴⁷⁹. Ces modèles sont donc ainsi déposés plusieurs fois par an sous la forme de photographie, permettant à l'identification du vêtement en cas de procès pour copie⁴⁸⁰. On dénote alors une production considérable de ces dépôts, puisque dans les années 30, chaque collection comprend environ deux cents modèles⁴⁸¹. Il existe plusieurs variations de ces productions ; soit elles sont représentées sous la forme de croquis, ou soit de photographies, montrant « des motifs de tissus ou des modèles de vêtements présentés seuls, sur des mannequins de couturière ou encore portés par des femmes mannequins »⁴⁸². Les photographies immortalisent alors le vêtement de face, de dos ou de profil, à l'exception de Madeleine Vionnet qui montrent ses créations sous tous les angles en une unique photographie grâce à l'usage d'un miroir, placé derrière le mannequin. Chaque tirage est « accompagné d'un identifiant visuel indiquant le nom de la maison commerciale, la date et le numéro de la collection ou du modèle »⁴⁸³, mais « celui-ci est différent du numéro d'ordre du modèle déposé reporté à la main au verso de la photographie »⁴⁸⁴. Sur cette dernière, il est courant que le nom du photographe ne soit pas indiqué, à l'exception de Poiret qui fait appel à Delphi Studio, Gilbert René et Henri Manuel⁴⁸⁵. Maggy Rouff échappe également à cette règle, puisque sur le dos des clichés, est inscrit le nom de Hamann pour les dépôts de modèles de 1929, tandis que pour ceux des années 1930, 1931 et 1932, nous pouvons lire la mention Alvasson. Il est à rappeler que les Archives de Paris conservent uniquement les dépôts de modèles de la griffe pour cette période. De même, l'Institut national de la propriété industrielle (INPI) ne dispose que de six modèles déposés, qui sont datés de 1930 et 1931.

Par ailleurs, la PAIS régule le calendrier des collections, en imposant aux membres de présenter dans un délai leurs créations. Ce processus est effectué au détriment des maisons non-membres, puisque ces dernières sont forcées de défiler souvent avant ou après les grandes maisons de la PAIS. Malgré ce soutien essentiel de la PAIS, certains couturiers jugent l'association trop rigide pour la présentation des modèles, en

476. DESCHAMPS Germaine, *op. cit.*, p. 54.

477. *Ibid.*, p. 57.

478. POUILLARD Véronique, « Aménager les échanges entre acheteurs belges et créateurs parisiens : la constitution d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge pendant l'entre-deux-guerres », *art. cit.*, p. 437.

479. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 75

480. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 190.

481. *Ibid.*

482. GROSSIORD Sophie (dir.), *Roman d'une garde-robe : le chic d'une Parisienne, de la Belle Époque aux années 30*, cat. expo. (Paris, Musée Carnavalet, 17 octobre 2013 - 16 mars 2014), Paris, Paris-Musées, 2013, p. 138

483. *Ibid.*

484. *Ibid.*

485. *Ibid.*

décidant de continuer indépendamment leur activité. C'est pourquoi, Marcel Rochas lutte contre la copie dès 1934 selon sa méthode, en optant pour le renouvellement rapide de ses collections⁴⁸⁶.

Comme nous l'avons énoncé plutôt, les années 30 voient l'émergence de la copie à travers la production de patrons et de toiles. Les industries françaises de la couture perdent environ cinq cents millions de francs à cause de ce phénomène⁴⁸⁷. Pour y remédier, Armand Trouyet incite les maisons de haute couture de réclamer des dommages et intérêts, calculés sur le nombre d'étiquettes contrefaites, multiplié par le prix moyen des vêtements bon marché produits sous ces étiquettes⁴⁸⁸. En raison de l'augmentation des tarifs douaniers, les sociétés américaines ne se déplacent plus à Paris pour assister aux collections, mais à la place, elles implantent des réseaux d'espionnage industriel, lesquels s'introduisent dans les défilés pour cartographier mentalement les caractéristiques des modèles phares, dans le but de les copier frauduleusement, avant même d'expédier les toiles commandées par leurs clients⁴⁸⁹. En d'autres termes, certains acheteurs, après avoir pris le patron d'un vêtement, louent le modèle à des confectionneurs de leur pays qui le reproduisent à leur tour en nombre (voir annexe 36). Pour éviter le paiement des droits de douane et les frais de déplacement jusqu'en France, les modèles sont généralement infiltrés aux États-Unis en admission temporaire. Cette importation « in bond » « *est consentie pour un temps déterminé et n'est permise qu'à condition que les modèles importés sous cette forme, une fois rendus dans les locaux de l'importateur, ne les quittent que pour ressortir des États-Unis* » (voir annexe 36). En somme, lorsque le patron a été relevé, les modèles étaient auparavant renvoyés en France. Désormais, ils sont réexpédiés dans d'autres pays étrangers pour soit les reproduire ou soit établir d'autres patrons. Par conséquent, l'industrie française se voit voler ses idées créatives sans profit, hormis la publicité que lui font les acheteurs étrangers en vendant des croquis sous forme d'abonnement dans le monde entier. Par ailleurs, d'autres peuvent échanger entre eux les modèles parisiens, dont ils ont payé le droit de reproduction ; c'est notamment le cas d'Elsie Cobin, une acheteuse américaine qui acquiert environ vingt modèles de maisons parisiennes, pour les emporter dans son pays, où elle présente des défilés avec des mannequins⁴⁹⁰. Elle fait par la suite payer à un prix élevé les spectateurs qui souhaitent prendre des croquis ou les louer le temps de les copier.

Devant ces situations écrasantes pour les couturiers, les membres de la PAIS ont tenté d'y remédier d'une part en trouvant un arrangement avec les clients étrangers ; et d'autre part, en collaborant avec la Fashion Originators Guild of America⁴⁹¹ (FOGA) en mai 1939, afin de contrôler les livraisons de vêtements

486. POUILLARD Véronique, « *Aménager les échanges entre acheteurs belges et créateurs parisiens : la constitution d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge pendant l'entre-deux-guerres* », *art. cit.*, p. 437.

487. POUILLARD Véronique, « *Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years* », *art. cit.*, p. 326.

488. *Ibid.*

489. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 81.

490. *Ibid.*, p. 82.

491. Fondée en 1932, à l'initiative du fabricant de vêtement new-yorkais Maurice Rentner, lequel se déplace fréquemment à Paris pour assister aux présentations, la FOGA est basée à New York, comprenant cent trente membres, qui se sont engagés à ne pas acquérir ou vendre des copies illégales de dessins. Cette association regroupe ainsi des couturiers et des fabricants, tels que Bergdorf Goodman, Saks-Fifth Avenue, Milgrim's, Herbert Sondheim, Jay Thorpe et Bonwit Teller & Co, etc. Afin de lutter contre la copie des modèles originaux, la FOGA a élaboré son propre système de protection qui évoque les méthodes de la PAIS. En outre, les créateurs peuvent enregistrer un croquis, voire une description d'un vêtement modèle, mais uniquement pour une période de six mois. À l'inverse, les modèles et les copies sous licence de dessins et modèles étrangers ne peuvent pas être enregistrés. Il est aisé de rappeler qu'à l'opposé de la

de haute couture soupçonnés d'avoir été achetés pour le compte de loueurs de modèles et d'interdire les copistes américains d'assister aux défilés parisiens⁴⁹². Si pour Chanel, la copie n'est pas un problème, mais l'opportunité de tirer davantage de profits⁴⁹³, la PAIS sous la direction de Maggy Rouff établit une liste noire des acheteurs qui encouragent la copie illégale. Quant aux acheteurs fiables, qui désirent assister aux présentations, ils reçoivent en guise de validation et d'admission aux yeux de la PAIS une carte d'identité individuelle, où sont inscrits le nom du commissionnaire et son adresse, le nom de l'acheteur et son numéro de carte et enfin, le nom de la vendeuse qui est à la fois chargée de l'accueillir et responsable de ses commandes⁴⁹⁴. Cette vendeuse doit guider l'acheteur sur son choix d'achat, en l'avertissant des modèles déjà choisis par des confectionneurs, lesquels comptent les produire et les vendre à un prix peu élevé⁴⁹⁵. Après avoir transmis sa liste définitive de modèles à chaque maison, l'acheteur paie ses achats par l'intermédiaire d'un commissionnaire⁴⁹⁶.

Ensuite, une autre méthode de la PAIS consiste à livrer bataille contre la copie sur le terrain même. En effet, il existe des maisons de copie, qui se sont assurées de la complicité de mannequins et d'ouvrières, lesquelles leur procurent les modèles à succès des maisons de haute couture où elles travaillent⁴⁹⁷. Ces maisons de copie vendent ces modèles à bas prix, « *car les maisons en question n'ont pas à supporter les frais d'invention et de présentation qui grèvent les maisons de couture* »⁴⁹⁸. Pour démasquer ces pilleurs, la PAIS possède une équipe de redoutables femmes détectives. L'article de Jacques Saint-Germain pour *Le Journal* nous renseigne davantage sur la méthode de ces dernières, qui consiste en outre à s'introduire dans la place, pour acheter, puis réapparaître plus tard, en mettant alors le personnel et la maison de copie en confiance et en enregistrant mentalement la disposition des lieux⁴⁹⁹. Une fois avoir passé commande, la détective attend chez elle l'ouvrière pour la livraison, qui doit lui apporter le modèle copié. Dans la pièce voisine, le commissaire et le représentant de la PAIS attendent le mot d'ordre pour intervenir. Lorsque l'arpète découvre l'embuscade, le modèle copié est mis sous scellé⁵⁰⁰. Ensuite, la brigade de la PAIS rend visite à la maison de copie, en procédant à une perquisition. Après que les représentants des maisons établissent une liste des modèles volés, un procès-verbal est alors dressé ; « *ensuite, le tribunal appliquera*

France, la loi américaine sur le droit d'auteur ne protège pas les dessins de mode et place les couturiers à un statut inférieur. À l'instar de la PAIS, l'association américaine poursuit les entreprises qui copient illégalement les croquis des membres de la FOGA. En guise de punition, les sociétés frauduleuses doivent payer une amende aux associations caritatives et non aux plaignants. (Cf : POUILLARD Véronique, « Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years », *art. cit.*, p. 337 à 343)

492. POUILLARD Véronique, « Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years », *art. cit.*, p. 342.

493. Allant à l'encontre de la PAIS et de la Chambre syndicale, Chanel accepte d'être copiée pour une raison stratégique et commerciale. Pour elle, les répliques sont des publicités gratuites, qui grâce aux fabricants et magasins américains, lui permettent de réaliser en 1928 un chiffre d'affaires supérieur à celui de ses confrères. (Cf : ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), *op. cit.*, p. 221)

494. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 78.

495. *Ibid.*, p.79.

496. *Ibid.*

497. DESCHAMPS Germaine, *op. cit.*, p. 53.

498. *Ibid.*

499. SAINT-GERMAIN Jacques, « Menaces sur la mode : les braconniers de la couture », *Le journal*, n°17107, 22 août 1939, p. 4.

500. *Ibid.*

*une peine proportionnée à la gravité du forfait : 10.000 francs, 2.000 francs, 1.000 francs, selon les cas »*⁵⁰¹.

Pour différencier la copie d'un modèle confectionné par une maison de haute couture parisienne, la présence d'une griffe et sa composition sont essentielles. D'autant plus que cette empreinte unique est visée par les copistes, qui cherchent une nouvelle fois à les imiter dans un but lucratif. Lors de son premier voyage aux États-Unis en 1913, Paul Poiret a découvert avec stupeur cette pratique frauduleuse. Certaines maisons, comme les Callots Sœurs, décident alors de modifier la couleur de leur griffe à chaque saison pour dérouter les éventuels copistes⁵⁰². Entre autres, la griffe, posée avant la livraison, permet d'identifier un modèle et de certifier son authenticité et sa provenance grâce à sa position, sa taille et ses références, lesquelles peuvent être dissimulées⁵⁰³. Chaque maison de couture possède sa propre griffe et ses règles à suivre sur la manière de la coudre et de la placer⁵⁰⁴. Apparaissant d'abord sur le ruban de taille qui maintient les corsages baleinés, la griffe, tissée ou imprimée en lettre or, est déplacée au début du XXe siècle⁵⁰⁵. C'est pourquoi, il est nécessaire de procéder à une étude attentive de ces sceaux, permettant parfois de préciser la datation d'une création. Concernant Maggy Rouff, nous allons analyser les griffes, en nous attardant principalement sur les modèles étudiés dans les réserves du Palais Galliera et du musée des Arts décoratifs. Les griffes chez Maggy Rouff sont toujours en satin ivoire ou blanc avec des inscriptions noires tissées ou imprimées. Durant les années 30 et 40, nous retrouvons le plus souvent un carré, où est inséré le pseudonyme de la directrice et l'adresse de la maison : « MAGGY / ROUFF / Av. des Champs-Élysées / 136.PARIS.136 ». En général, une référence est inscrite au verso de la griffe, indiquant parfois la date de la collection ou le numéro de commande. L'accès à ces informations primordiales est facilité par la manière dont la griffe est maintenue, c'est-à-dire aux deux extrémités ou à l'un de ses contours. Mais chez Maggy Rouff, les griffes sont cousues sur le bord supérieur et inférieur, empêchant l'accès au revers. D'autant plus que ce dernier est doublement contraint par l'ajout d'un fragment de tulle beige, qui n'est pas constamment systématique. Cette présence surprenante permet probablement à Maggy Rouff de se protéger des copistes de griffe. Le numéro de commande est donc inscrit au crayon à papier sur le recto de celle-ci. Toutefois, cette identification n'est pas toujours indiquée, rendant difficile la datation d'un modèle. Sur les robes, les griffes peuvent être fixées en bas de la jupe, à la taille ou aux coutures de côté. En revanche, sur les doublures des manteaux, des vestes et des boléros, elles sont davantage visibles, puisqu'elles apparaissent le plus souvent près du col, au niveau de la nuque.

Entre les années 30 et 40, les griffes de la maison changent de forme et de typographie, mais surtout varient en fonction du type de vêtement, notamment pour les manteaux. Néanmoins, nous distinguons une différence entre les manteaux d'après-midi, d'été et du soir. Ces derniers, garnis en général de fourrure, sont munis pendant les années 30 d'une griffe carrée en satin taupe avec des inscriptions tissées de couleur beige (*fig. 400 à 405*). À partir de 1938, les griffes du manteau du soir redeviennent blanches, comme l'illustre ce modèle de 1938 conservé au musée des Arts décoratifs (*fig. 406 à 408*). Cette griffe est également similaire

501. *Ibid.*

502. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 83.

503. FIETTE Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 50.

504. *Ibid.*, p. 54.

505. *Ibid.*, p. 55.

au manteau d'après-midi du Metropolitan Museum of Art (*fig. 409 et 410*). Alors que la typographie des cas précédents est allongée, voire anguleuse, celle de la griffe du manteau d'été « Jardin de curé », daté entre 1937 et 1939, s'arrondit (*fig. 411 et 412*). En raison de sa datation, nous supposons que ce modèle soit antérieur à 1938, dans la mesure où, comme nous allons l'observer, cette typographie arquée correspond aux griffes de 1935 jusqu'à 1938⁵⁰⁶ (*fig. 413 à 419*). En effet, ces dernières imitent le schéma suivant : les mentions « MAGGY / ROUFF / Av. des Champs-Élysées / 136.PARIS.136 » sont tissées ou imprimées sur une griffe de forme carrée. En ce qui concerne la robe en guipure d'Irlande, l'inventaire du musée des Arts décoratifs donne la date approximative de 1938. Nous pouvons confirmer cette information, puisque le modèle a été photographié par Laure Albin-Guillot (1879-1962) pour *L'Officiel de la couture et la mode de Paris* en 1938⁵⁰⁷. Il existe d'ailleurs un tirage conservé par la Bibliothèque nationale de France⁵⁰⁸ que nous n'avons pu consulter en raison des ayants droits⁵⁰⁹. Ensuite, à partir de 1939, la typographie s'allonge (*fig. 420 et 421*), mais respecte toujours le schéma des griffes précédentes. Dans les années 40, la maison impose trois nouvelles versions de griffe. La première semble s'agrandir, en ajoutant au schéma habituel un espace afin d'inscrire le numéro de commande (*fig. 422 et 423*). Puis, la seconde abandonne le format carré, en optant pour des extrémités en pointe (*fig. 424 à 428*), afin d'insérer une nouvelle notation - en supplément de l'identification numérotée lorsqu'elle apparaît -, soit « MODÈLE DÉPOSÉ / MADE IN FRANCE ». On remarquera ainsi que l'ensemble en tissu pékiné à rayure satin mauve et faille rose est antérieur à 1948, puisque d'une part, son numéro de commande se rapproche de la robe en laine du musée des Arts décoratifs (*fig. 422 et 423*) et d'autre part, les griffes de la maison à la fin des années 40 se transforment à nouveau. En effet, si nous nous penchons sur l'ensemble, composé d'une veste et d'une jupe de tailleur (*fig. 429 à 431*), elles sont désormais rectangulaires et fixées sur les bords latéraux. De même, la signature et la disposition des écritures changent radicalement : « Maggy Rouff / 136 CHAMP ÉLYSÉES / PARIS / MODÈLE DÉPOSÉ / MADE IN FRANCE ». Cette version s'apparente donc à la griffe conçue pour la maison lorsqu'elle s'établit au 25 avenue Matignon (*fig. 432 et 433*). Ainsi, il est indéniable que ce modèle soit postérieur à 1949, en raison du changement d'adresse de la maison à cette date. Également, nous pouvons approximativement dater le tailleur à pois entre 1945 et 1948.

1.3.2. Une clientèle prestigieuse

Auparavant essentiellement composées de clientes nobles et européennes, les maisons de haute couture voient arriver en masse après la Première Guerre mondiale une clientèle américaine, habituée à

506. Nous tenons à préciser que les dates indiquées dans les légendes des illustrations sont celles signalées dans le registre d'entrée du Palais Galliera et l'inventaire du musée des Arts décoratifs, tous deux communiqués respectivement par Mme Grossiord et Mme Ribère.

507. *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, n°201, 1938, p. 60

508. Notice de la photographie de Laure Albin Guillot, *Robe de Maggy Rouff*, 1938, photographie positive, 23,5 cm x 17 cm : <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb443017419>

509. Après plusieurs recherches, l'équipe de la Bibliothèque nationale de France n'a pas pu nous renseigner davantage sur les ayants droits, qui concernent diverses photographies de modèles et maquettes de costumes de Maggy Rouff.

voyager et adepte du luxe parisien. Ces observations se constatent chez Maggy Rouff, puisque dans *Ce que j'ai vu en chifflonnant la clientèle*, elle rapporte que ses premières collections sont « d'abord présentées, dès le début d'août et de février, aux commissionnaires américains pendant la première semaine, puis à toute l'Europe, et enfin aux clientes particulières, augmentées de quelques modèles nouveaux dits Parisiens, tandis que les premiers exemplaires sont déjà répétés à l'étranger des milliers de fois ». Ces premiers acheteurs étrangers arrivent en nombre à chaque saison, dont la venue est essentielle pour les salons de couture puisque les achats effectués permettent leur prospérité et leur survie, dans la mesure où de 1930 jusqu'aux années 70, les États-Unis constituent le premier marché de la couture⁵¹⁰. Travaillant pour des confectionneurs de luxe, des manufacturiers de grande série et des grands magasins⁵¹¹, ils ont alors le droit d'acquérir un modèle dans le but de le « faire reproduire dans son pays d'origine autant d'exemplaires que cela lui convient, mais il n'a pas le droit de le faire reproduire en France »⁵¹². Ainsi, la Chambre syndicale doit communiquer « le calendrier des collections, la première date de livraison des modèles aux acheteurs, la date autorisée pour la publication des documents par la presse »⁵¹³. Dider Grumbach distingue alors trois types d'acheteurs : « a) les confectionneurs qui fabriquent eux-mêmes des vêtements en série pour leur propre distribution ; b) Les magasins développant un département sur mesure intégré ou donnant à produire en série par des sous-traitants ; c) les couturiers travaillant à la commande »⁵¹⁴. Accompagnés d'un employé de la maison de commission, qui s'occupe de la livraison de leurs achats⁵¹⁵, les acheteurs peuvent soit payer un « droit de vision », leur permettant de s'inspirer des modèles sans avoir le droit de les copier⁵¹⁶, ou soit de commander des modèles achevés et adaptés aux mesures des clients, afin d'alimenter les rayons des grands magasins de luxe américains. En guise d'exemple, le Metropolitan Museum of Art conserve un modèle de Maggy Rouff, dont la griffe indique le nom d'un magasin de luxe new-yorkais géré par une grande filiale américaine : « Salon Moderne / Saks Fifth Avenue » (fig. 434 et 435). Par ailleurs, les maisons trient les acheteurs qui souhaitent assister à la présentation des collections, en leur faisant payer un droit d'entrée élevé⁵¹⁷. En 1929, la politique protectionniste des États importateurs oblige les acheteurs à trouver de nouvelles solutions, en décidant d'importer le prototype d'une création, autrement dit d'une toile, accompagné d'informations sur « le métrage de tissu nécessaire pour l'exécution du vêtement, l'adresse du marchand qui vend ce tissu, ainsi que tous les renseignements relatifs aux artisans qui ont réalisé les broderies, la ceinture, les boutons du modèle original »⁵¹⁸. Après les acquéreurs, la collection est par la suite présentée aux clientes particulières qui viennent dans les maisons de couture pour s'assurer l'exclusivité d'une création⁵¹⁹.

Bien que les carnets de commandes de la maison aient disparu⁵²⁰, cette partie tentera au mieux de restituer les différentes clientèles de l'enseigne. En 1933, *Le Figaro* remarquait une affluence considérable

510. GRUMBACH Didier, *op.cit.*, p. 90.

511. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 77.

512. DESCHAMPS Germaine, *op. cit.*, p. 9.

513. GRUMBACH Didier, *op.cit.*, p. 91.

514. *Ibid.*

515. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 77.

516. GRUMBACH Didier, *op.cit.*, p. 91.

517. *Ibid.*

518. *Ibid.*

519. DESCHAMPS Germaine, *op. cit.*, p. 9.

520. Information communiquée à l'oral par Mme Grossiord.

devant les portes de la maison : « *en ce moment, où les affaires marchent au ralenti que l'on sait, leur créatrice Mme Besançon, se demande où donner de la tête. C'est chez Maggy Rouff, tous les jours, une foule de clientes extasiées, heureuses d'un changement qui renouvelle l'allure de leurs robes* »⁵²¹. Très vite, la « *plus aristocrate des couturières* »⁵²² posséda une clientèle prestigieuse, « *composée des plus beaux noms de France et de l'étranger, y compris ceux de quelques souveraines* »⁵²³, dont l'une des premières fut la Marquise de Mora⁵²⁴. Parmi ces souveraines, nous pouvons également citer la Reine d'Albanie et la Princesse Teri⁵²⁵. De surcroît, Dominique Veillon relève dans son ouvrage *La Mode sous l'Occupation* que :

« *Chez elle, à chaque saison, se rue la clientèle la plus sélecte venue de toute l'Europe (la princesse Marina de Kent est une fidèle habituée), la haute aristocratie... À chaque saison nouvelle, Maggy Rouff se rend à la cour de Hollande, accompagnée d'une première d'atelier et d'un mannequin pour y présenter sa collection à la famille royale. Mais s'il faut en croire la créatrice elle-même, ses clientes préférées restent " la Baronne J. de Rothschild qui a un corps magnifique, des idées, de l'allure, puis Gabrielle Dorziat et la pétulante actrice Alice Cocéa qui magnifie ce qu'elle porte " »*⁵²⁶.

D'autres noms prestigieux n'hésitent pas à passer commande à la maison pour de grands événements, comme la princesse Xavier de Bourbon-Parme à l'occasion du mariage de la princesse Marie de Savoie et du prince Louis Bourbon-Parme, qui a « *choisi deux robes de cour : la première, destinée à la cérémonie du mariage, est en satin bleu clair, enrichie autour du décolleté d'une broderie arabesques de fils d'argent et de saphirs, et s'accompagne d'un manteau de cour en velours bleu saphir. La seconde toilette est en faille blanc mat, entièrement brodée de lignes ondulées soulignées en paillettes nacrées et argent* »⁵²⁷.

A contrario de Chanel qui se met en scène avec ses propres créations sur les plages, Maggy Rouff s'illustre par sa capacité à incarner la mode au cœur de la vie mondaine par l'intermédiaire de ses clientes qui sont les meilleures publicités et représentantes de sa griffe. Galas, dîners (fig. 436), concours automobiles, avant-premières, etc, les élégantes parisiennes sont habillées par la « *Baguette des Fées de la Mode* »⁵²⁸, telle « *la comtesse de Bertier de Sauvigny, la comtesse de Sesmaisons – premiers prix d'honneur de la première catégorie – forcèrent l'admiration du jury au concours d'élégance automobile, ainsi que la comtesse de Montjou, Mme Mary Costes, Mme Paul Reboux, Mme How, prix d'honneur. [...] Au Gala des Bleuets, aux Ambassadeurs, on vit s'épanouir et s'éployer avec grâce des robes légères ou précieuses, signées Maggy*

521. ROSINE, « Propos féminin », *Le Figaro*, 108^e année, n°300, 27 octobre 1933, p.4.

522. VEILLON Dominique, *La Mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2014, p. 16.

523. Propos de Maggy Rouff, retranscrits dans une note anonyme publiée dans la revue *Marianne*, n°86, 13 juin 1934, p. 9.

524. « *Je venais à peine d'ouvrir ma maison quand on m'appela un après-midi pour m'occuper personnellement d'une dame très gratin, fort distinguée naturellement. Elle avait insisté pour avoir affaire directement à la Patronne. En inscrivant ma commande, je pris l'adresse : Marquise de Mora* ». (Cf : ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 81)

525. Anonyme, « Porté cette semaine au mariage Royal de Tirana », *Le Figaro*, 113^e année, n°118, 28 avril 1938, p.7.

526. VEILLON Dominique, op. cit., p. 16.

527. J.C., « Quelques commandes passées en grande couture », *Le journal*, 17 janvier 1939, n°16890, p. 6.

528. Anonyme, « Pétales de mousseline et corolles d'organdi », *Le Figaro*, 109^e année, n°180, 29 juin 1934, p. 2.

Rouff »⁵²⁹.

Par ailleurs, Maggy Rouff vise une clientèle suisse, puisqu'elle présente le 20 et 21 février 1937 ses collections d'hiver et de printemps au Palace de Saint-Moritz, puis à Chanterella, à Corviglia et enfin, à Suvretta, sous les applaudissements d'un parterre de célébrités comme : la princesse Mehmet Abid d'Albanie, le prince de Ligne, Mme Titulesco, comtesse Khuen Hedervary, duc de Sangro, prince et princesse Gito Filomario di Bietto, princesse Boncompagni, prince et princesse Dittrichstein, prince et princesse Troubetzkoy, etc⁵³⁰. Lors des présentations, les mannequins défilent à l'accoutumée aux sons d'un orchestre⁵³¹. Souvent, la griffe organise les défilés en avant-première dans ses salons et exclusivement devant une clientèle aristocrate ; en guise d'exemple, la collection de printemps en 1937 fut montrée à la princesse de la Tour d'Auvergne, le comte de Dampierre, la comtesse de Sainte-Croix, le comte de Réalcamp, etc⁵³². De plus, les clientes anglo-saxonnes et nordiques fréquentent abondamment son salon⁵³³ et commandent des modèles sur-mesure. C'est notamment le cas de Mme Hondius-Crone, qui commanda une création spéciale de la maison, conservée au Rijkmuseum d'Amsterdam (*fig. 437*). Porté par Mme Hondius-Crone dans une photographie (*fig. 438*), ce collier duchesse à grandes vrilles de fleurs et point de Flandre à petites fleurs, se portant sur les épaules comme un châle ou une cape, est un rare exemplaire de la griffe encore conservé. Toutefois, nous avons trouvé une création similaire dessinée dans la revue américaine *Vogue* en 1934, dont l'attrait romantique est renforcé par une dentelle victorienne (*fig. 439*). Coupable de son succès, Maggy Rouff est donc amenée en 1937 à ouvrir une seconde maison à Londres au 12 A, Stanhope Gate⁵³⁴ dans un quartier aristocratique, qui est dédiée à la clientèle particulière. Dans le catalogue d'exposition *Paris-couture-années trente*, Guillaume Garnier s'appuie en effet sur un article de *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*⁵³⁵, publié en septembre 1937, décrivant cette nouvelle maison qui « en elle-même est typiquement anglaise et les décorateurs se sont faits un point d'honneur, malgré les altérations nécessaires, de conserver le charme et la grâce du cadre existant déjà. L'intention de Maggy Rouff est de n'y recevoir clientèle ; aucun acheteur ne pourra assister aux présentations, ce qui, d'ailleurs, n'aurait pour eux qu'un très petit intérêt, étant donné que les modèles passés à Londres seront en tous points une exacte réplique de ceux qui seront montrés à Paris »⁵³⁶. Maggy Rouff n'est toutefois pas la première couturière à viser une clientèle londonienne, étant donné que d'autres couturiers ont ouvert des succursales dans la capitale anglaise comme Worth⁵³⁷, Paquin en 1896⁵³⁸, Molyneux, ou encore Schiaparelli en 1934 au 36 Upper Grosvenor Street⁵³⁹.

Concernant la livraison des créations, Maggy Rouff pouvait les apporter en personne, notamment la

529. *Ibid.*

530. Valfleury, « Le Carnet du jour », *Le Figaro*, 24 février 1937, 112^e année, n° 55, p. 2.

531. Anonyme, « Une grande avant-première », *Excelsior*, 28^e année, n°9549, 4 février 1937, p. 2.

532. *Ibid.*

533. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, *op. cit.*, p. 60.

534. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 252.

535. Nous n'avons pu consulter cette revue.

536. *Ibid.*, p. 253.

537. MADELIEF Hohe (dir.), *op. cit.*, p. 25.

538. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 42.

539. *Ibid.*, p. 202.

première année de la maison, où elle s'attardait à livrer ses robes en métro ou en taxi⁵⁴⁰. Les vêtements étaient livrés dans une boîte en carton de couleur crème, probablement similaire à celle conservée au Palais Galliera (fig. 440). Bien que la datation de la boîte soit confuse, la griffe imprimée en lettre noire sur étiquette blanche semble davantage indiquer qu'elle date sans doute des années 1950, étant donné que l'inscription signale « Maggy Rouff / 25, Avenue Matignon - Paris », adresse de la maison sous la direction de Françoise Besançon de Wagner.

1.3.3. Les conférences en France et à l'étranger

De 1931 à 1938, Maggy Rouff effectue une tournée de conférences, dédiée à la diffusion du goût et du savoir-faire des industries d'art françaises, en France, Hollande, Italie, Suisse, Autriche, Angleterre, mais surtout aux États-Unis. Même s'il n'existe pas de manuscrits sur ses conférences, quelques articles publiés dans les journaux de l'époque témoignent de la venue de la couturière et retranscrivent ses idées savantes et philosophiques. Certes, sa mission principale est de faire triompher en son nom et en celui de toute la couture les couleurs de l'Élégance Nationale aux quatre coins de l'univers⁵⁴¹, mais également d'enseigner « à ses auditrices l'art de plaire – c'est-à-dire de savoir s'habiller, être personnelle, et même vieillir dans la sérénité, [où] elle ne [craint] pas de se moquer spirituellement de certains petits travers de coquetteries »⁵⁴². C'est aussi l'opportunité pour elle de corriger « la situation critique de la Mode Française, cette industrie de premier plan dont les pouvoirs publics se soucient trop peu »⁵⁴³.

Le 2 juillet 1936, la revue *Femina* invite la couturière pour dévoiler les tendances actuelles de la grande couture parisienne lors d'une conférence intitulée « Une leçon d'élégance »⁵⁴⁴, donnée à l'occasion du Salon de la Santé et de la Beauté. Ce « *Salon très parisien* »⁵⁴⁵ organise une série de colloques sur la mode et le bien-être féminin, où l'on peut dénoter la participation de : Paul Reboux avec son séminaire « Vos chapeaux, mesdames ! », Van Dongen et sa conférence « Vos bijoux, mesdames ! », Argentina et la « Beauté du corps... beauté du visage », le docteur N.-G. Payot et « La culture physique du visage », ou encore la doctoresse Jaurréguy et la « Silhouette à la mode.. Régimes à la mode... »⁵⁴⁶. Consciente de son rôle d'érudite et d'éducatrice qui détient les secrets de la mode et de l'élégance, Maggy Rouff réalise le 10 mars 1938 une autre « *conférence pleine de charme, d'esprit et d'intéressants aperçus* »⁵⁴⁷, devant les conseillers du Commerce extérieur dans les salons de l'hôtel George V. À l'occasion, sa présence ici n'est pas surprenante, puisque pour rappel, elle est également conseillère du Commerce extérieur. Pendant cet

540. ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, op. cit., p. 40.

541. CLARENS Juliette, « " Non ! La mode n'est pas frivole " affirme Mme Besançon de Wagner », *Le Journal*, n°16583, 15 mars 1938, p. 8.

542. *Ibid.*

543. *Ibid.*

544. Anonyme, « Les Conférences de " Femina " au Salon de la Santé et de la Beauté », *L'Intransigeant*, 57e année, n°20681, 19 juin 1936, p. 7.

545. PERCHERON Maurice, « Plage, forêt, stade : On trouve tout cela au Salon de la Santé et de la Beauté », *L'Intransigeant*, n°20688, 26 juin 1936, p. 2.

546. *Ibid.*

547. RENIER Martine, « La psychologie de la mode », *L'Écho de Paris*, 54e année, n°21359, 15 mars 1938, p. 4.

événement, elle a une nouvelle fois « montré tout l'intérêt qui s'attachait, pour l'économie nationale, à la sauvegarde et au développement des industries de luxe. Elle a notamment montré la puissance de rayonnement et l'intérêt national que représentait l'industrie d'art de la mode française, qui conditionne tant d'autres industries et assure directement et indirectement la vie même de tant de travailleurs. Elle a dit, avec beaucoup d'énergie, combien il était nécessaire que cette industrie soit soutenue et allégée au lieu d'être écrasée de toutes les charges innombrables qui freinent son effort »⁵⁴⁸. Après ce discours engagé, Maggy Rouff a procédé à un bref historique de la mode qui démontre que chaque époque a la mode qu'elle mérite⁵⁴⁹, tout en dressant les portraits et les travers de la femme moderne, lesquels sont relatés par Martine Renier dans *L'Écho de Paris* ;

Tout d'abord, la couturière critique l'excentrique qui se veut aspirante :

« Cheveux d'une teinte inconnue à la nature et si coiffés que leur labyrinthe compliqué donne le vertige. Là-dessus, un objet qualifié bravement de chapeau, mais qui est alternativement un filet à papillons, une assiette ou une antenne de T.S.F, des souliers en carte de géographie, des gants trop voyants, peut-être perforés, une robe trop courte quand elles sont étroites, trop étroite quand elles sont étroites, trop carrée quand elles sont carrées. Elle consulte son miroir : « Quel caractère, vraiment ! » Hélas !... »⁵⁵⁰

Ensuite, nous avons la méticuleuse qui :

« est assortie de la tête aux pieds. Sa robe, son chapeau, ses gants, son sac, ses souliers, sont minutieusement du même coloris. Les teinturiers n'ont plus de secrets pour elle, et elle passe des heures angoissantes à des réassortiments compliqués. Une nuance dans ses gants l'affole. Un petit pli dans sa robe la désole. Une invisible peluche à son tissu... Voilà, pense-t-elle, inconsolable, tout son chic compromis. »⁵⁵¹

Quant à l'ennuyeuse :

« Elle porte toujours ce qu'on pense qu'elle portera. On peut, d'après ses tenues, régler les pendules et contrôler les calendriers. Sage à l'extrême, elle a peur de tout. Elle se dérobe devant la fantaisie comme le cheval devant l'obstacle. Elle traverse la vie avec des opinions toutes faites, des sentiments de tout repos. Elle s'exprime en lieux communs et se vêt de banalités. »⁵⁵²

Et enfin, la trop neuve :

548. Anonyme, « Une conférence sur la mode française », *La Journée industrielle*, 21^e année, n°6108, 11 mars 1938, p. 2.

549. RENIER Martine, « La psychologie de la mode », *L'Écho de Paris*, 54^e année, 54^e année, n°21359, 15 mars 1938, p. 4.

550. *Ibid.*

551. *Ibid.*

552. *Ibid.*

« Elle n'est pas à l'aise dans sa robe et se demande ce qui va lui arriver en s'asseyant. Ses épaulettes et ses décolletés la préoccupent sans cesse. Ses souliers sont toujours trop petits, mais ne procurent d'illusions qu'à elle. Ses gants sont toujours trop étroits d'une pointure et ses cheveux, en édifice perpétuellement en péril... Elle craint le vent. Elle craint la pluie. Elle craint la foule. Elle craint la marche. Elle craint les sièges... En un mot, elle craint de s'abîmer. »⁵⁵³

Convaincue que toutes les femmes doivent nécessairement être guidées dans l'art de l'habillement, « la dictatrice de Paris »⁵⁵⁴ prône et diffuse l'évangile de la mode française en dehors de la France, notamment en Europe. En effet, en 1937, elle est conviée à la Hofburg de Vienne pour donner une conférence devant un public euphorique qui attend la venue d'un prophète⁵⁵⁵. L'article de Suzanne Clauser pour *Le Journal* illustre parfaitement cette image du couturier, qui est considéré comme la figure absolue de la mode au goût inné et sûr, dont les paroles sont écoutées religieusement. Avant son apparition, on se demande alors impatientement dans quelle tenue le créateur va apparaître et quelle tendance va-t-il désapprouver ou préconiser ? Pour Maggy Rouff, elle ne porte « ni taille haute, ni taille courte, ni manches comme ceci, ni épaules comme cela – elle ne [fait] qu'un avec sa robe blanche, la robe [vit] par elle – Maggy Rouff [n'est] point au service de la mode... la mode la [sert] »⁵⁵⁶. Prêchant l'individualisme, la « " dictatrice " hérétique des temps modernes »⁵⁵⁷ proclame devant le Tout-Vienne la devise suivante : « Rentre en toi-même et connais-toi, et juge-toi »⁵⁵⁸. Tout au long de sa carrière, Maggy Rouff défendra l'idée qu'il faut connaître ses imperfections et les aimer autant que ses perfections. Lorsque ces défauts sont soulignés, il ne faut pas les dissimuler, mais les mettre en avant, car ils permettent de se distinguer des autres. En outre :

« Fais d'un défaut une originalité, porte tes tares avec le sourire, sache oublier l'irréparable pour le faire oublier à tes contemporains – sache réparer le réparable, sache faire de toi ce que le créateur voulut que tu fusses : une femme unique et multiple, une femme créée pour le plaisir des yeux, pour la joie du cœur – pour l'exaltation de l'âme. Sois belle pour n'avoir rien à envier à personne – sois belle afin de pouvoir être bonne sans effort – sois unique pour être irremplaçable, sois multiple pour décourager l'infidélité. Sois avant tout toi-même – et sois-le avec assurance ! »⁵⁵⁹.

L'ensemble des conseils et des caricatures de femmes dénuées de notions sur l'art de se vêtir présage en réalité la future rédaction de *La Philosophie de l'Élégance*, publié en 1942, qui rassemble toutes les idées et les doctrines de Maggy Rouff sur le goût, la mode et son industrie.

553. *Ibid.*

554. CLAUSER Suzanne, « Une dictatrice parisienne à Vienne », *Le Journal*, n°16216, 12 mars 1937, p. 2.

555. *Ibid.*

556. *Ibid.*

557. *Ibid.*

558. *Ibid.*

559. *Ibid.*

À l'instar de certains couturiers, il est incontestable que les États-Unis font partie de la stratégie commerciale de Maggy Rouff, d'un point de vue personnel, mais également pour les industries de la mode française. Elle n'est toutefois pas la première à voyager sur le sol américain. Dès octobre 1925, Lucien Lelong effectue déjà son premier voyage aux États-Unis à la demande du gouvernement français, dans le but de promouvoir le goût français et d'industrialiser l'art de la haute couture parisienne à l'internationale⁵⁶⁰. Sa mission est d'étudier le développement de l'industrie de la confection américaine et l'essor inquiétant de la haute couture à New York, afin de comprendre par quel moyen un modèle parisien « *peut ensuite se démultiplier en millions d'exemplaires bien plus présentables que les produits de la confection française* »⁵⁶¹. Lorsqu'il rentre à Paris, il « *évoque la complémentarité entre Paris et Hollywood dans le domaine de leurs influences respectives sur la mode et traite des questions économiques soulevées par la copie des modèles français aux États-Unis* »⁵⁶². Parallèlement, face à cette situation, Marcel Rochas prépare le terrain pour implanter sa marque aux États-Unis⁵⁶³.

Cet échange entre les États-Unis et la France ne date pas des années 20. En effet, les Américains, eux, n'attendent pas l'arrivée des couturiers français sur leur territoire pour se rendre à Paris ; c'est notamment le cas des Wanamaker qui empruntent le trajet New York-Paris dès la fin du XIXe siècle. En effet, John Wanamaker, fondateur du grand magasin éponyme à Philadelphie et à New York qui incarne la figure du « *Commerçant idéal* »⁵⁶⁴ selon Maggy Rouff, se rend à Paris en 1875, dans l'objectif d'y ouvrir un nouvel établissement. Par la suite, son fils Rodman Wanamaker est envoyé en 1881 dans les bureaux parisiens, qui se situent dans le 9e arrondissement, rue Richer⁵⁶⁵. En parallèle, il fréquente des salles de vente et de couture, afin de sélectionner des modèles susceptibles de plaire à sa clientèle américaine⁵⁶⁶. Au début du XXe siècle, les couturiers français jugent que la presse et les grands magasins sur le sol américain ne contribuent pas assez à la diffusion d'une reconnaissance artistique de leur métier, ainsi que d'une compréhension de leur œuvre⁵⁶⁷. C'est pourquoi, ils décident de se rendre eux-mêmes dans le pays pour diffuser de manière inédite un discours théorique et pédagogique sur leur pratique⁵⁶⁸. En France, on attribue souvent à Paul Poiret l'origine des premiers voyages de couturier aux États-Unis, mais M. Jouda de la maison Bernard et le fils Worth, conscients de l'importance du marché américain, sont en réalité les premiers du secteur à effectuer ces expéditions⁵⁶⁹. D'autant plus que les États-Unis des dernières décennies du XIXe siècle bénéficient du « *Gilded Age* », favorisant « *des rapports économiques privilégiés entre des consommateurs*

560. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 25.

561. *Ibid.*

562. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 234.

563. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 111.

564. ROUFF Maggy, *L'Amérique au microscope*, *op. cit.*, p. 153.

565. HAMMEN Émilie, « *"La tournée du grand couturier"* » : *les voyages des couturiers français aux États-Unis*, de Jeanne Paquin à Christian Dior » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.

566. HAMMEN Émilie, *op. cit.*, p. 428-429.

567. *Ibid.*, p. 435.

568. *Ibid.*

569. HAMMEN Émilie, « *"La tournée du grand couturier"* » : *les voyages des couturiers français aux États-Unis*, de Jeanne Paquin à Christian Dior » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.

du Nord Est américain et les maisons de couture parisienne »⁵⁷⁰. Propulsée par un marché de l'art qui se structure à la fin du siècle par des marchands français et une clientèle américaine⁵⁷¹, la mode, affirmant son essence artistique, s'impose dès lors comme le fer de lance de ces échanges commerciaux⁵⁷². Après Poiret, suit Jeanne Paquin, qui ouvre en octobre 1912 une succursale à New York au 398 Fifth Avenue, sous le nom de « Paquin-Joire » et qui est dédiée à la vente exclusive des modèles de fourrure⁵⁷³. Les locaux sont alors pensés par Robert Mallet-Stevens (1886-1945), diplômé de l'école spéciale d'architecture de Paris, qui décide d'imiter la maison de la rue de la Paix, soumettant donc une idée de l'élégance française à la clientèle new-yorkaise⁵⁷⁴. Pour défendre ses intérêts sur le sol américain et lutter contre la copie, la couturière décide d'envoyer à Boston, Philadelphie, Pittsburgh et Chicago sa belle-sœur et associée en affaires, Suzanne Joire, avec une douzaine de mannequins⁵⁷⁵. Jugées nécessaires, ces tournées permettent à la fois de se rapprocher du marché américain qui est le plus important au monde et de faire connaître les créations de haute couture de la maison, pour empêcher sa clientèle américaine, ne pouvant se déplacer à Paris, de tomber dans le piège des contrefacteurs en achetant des modèles copiés⁵⁷⁶. Pour Paquin et Poiret, certes la motivation première est de connaître la clientèle locale, mais la seconde consiste à reprendre le contrôle sur la diffusion de leurs modèles et réaffirmer leur qualité⁵⁷⁷. À l'instar de Poiret qui souhaite créer un Comité de défense de la grande couture, Paquin se veut redéfinir et remettre à l'honneur par l'intermédiaire de ses théâtres la pratique de la haute couture, qui a été injustement avilie par la copie⁵⁷⁸. Pour Paquin, ces tournées sont en réalité des expositions d'art et des défilés théâtralisés, dont la première représentation s'est déroulée à l'Hôtel Ritz-Carlton à New York⁵⁷⁹, lequel avait déjà accueilli en 1915 la « Paris Fashion Fête »⁵⁸⁰, sous le patronage de *Vogue*, où tous les plus grands noms de la couture française étaient présents : Poiret, Worth, Chanel, etc⁵⁸¹. Médiatisées par la presse américaine, les manifestations de Paquin connaissent alors un véritable engouement ; au Blackstone hôtel de Chicago, cinq cents spectateurs se sont empressés pour assister à ce divertissement. La maison décide même d'ajouter une performance supplémentaire pour accueillir l'autre partie du public, qui n'a pu obtenir son billet d'entrée. Devant leurs yeux, trois mannequins françaises et deux mannequins américaines, coiffées de perruques fantaisistes, défilent tour à tour, exhibant les deux cents modèles confectionnés par la griffe⁵⁸². Après ces présentations, soixante mille personnes ont pu voir durant trois jours les modèles de Paquin, exposés dans le grand magasin new-yorkais Altman and Company⁵⁸³.

570. HAMMEN Émilie, *op. cit.*, p. 421.

571. *Ibid.*, p. 423.

572. *Ibid.*, p. 427.

573. SIROP Dominique, *op. cit.*, p. 88.

574. HAMMEN Émilie, *op. cit.*, p. 437.

575. TROY Nancy, *op. cit.*, p. 248.

576. *Ibid.*, p. 249.

577. HAMMEN Émilie, *op. cit.*, p. 437.

578. *Ibid.*

579. TROY Nancy, *op. cit.*, p. 250.

580. HAMMEN Émilie, « "La tournée du grand couturier" : les voyages des couturiers français aux États-Unis , de Jeanne Paquin à Christian Dior » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.

581. SIROP Dominique, *op. cit.*, p. 88.

582. HAMMEN Émilie, *op. cit.*, p. 440.

583. TROY Nancy, *op. cit.*, p. 250.

L'année précédente, Paul Poiret connaît un triomphe avec ses performances, qui sont animées de films et d'épreuves photographiques. Dans l'objectif d'éduquer la foule, il met en scène physiquement la création et le savoir-faire de la haute couture française, en exécutant un modèle sous les yeux de son public américain.

Ensuite, la conquête des États-Unis se poursuit avec Maggy Rouff. Dans l'objectif de promouvoir la mode inégalable des couturiers français à l'international, la couturière, accompagnée de son mari, donne une série de conférences dans le pays en mars 1931⁵⁸⁴, dont l'expérience est relatée dans *L'Amérique au microscope*, publiée en 1933. Le nombre d'exemplaires vendus de l'ouvrage n'est pas connu, mais il fut fort apprécié, notamment par Jacques Chabannes, journaliste pour *Le Carnet de la semaine* : « *ceci est un livre d'anecdotes qui ne prétend pas à la profondeur, mais qui ne manque ni de vivacité ni d'esprit* »⁵⁸⁵. Ce n'est pas un ouvrage sur les États-Unis mais sur les Américains, dont les mœurs et la beauté y sont étudiées avec une finesse psychologique. Sous les auspices du Ministère du Commerce, Maggy Rouff, en tant que conseillère du Commerce extérieure, voyage afin de représenter les intérêts nationaux sur le territoire américain dans le cadre d'une tournée de propagande. Deux ans après le krach boursier, cette dernière a pour but en réalité de dynamiser les « *échanges commerciaux avec une vraie teneur culturelle entre les deux pays, car c'est une source importante de revenue pour la couture française* »⁵⁸⁶. Le voyage de Maggy Rouff débute ainsi à New York, où elle séjourne dans l'hôtel Plaza situé à l'angle de la 5e Avenue et de la 58e Rue⁵⁸⁷. Elle participe ensuite à plusieurs événements mondains : rencontres avec des dessinateurs⁵⁸⁸, dîners, thés⁵⁸⁹, réceptions, défilés de mode, opéras⁵⁹⁰, cinémas⁵⁹¹, etc. Ensuite, Maggy Rouff enchaîne les conférences à la radio⁵⁹², dans les universités de Chicago, Cleveland, Akron, Nouvelle-Orléans, Philadelphie, mais aussi dans les musées, notamment au Brooklyn Museum à l'occasion d'une rétrospective sur les broderies et les costumes nationaux⁵⁹³. La couturière n'est pas la première du secteur à endosser le rôle de conférencière ; en effet, pour Poiret, les colloques aux États-Unis deviennent un business lucratif, puisqu'il gagne mille dollars par intervention⁵⁹⁴. Dans sa conférence « *"La tournée du grand couturier" : les voyages des couturiers français aux États-Unis, de Jeanne Paquin à Christian Dior* », Émilie Hammen souligne que le choix des lieux où se produisent ces séminaires n'est pas anodin, mais fait partie d'une stratégie de communication ciblée. À l'instar de Poiret, le parcours de Maggy Rouff « *suit les riches villes industrielles américaines, principalement du nord-est, Boston, Philadelphie, Cleveland, Chicago, là où résident une clientèle fortunée*

584. Anonyme, « The shops of Vogue in Paris », *Vogue*, 15 mars 1931, p. 21.

585. CHABANNES Jacques, « Ce qui paraît », *Le Carnet de la semaine*, A18, 1er mai 1933, p. 60.

586. HAMMEN Émilie, « *"La tournée du grand couturier" : les voyages des couturiers français aux États-Unis, de Jeanne Paquin à Christian Dior* » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.

587. ROUFF Maggy, *L'Amérique au microscope*, *op. cit.*, p. 29.

588. *Ibid.*, p. 88.

589. *Ibid.*, p. 198.

590. *Ibid.*, p. 83.

591. Elle assiste notamment à une avant-première dans le célèbre cinéma Roxi à New York. (Cf : *Ibid.*, p. 42 à 46)

592. *Ibid.*, p. 49.

593. ROUFF Maggy, *L'Amérique au microscope*, *op. cit.*, p. 192.

594. HAMMEN Émilie, « *"La tournée du grand couturier" : les voyages des couturiers français aux États-Unis, de Jeanne Paquin à Christian Dior* » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.

qui d'ailleurs elle aussi ne se prive pas d'aller à Paris »⁵⁹⁵ et qui, autrement dit, est susceptible de revenir dans la boutique. Les hôtels peuvent également organiser des conférences, par le biais de la presse ou de professionnels de l'industrie de la mode qui louent des espaces ; en guise d'exemple, Poiret fut amené à réaliser une conférence au Ritz-Carlton Hotel à New York. Quant à Maggy Rouff, elle est conviée par la American Silk Association⁵⁹⁶. Dans ces circonstances, le couturier adapte son discours, en s'adressant à un public connaisseur à la fois avide de paroles savantes et soucieux des consignes à suivre en termes de goût et de mode. Dans le cas des universités, la dimension pédagogique est accentuée, notamment chez Maggy Rouff qui souhaite tout au long de sa carrière être l'inspiratrice et le mentor des femmes. Également, Poiret se rend dans diverses universités, comme au Oklahoma College for Women et au Teachers College, branche de l'université de Columbia. De son côté, Maggy Rouff se présente à l'université Northwestern dans l'Illinois⁵⁹⁷. Durant ces événements, nous savons que notre couturière ne vante pas seulement la mode française et le savoir-faire des industries du luxe, mais aussi les progrès nationaux, puisqu'elle donne « *en même temps un compte rendu du dernier Salon, des travaux en cours à l'Institut Pasteur* »⁵⁹⁸. De plus, ces conférences se produisent devant un parterre essentiellement composé de jeunes femmes, qui « *ne connaissent en rien la lassitude, tout les intéresse, tout les passionne* »⁵⁹⁹. À l'occurrence, Émilie Hammen relève ici que : « *même s'il y a cette dimension pédagogique, même si on perçoit l'université comme le lieu, où la mode pourrait être complètement détachée de toutes ces velléités commerciales et traiter comme juste une émanation de la culture française, on retombe sur une assimilation des préoccupations domestiques* »⁶⁰⁰.

Durant ce voyage, la couturière visite également des clubs comme le Home Making Centre, qui est une « *institution singulière, sans aucun équivalent ailleurs et où l'on enseigne, en principe "par la vue", tous les arts intimes qui font, comme son nom l'indique, "un foyer". On y apprend à distinguer les différents tissus, à ne pas confondre un document persan avec une tunique chinoise, à reconnaître un tapis ancien d'un moderne, un torchon à essuyer les verres d'un essuie-meubles. On y enseigne l'art d'arranger les fleurs, de draper un rideau, d'organiser une cuisine, d'installer une armoire. On y propose diverses manières de mettre un couvert : classique, moderne, de style, ou de fantaisie, etc., etc., à l'infini* »⁶⁰¹. De surcroît, ce déplacement en Amérique est aussi l'opportunité, pour elle, sa maison et au nom de la haute couture française, d'établir des liens avec la presse américaine, puisqu'elle visite l'immeuble du *Ladies Home Journal* à Philadelphie⁶⁰², mais également elle rencontre la directrice d'un des plus influents magazines du pays⁶⁰³, comme énoncé plutôt. Ainsi, dans un tourbillon de réceptions et de conférences, l'ouvrage critique certes les Américains, mais offre surtout une vision idéalisée sur certains aspects culturels et sociaux. Pour autant, à en

595. *Ibid.*

596. *Ibid.*

597. ROUFF Maggy, *L'Amérique au microscope*, op. cit., p. 124.

598. *Ibid.*

599. *Ibid.*

600. HAMMEN Émilie, « "La tournée du grand couturier" : les voyages des couturiers français aux États-Unis , de Jeanne Paquin à Christian Dior » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.

601. ROUFF Maggy, *L'Amérique au microscope*, op. cit., p. 157.

602. *Ibid.*, p. 148.

603. *Ibid.*, p. 198.

juger par la narration de Maggy Rouff, les événements traversant le pays à cette époque sont inexistant, puisque l'auteure ne fait aucune référence à la crise qui touche des milliers de chômeurs. Elle s'inquiète toutefois de la mentalité américaine, qui souhaite créer son propre art sans être dicté par l'art européen. Or, selon la créatrice, les Américains sont dénués de bon goût et doivent s'inspirer de Paris, sans pour autant reproduire son atmosphère, car « *croire que l'atmosphère de Paris pourrait se recréer ailleurs serait puéril. Là, n'est pas le danger. Ce qu'il faut craindre, c'est qu'un chauvinisme ardent et sincère ne finisse par créer un état d'esprit – plus exactement un snobisme, - aveugle au goût parfait et créateur, entiché d'erreurs et d'ersatz* »⁶⁰⁴.

À l'instar de son mentor et de Poiret, Maggy Rouff, à travers ses conférences, ses discours et ses voyages, assume une stratégie d'auto-promotion⁶⁰⁵, qui prend en compte les avantages commerciaux que représente cette importante clientèle américaine. S'ajoute à cela, l'affirmation et la défense de l'industrie française et de sa pratique artistique à l'international, puisqu'en tant qu'ambassadrice d'une identité française, elle a pour mission de transmettre et d'ancrer l'idée d'une supériorité nationale en matière d'art et d'élégance. Dans la mesure où la mode est une branche autonome des arts décoratifs, la construction de l'image du couturier en tant qu'artiste devient dès lors le discours central. En somme, le couturier est l'incarnation physique de la mode et d'un style, dont chaque propos est considéré comme une vérité absolue. Comme nous avons pu le voir, cette idée quasi mystique du couturier est présente chez Maggy Rouff, qui tel un oracle prédit la mode future et conseille sur la bonne et mauvaise manière de s'habiller.

1.4. La contribution à la culture artistique

1.4.1. Les expositions internationales

Dans la thèse *La mode à l'épreuve de l'art, une historiographie des discours sur la mode en France, 1800-1930*, Emilie Hammen constate un profond basculement à la fin du XIXe siècle dans la construction du prestige commercial et artistique de la haute couture, qui s'était établie d'abord en France⁶⁰⁶ :

« *Il n'est en effet plus question d'une simple opposition entre la capitale comme centre et la province comme périphérie. Fièbre de ses racines, du caractère proprement « géologique » de sa supériorité en matière de mode, assurée de son riche passé illustré par de nombreux ouvrages et de premières expositions, c'est au cœur d'une identité nationale à exporter, que se situe la mode française et notamment son expression la plus élitiste – la haute couture. Cette prise de conscience, qui reflète ainsi l'aboutissement d'un processus de*

604. *Ibid.*, p. 93.

605. Les femmes couturières peuvent en outre elles même promouvoir leur propre vêtement, puisqu'elles peuvent les porter.

606. HAMMEN Émilie, *La mode à l'épreuve de l'art, une historiographie des discours sur la mode en France, 1800-1930*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Pascal Rousseau, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020, p. 412.

construction identitaire nationale, va trouver dans les cadres institutionnels que sont les expositions universelles un espace singulier pour faire valoir le rôle politique de la mode française. »⁶⁰⁷

Ces manifestations permettent tantôt de montrer la technique de la haute couture française à une nouvelle clientèle étrangère, tantôt à définir à l'international la figure du grand couturier parisien, en tant que créateur ultime qui conçoit des œuvres d'art sur mesure dans ses ateliers et « *qui vise à asseoir une certaine domination française* »⁶⁰⁸. Ces ambitions de promouvoir cette supériorité française dans le domaine de la mode à l'étranger se perpétueront tout au long du XXe siècle.

En raison de sa renommée établie dans les années 30 et de son talent créateur, Maggy Rouff fut vice-présidente de la classe de la Haute Couture à l'Exposition universelle de Paris en 1937⁶⁰⁹ et membre du jury à l'Exposition universelle de Bruxelles 1935 (voir annexe 2). L'exposition bruxelloise s'est déroulée du 24 mai au 25 novembre 1935 sur le plateau du Heysel. Occupant une place éminente au sein des grandes manifestations internationales, Jeanne Lanvin préside le groupe de la Haute Couture de la Fourrure. Bien que nous n'ayons pas la connaissance de photographies représentant les modèles de Maggy Rouff confectionnés pour cet événement, nous pouvons imaginer qu'ils répondent à l'exigence de Lanvin, laquelle oblige les participants de concevoir des créations dans deux uniques tons, soit le rouge et l'or, de sorte que ces couleurs rayonnantes contrastent avec la blancheur des dix moulages réalisés par la Maison Siégel. Cette dernière reprend entre autres les proportions d'un buste grec de femme, choisi par Lanvin au Musée du Louvre, rompant ainsi avec la tradition du mannequin de cire ou de métal⁶¹⁰. Portant des tenues de Callot, Maggy Rouff, Lucile Paray, Vionnet, Lucien Lelong, Jenny et Lanvin, ces moulages étaient disposés dans une pièce circulaire blanche, pensée par l'architecte Joseph-Charles de Montarnal (1867-1947) pour le Pavillon de la France métropolitaine⁶¹¹.

Ensuite, la présence d'une photographie des frères Séeberger (*fig. 441*) prouve l'existence de deux créations de la maison pour l'Exposition internationale des Arts et Techniques appliqués à la Vie moderne, qui s'est produite du 25 mai au 25 novembre 1937 au Palais de Chaillot, dont la présidence du Pavillon de l'Élégance, est confiée une nouvelle fois à Jeanne Lanvin. Édifié sur les berges de la Seine, à côté du Pavillon de l'Italie et face à la porte d'entrée de l'avenue La Bourdonnais⁶¹², le Pavillon de l'Élégance a été construit par les architectes Émile Aillaud (1902-1988) et Étienne Kohlmann (1903-1988) et se compose d'un rez-de-chaussée ouvert et de trois étages. Pour orner cet espace, Lanvin demande au sculpteur Robert Couturier (1905-2008) d'exécuter des mannequins en terre cuite d'environ deux mètres de haut dans des attitudes vivantes de la femme avec sa silhouette véritable. Ces supports ont servi de présentoirs pour les créations de trente maisons de mode. Or, ces géantes figures, rassemblées dans un décor surréaliste, ont

607. *Ibid.*

608. *Ibid.*, p. 413.

609. *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Tome I, Paris, M.Déchaux (2e édition), 1937. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 8-V-53164 (2), p. 401.

610. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 233.

611. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 259.

612. Anonyme, « L'Élégance à l'Exposition : les projets de Mme Lanvin », *Excelsior*, 28e année, n°9677, 7 avril 1937, p. 5.

déconcerté le public⁶¹³. Le Pavillon de l'Élégance comprend en outre quatre classes : la Couture, la Fourrure, la Parfumerie et la Mode masculine. Comme il est coutume, chaque section est organisée par un président, un vice-président et un secrétaire-rapporteur, chargé de publier le rapport du jury⁶¹⁴. Concernant le groupe XI, classe 56, c'est-à-dire la classe de la Couture, il est présidé de Pierre Gerber, de la maison Callot Sœurs, accompagné de Maggy Rouff, en tant que vice-présidente. Le rôle de secrétaire-rapporteur est attribué à la Comtesse Boubet de Grammont, tandis que la trésorerie est contrôlée par Jean Howald, travaillant pour la maison de notre couturière⁶¹⁵. Parmi les exposants, on dénote la présence de : Alix, Anny Blatt, Callot Sœurs, Chanel, Christiane, Dupouy-Magnin, Jane Duverne, Heim, Hermès, Jenny, Jodelle, Lanvin, Leda, Lelong, Louise Boulanger, Madeleine Lemoine, Mainbocher, Martial et Armand, Mauguy, Molyneux, Patou, Raphaël, Madeleine de Rauch, Jane Regny, Lucile Paray, Nina Ricci, Schiaparelli, Vionnet et Worth. Entre autres, les modèles des grands couturiers ont été présentés au sein du pavillon, mais également devant une élite, regroupée dans le club des « Oiseaux », qui s'élevait à vingt mètres au-dessus de la Seine sur un lanterneau. D'après une annonce, publiée dans *Le Figaro* en juin 1937, l'orchestre d'Eddie South a joué devant ce cercle privé à l'occasion d'une présentation des tenues d'Alix, Chanel, Jeanne Lanvin, Lucien Lelong, Molyneux, Lucile Paray, Jean Patou, Jeanne Régny, Nina Ricci, Maggy Rouff, Madeleine Vionnet et Worth⁶¹⁶. Nous comprenons ainsi l'intérêt commercial et promotionnel de ce type d'événements pour les créateurs. Au cœur de la classe Couture, le tome I de *l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, conservé à la Bibliothèque nationale de France signale également la présentation d'un « ensemble particulier » de notre créatrice⁶¹⁷. Quant aux deux créations photographiées, elles sont empreintes d'une grande théâtralité, accentuée à la fois par la position des modèles et par le mouvement des étoffes. Cette photographie montre entre autres la variété et l'attrait du talent de la couturière⁶¹⁸. Pour *Le Journal*, Juliette Clarens décrit également les deux créations de la griffe, lesquelles « symbolisent l'idée statique de l'Exposition et révèlent la science des couleurs de cette grande créatrice. Ses mannequins sont drapés dans des tissus or, cerise, bleu pâle, violet, qui semblent s'épancher comme des eaux vives... »⁶¹⁹. Entre autres, le modèle debout est vêtu d'une robe en soie dont la taille est amplement ajustée par une sorte de large ceinture de la même matière, formant des plis au niveau du corsage. Quant à la jupe, les plis verticaux permettent un évasement, prolongé par une légère traîne, élément qui est répété dans diverses robes du soir de la griffe, allongeant la silhouette du modèle. Le voile en soie porté sur la tête fait écho au tombé de la robe, renforçant le caractère majestueux de cette dernière. Puis, la seconde création constitue une robe bicolore dont les tissus semblent tourbillonner autour du buste du modèle assis, puis s'évasent. Cette silhouette emprisonnée par un drapé vertigineux est également reprise par Vionnet dans l'une de ses deux robes montrées à l'exposition (*fig. 442*), bien que dans le cas présent, la coupe soit ajustée au corps. La dimension aérienne des créations de

613. DESLANDRES Yvonne & MÜLLER Florence, *op. cit.*, p. 159.

614. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 255.

615. *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, op. cit.*, p. 402.

616. Anonyme, « Les Oiseaux », *Le Figaro*, n° 176, 25 juin 1937, p. 7.

617. *Ibid.*, p. 402.

618. Anonyme, « Le point de vue de Vogue », *Vogue Paris*, avril 1937, p. 9.

619. Juliette Clarens, « Le pavillon de l'élégance à l'Exposition : la couture », *Le Journal*, n° 16307, 4 août 1937, p. 6.

Maggy Rouff se retrouve aussi chez Alix dans sa robe de mousseline de soie, où elle juxtapose « *tous les tons de la nature en fleurs, sur lesquels des papillons bleus viennent voltiger...* »⁶²⁰ (fig. 443). Nous pouvons par ailleurs noter que sur les illustrations étudiées, les couturières avec leurs modèles transposent de nouveau une mode antique à la distinction des années 30.

Par la suite, Maggy Rouff participe à l'Exposition universelle de New York, organisée sur le site de Flushing Meadows-Corona Park entre le 30 avril 1939 et le 27 octobre 1940. Bien que l'exposition connaisse un début difficile avec des premiers modèles victimes d'un incendie sur le paquebot Paris le 18 avril 1939⁶²¹, l'événement permet à l'industrie du luxe français de triompher à l'international, puisque plus de quarante millions de personnes viennent contempler le goût et le chic français. Accompagnée de Lucien Lelong, Jeanne Lanvin réunit vingt maisons de haute couture⁶²² et vingt-cinq maisons de pelleteries et fourrures⁶²³. À la demande de la couturière, les architectes Ailaud et Kohlman avec l'aide de Mme Max Vibert, femme-sculpteur chargée des mannequins en plâtre, mettent en scène une nouvelle fois le groupe dédié à la Haute Couture et la Fourrure dans un vaste volume bleu clair, composé de deux salles distinctes⁶²⁴. À travers un décor qui s'inspire de la Renaissance italienne et de la Grèce antique⁶²⁵, les couturiers français imposent les « *codes stylisés d'un classicisme intemporel révélant la prééminence du goût français* »⁶²⁶. Concernant l'emplacement des modèles, *Le Figaro* signale que chaque exposant a placé dans « *son " arcade " devant son " mur d'ardoise " , à la fois un bas-relief décoré ou paré et quelques objets ou accessoires évoquant sa personnalité particulière* »⁶²⁷. En guise d'exemple, Worth place un éventail, tandis que Maggy Rouff, à l'instar de Schiaparelli, choisit une palette qui exprime « *son amour particulier pour les coloris francs... et personnels* »⁶²⁸ (fig. 444). Pour cet événement, la couturière propose donc un modèle, qui selon *Le Figaro*, « *rappelle une certaine robe " Montmartre " à ampleur froufroulante qui fut un des succès de sa collection* »⁶²⁹. À l'opposé des précédentes créations de l'exposition parisienne, l'ampleur n'est plus cette fois-ci donnée à partir de la taille, mais au bas de la robe, telle une fleur qui s'ouvre. Au profit d'une silhouette élancée et d'une coupe moulante, Maggy Rouff privilégie ici un effet de draperies, produit par la multiplication des volants. Les bords de la cape répondent au bas de la robe. Nous pouvons constater une réminiscence du corset puisque le corsage du modèle semble extrêmement serré, soulignant les contours de la poitrine. Alors que Jacques Heim présente la version d'une nouvelle Flore (fig. 445), Maggy Rouff, à l'instar de Lelong (fig. 446), mise sur une ligne sculpturale. Toutefois, son concurrent propose ici une robe

620. *Ibid.*

621. PASTORI Jean-Pierre, *Robert Piguet : un prince de la mode*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 2015, p. 58.

622. Alix, Anny Blatt, Bruyère, Chanel, Germaine Lecomte, Jacques Heim, Jean Dessès, Jean Patou, Jeanne Lanvin, Lucien Lelong, Maggy Rouff, Mainbocher, Marcel Dhorme, Marcelle Dormoy, Molyneux, Nina Ricci, Paquin, Robert Piguet, Schiaparelli et Worth.

623. Anonyme, « La couture à l'Exposition », *Le Figaro*, 114e année, n° 117, 27 avril 1939, p. 8.

624. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 261.

625. Similaire à un jardin, la première salle dresse en son centre une copie de l'Athéna de Phidias, drapée aux couleurs nationales. L'espace est encerclé d'arcades rouge carmin avec des balustrades à l'italienne, qui évoquent la terrasse du Bosco à la villa Médicis. (Cf : *Ibid.*)

626. *Ibid.*, p. 262.

627. Anonyme, « La couture à l'Exposition », *Le Figaro*, n° 117, 27 avril 1939, p. 8.

628. *Ibid.*

629. *Ibid.*

laquée bleu, avec des reflets d'argent⁶³⁰, dont les étoffes en mouvement s'opposent à la coupe raide de notre créatrice.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une exposition internationale, il est aisé de mentionner la participation de Maggy Rouff au défilé à bord du premier voyage du paquebot Normandie vers New York. Tout comme les expositions universelles, ces événements sont l'occasion de défendre un goût et un savoir-faire français, mais surtout un moyen commercial et promotionnel pour la griffe à l'étranger. Conçu par Vladimir Yourkevitch, le Normandie « fut le premier paquebot transatlantique à excéder les 300 mètres de long, pour un tonnage brut de 80000 tonnes, ce qui en faisait le plus grand navire au monde »⁶³¹ et le plus rapide pour l'époque. Lancé le 29 octobre 1932 par l'épouse du président de la République, le chantier fut interrompu pendant la crise économique mondiale⁶³². Il faudra alors attendre le 29 mai 1935 pour que le paquebot entame sa première traversée avec sept mille personnes à son bord. Partant du port du Havre, le Normandie est un témoignage par excellence du style Art déco, avec ses intérieurs luxueux et une salle à manger de première classe éclairée par des créations de Lalique⁶³³. Sur le paquebot, les mannequins des maisons Callot Sœurs, Jenny, Lanvin, Lelong, Lucile Paray, Maggy Rouff, Vionnet et Worth, défilent avec toute la panoplie d'une garde-robe de croisière⁶³⁴, accompagnée de robes de *garden-party*, de tailleurs et de robes du soir⁶³⁵. À la suite de cette traversée, les couturiers ont présenté le 5 juin deux défilés montrés à la presse, puis à la clientèle new-yorkaise à l'hôtel Waldorf-Astoria, au bénéfice de l'Institut new-yorkais des Marins⁶³⁶. Pour le retour du paquebot le 10 juin 1935, le dîner de gala du Ruban bleu est animé par une dernière présentation, où les modèles des maisons de Haute Couture française défilent sous une musique jouée par le 7^e régiment de la Garde fédérale américaine dans un escalier laqué d'or desservant les pièces de réception de la première classe⁶³⁷. Par conséquent, un dessin, publié dans *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, illustre diverses tenues présentées lors de la première traversée du paquebot (fig. 447). Nous pouvons observer alors pour Maggy Rouff une robe en mousseline blanche brodée de perles violettes et munie d'un col carré. À l'inverse de ses confrères, la couturière choisit ici d'allonger la robe par une longue écharpe, faisant office de traîne et qui est attachée à l'épaule par un clip⁶³⁸. Sur une photographie conservée au Palais Galliera, qui nous apporte ainsi une vision plus précise du modèle dessiné dans la revue (fig. 448), les bandes de broderies, situées à la taille et au bas de la jupe et de l'écharpe, sont similaires à des frises géométriques et antiques. L'ampleur aérienne de la robe et le corsage délicatement drapé renvoient aussi à cette inspiration de l'Antiquité. Par ailleurs, la description de la robe correspond à celle intitulée « Paris » dans les journaux *Le Jour*⁶³⁹ et *Le Figaro*⁶⁴⁰. Cette tenue lyrique s'oppose donc à la ligne étroite de la robe de Lanvin en faille noire ornée à l'avant par une plaque de turquoises et argent. En revanche, le caractère aérien et l'ampleur du modèle

630. *Ibid.*

631. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 276.

632. *Ibid.*

633. DI TROCCHIO Paola & WHITFIELD Danielle (dir.), *op. cit.*, p. 178.

634. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 233.

635. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 276-277.

636. Anonyme, « Une fête de la Mode Parisienne à New-York », *Comœdia*, 29^e année, n°8155, 8 juin 1935, p. 3.

637. GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 259.

638. NICOLE, « Élégances », *Le Figaro*, 110^e année, n°177, 26 juin 1935, p. 2.

639. Anonyme, « Sous le signe de " Normandie " », *Le Jour*, 3^e année, n° 171, 20 juin 1935, p. 4.

640. NICOLE, « Élégances », *art. cit.*, p. 2.

de Maggy Rouff se rapprochent légèrement de la robe de Jenny en voile rose et satin entièrement garnie de nervure. Grâce aux revues *Le Jour* et *Le Figaro*, nous apprenons que Maggy Rouff a présenté quatre autres modèles inédits. Le premier « Paris-New York » est « *un ensemble estival jersey blanc ; la robe, d'une ligne simple, affecte au corsage un effet de drapé que des pinces retiennent aux épaules ; le même effet se retrouve sur les manches fendues et mi-longues ; une ceinture souligne la taille qui double le manteau. Un manteau sur lequel s'enroule une longue autruche bleue, des gants de suède blanc d'Alexandrine, à boutons de perles, accompagnent cet ensemble fort élégant* »⁶⁴¹. La seconde est une robe du soir de soie noire « Sun Flowers », qui est « *imprimée de dahlias, découpés, sont réappliqués (sic) sur le tissu de place en place ; le décolleté, ouvert en pointe, se termine dans le dos par des épauettes qui descendent jusqu'à la taille ; la jupe se prolonge au sol par une traîne arrondie* »⁶⁴². Ensuite, « Luini » est une robe de style en crêpe de soie noir, au corsage ajusté et au décolleté modéré avec des longues manches tombant jusqu'au sol. Le modèle est « *[ourlé] de perles de cristal qui l'éclairent d'un scintillement discret* »⁶⁴³. Enfin, le dernier modèle, nommé « Marcassite », est un tailleur du soir en tissu très souple à effet métallique⁶⁴⁴. Pour accompagner ces tenues, Maggy Rouff a choisi des gants signés Alexandrine, dont un modèle en suède blanc boutonné de perle ornaît la robe « Paris-New York »⁶⁴⁵.

1.4.2. Le cinéma et le théâtre

Tout comme Chanel et Schiaparelli, Maggy Rouff est sollicitée par Hollywood pour habiller les actrices en tête d'affiche (voir annexe 37). C'est notamment le cas pour le film *Artists and models abroad* de Mitchell Leisen (1898-1972), daté de 1938, où les tenues de la couturière côtoient celles d'Alix, Lanvin, Paquin, Patou, Lelong, Schiaparelli et Worth, ainsi que des costumiers américains Travis Banton et Edith Head qui renforcent les robes de perles et de paillettes⁶⁴⁶. Synthèse de la Haute Couture parisienne, l'œuvre cinématographique de Mitchell Leisen est le premier film et l'unique film des années 30, où Maggy Rouff est intervenue, permettant une publicité à l'internationale pour la griffe. Il faudra cependant attendre les années 40 pour une demande plus importante, puisqu'elle concevra plusieurs créations pour les films français et américains, comme nous le constaterons dans la suite du développement.

En 1934, Gisèle de Bieville remarque que « *la Haute Couture parisienne semble subir de façon occulte son influence* »⁶⁴⁷. Cette influence, dont parle la journaliste, divise les revues et les couturiers ; si l'un nie ce pouvoir sur la mode, en proclamant que « *Paris crée la mode, c'est elle seule qui la lance et*

641. *Ibid.*

642. *Ibid.*

643. *Ibid.*

644. Anonyme, « Sous le signe de « Normandie » », *art. cit.*, p. 4.

645. NICOLE, « Éléances », *art. cit.*, p. 2.

646. GARNIER Guillaume (dir.), *op. cit.*, p. 125.

647. Gisèle de Bieville, « La mode cet hiver sera influencée par le cinéma », *Pour vous*, n°299, 9 août 1934, p. 13.

l'impose »⁶⁴⁸, l'autre, tel Lucien Lelong, affirme que les couturiers ne peuvent vivre sans le cinéma et inversement⁶⁴⁹. Il a « conscience que le cinéma offre aux femmes des modèles plus vivants, d'une séduction plus efficace que les modèles des couturiers »⁶⁵⁰. Quant à Maggy Rouff, elle déplore que les actrices n'affirment plus leur rôle influent d'arbitre de mode, qui « se cantonnent dans une simplicité de pensionnaires »⁶⁵¹ et qui n'osent plus porter de nouvelles robes. Toutefois, elle reconnaît avoir une admiration pour l'allure austère de Greta Garbo (1905-1990) dans *La Reine Christine*, qui sera d'ailleurs visible dans sa collection pour l'hiver de 1934⁶⁵². À l'instar de Marlène Dietrich (1901-1992) et de Katharine Hepburn (1907-2003), l'actrice suédoise, qui avait « toujours beaucoup de tact et de goût » selon Maggy Rouff⁶⁵³, a contribué à créer la mode des années 30. De même, les robes des films à succès deviennent des modèles, inspirant les couturiers. En effet, la robe du soir de Gilbert Adrian, portée par Joan Crawford (1904-1977) dans *Captive* de Clarence Brown en 1932, sera imitée à de nombreuses reprises et vendue « à plus de cinquante mille exemplaires par le seul Macy's à New York, fabriquée sous licence Adrian et MGM »⁶⁵⁴. Associant les épaulettes d'Elsa Schiaparelli créées en 1931, un buste étroit et une silhouette néo-victorienne⁶⁵⁵, la robe en organdi blanc munie de volants volumineux sur les manches peut être comparée à la robe « En sourdine » de Maggy Rouff (fig. 449). Entre autres, le modèle maggy-rouffien⁶⁵⁶ reprend les manches à volants multiples. À l'opposé de la création américaine, le bord des manches se retourne vers le haut, accentuant l'effet d'une chrysalide qui encadre le visage. De même, la robe d'Adrian possède un col fermé, tandis que Maggy Rouff ouvre discrètement un décolleté en pointe. Quant au bas de la jupe, le costumier américain ajoute seulement trois rangs de volants, alors que chez notre couturière, ces ornements se multiplient et se superposent, contribuant au tombé magnifié et léger de la robe.

En ce qui concerne les costumes conçus pour les pièces de théâtre, nous nous appuyerons sur les journaux de l'époque, qui en établissent une description et en font l'éloge. Durant les années 30, Maggy Rouff entreprend la réalisation de costumes pour cinq pièces de théâtre : *Do, mi, sol, do* de Paul Géraldy (1885-1983) en 1934, *Madame Quinze* de Jean Sarment (1897-1976) en 1935, *Le Duel* de Henri Lavedan (1859-1940) en 1936 (fig. 450), *Pacifique* de Henri-René Lenormand (1882-1951) en 1937 et *Le Misanthrope* mis en scène par Sylvain Itkine (1908-1944) en 1938. Voyant son rôle de prescripteur de mode diminuer face à l'émergence du cinéma⁶⁵⁷, les metteurs en scène ont fait appel aux grands couturiers parisiens pour la conception des toilettes de scène. C'est alors l'occasion pour les dirigeants des maisons de haute couture de tester de nouvelles lignes ainsi que de renouveler la mode, tout en présentant une garde-robe complète et élégante. Il arrive même que « des couturiers reproduisent pour leurs collections des modèles

648. *Ibid.*

649. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 65.

650. *Ibid.*

651. Gisèle de Biezville, « Ce que pense la haute couture parisienne de la mode à l'écran », *Pour vous*, n°289, 31 mai 1934, p. 11.

652. Gisèle de Biezville, « La mode cet hiver sera influencée par le cinéma », *art. cit.*, p. 13.

653. Gisèle de Biezville, « Ce que pense la haute couture parisienne de la mode à l'écran », *art. cit.*, p. 11.

654. MOULIN Joëlle, *Cinéma & mode*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 21.

655. *Ibid.*

656. Solange d'Elseneur, « Au goût de Paris », *France-Europe*, 15 octobre 1943, 2e année, n°66, p. 4.

657. JOIN-DIÉTERLE Catherine & RICHOUX Sylvie (dir.), *Modes ! : à la ville à la scène*, cat. expo. (Moulins, Centre national du costume de scène et de la scénographie, 8 avril – 17 septembre 2017), Paris, Somogy éditions d'art, 2017, p. 99.

conçus pour la scène, parfois à la demande de leurs clientes »⁶⁵⁸. Par ailleurs, les programmes de la Comédie-Française figurent le nom des couturiers, constituant un véritable soutien publicitaire pour les artisans de mode, les maisons et les fournisseurs. De même, les actrices, portant les créations de haute couture, deviennent également une publicité vivante pour les couturiers. D'autant plus que chaque actrice possède son couturier de référence pour les habiller sur scène et au quotidien ; c'est notamment le cas pour Véra Korène (1901-1996) et Annie Ducaux (1908-1996)⁶⁵⁹, restant fidèles au cours de leur carrière à Maggy Rouff. Concernant *Do, mi, sol, do* de Paul Géraudy (1885-1983), un article paru dans *Comoedia* témoigne des créations conçues pour la pièce :

« Mlle Blanche Montel porte dans la pièce deux robes ravissantes. L'une, robe de ville, est en velours loutre, simple, boutonnée et très plate. La jupe est légèrement fendue dans le bas pour faciliter la marche. Une cape de loutre dorée complète cette toilette d'un chic très parisien. L'autre, robe du soir, de grande allure, est en lamé blanc et argent, joli décolleté, prenant bien le buste. Jupe de style très ample et alourdie d'un ourlet travaillé. Une petite cape de velours turquoise doublé de lamé termine cette toilette. »⁶⁶⁰

Bien qu'elle conçoive ici des vêtements, susceptibles d'être portés à la scène comme à la ville, la tendance s'inverse en 1938, puisque le passé devient une source de référence pour les costumes de l'œuvre théâtrale à succès de Sylvain Itkine (1908-1944). En effet, pour *Le Misanthrope*, la couturière confectionne des robes anachroniques⁶⁶¹, qui s'inspirent « des documents que [Alice Cocéa (1899-1970), endossant le rôle de metteur en scène, a] trouvés à la Bibliothèque nationale »⁶⁶². Il existe en outre une photographie d'un exemple de costume, porté par l'actrice dans la pièce (fig. 451). Cette robe de style en moire blanc et bleu est drapée par des bouquets multicolores, tandis que le jabot et le devant de la jupe sont en organdi bordé de dentelle.

Par conséquent, pour la scène et l'écran, les « créations de Maggy Rouff sont absolument exquises »⁶⁶³, racées et étudiées, portant l'étendard de l'excellence de « la haute couture bien française »⁶⁶⁴.

658. *Ibid.*, p. 102.

659. *Ibid.*, p. 99.

660. CLORINDE, « Les Élégances de la pièce », *Comœdia*, 28e année, n°7987, 22 décembre 1934, p. 3.

661. Pierre Abraham, « Un triomphe !!! Le Misanthrope de Molière », *L'Intransigeant*, 59e année, n° 51345, 16 mai 1938, p. 4.

662. Alice Cocéa, « Coquette en herbe », *Le Journal*, n° 16625, 26 avril 1938, p. 2.

663. CLORINDE, « Les Élégances de la pièce », art. cit., p. 3.

664. *Ibid.*

Chapitre II : Les années 40 : une lutte au nom de l'Élégance

2.1. La maison de haute couture Maggy Rouff sous l'Occupation

Lors d'une réunion à Biarritz en novembre 1939, les couturiers Lanvin, Jean Patou, Germaine Lecomte, Marcelle Dormoy, Madeleine de Rauch, Schiaparelli, Balenciaga, Molyneux et Alix ont l'intention de rester à Paris et de reprendre leurs activités, malgré la menace imminente. Mais en juin 1940, les couturiers sont à nouveau en état d'urgence. Occupée par les Allemands, la capitale est isolée et abandonnée par le gouvernement français qui fuit à Bordeaux, puis Vichy. Le Nord de la France est alors occupée par les Allemands, tandis que le sud, soit la Zone Libre, est contrôlé par le régime collaborationniste de Vichy, dirigé par le Maréchal Pétain (1856-1951)⁶⁶⁵. Face à cette situation de crise, certains couturiers mettent la clé sous la porte, comme Chanel, ou d'autres choisissent de fuir à l'étranger : l'Angleterre pour Molyneux (1891-1974) et Worth, les États-Unis pour Schiaparelli et Mainbocher⁶⁶⁶. Quant à Madame Grès, elle est contrainte de cesser son activité après une collection provocante de modèles en bleu, blanc, rouge⁶⁶⁷. Toutefois, de nombreuses maisons poursuivent leurs activités, dont Lelong, Patou, Rochas, Lanvin, Ricci, Fath (1912-1954), Balenciaga et Maggy Rouff. Plus de cent maisons de couture restent ainsi ouvertes à Paris⁶⁶⁸. Les maisons restantes dites « autorisées » par les autorités allemandes sont contraintes de respecter de rigoureuses règles concernant le nombre de modèles par collection⁶⁶⁹, les matières utilisées, les allocations de matériaux accordées et les calendriers de défilés⁶⁷⁰. La confection de vêtements féminins et masculins est considérablement réduite ; seulement cinq millions huit cent mille pièces sont conçues en 1943 contre vingt millions en 1938. C'est alors le règne du système D, mis en place le 18 juillet 1941 par le gouvernement de Vichy, où les clients et les acheteurs de couture se rationnent grâce à une carte⁶⁷¹. En dépit des conditions difficiles, il est impensable pour les couturiers restants de fermer leurs salons, car l'enjeu est bien plus grand : non seulement le savoir-faire français peut être perdu, mais également les compétences des petites mains ne doivent pas être au service des travaux forcés de l'Allemagne⁶⁷². On estime que les couturiers de Paris ont gardé douze mille personnes en activité⁶⁷³. De son côté, Maggy Rouff évacue en 1939 50 % de ses ouvrières en province et n'ouvre qu'une partie de ses salons à sa clientèle, qui furent temporairement fermés à l'instar

665. STEELE Valerie, *Paris fashion : a cultural history*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 229.

666. LAYER James, DE LA HAYE Amy & TUCKER Andrew, *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames and Hudson, 2003, p. 252.

667. ÖRMEN Catherine, *Modes XIXe-XXe siècle*, op. cit., p. 297.

668. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2020, p. 10.

669. Les collections d'automne et d'hiver ne doivent pas dépasser cent modèles, puis soixante au printemps 1944. (Cf : WALFORD Jonathan, op. cit., p. 146-147)

670. MILLERET Guénolée, op. cit., p. 105.

671. WILCOX Claire (dir.), *The golden age of couture : Paris and London, 1947-57*, cat. expo. (Londres, Victoria & Albert Museum, 22 septembre 2007 – 6 janvier 2008), Londres, V&A, 2007, p. 35.

672. TAYLOR Lou, « Les marguerites, les lapins et les moulins à vent : la création de textiles « haute nouveauté » lyonnais pendant l'Occupation et les expressions du symbolisme vichyste de 1940 à 1944 », dans LETHUILLIER Jean-Pierre (dir.), *Les costumes régionaux : Entre mémoire et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 379-388.

673. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, op. cit., p. 39.

de certains de ses confrères⁶⁷⁴.

Intéressé par son rayonnement, l'Allemagne désire s'approprier la Haute Couture française, tout en faisant de Berlin et Vienne les nouveaux pôles de la mode. Mais les couturiers s'opposent à cette volonté, dont Lelong, en tête de file, protège la profession toute entière avec fermeté. En outre, le couturier persuade les Allemands de laisser la couture rester à Paris, au motif que l'Allemagne ne pourrait pas concurrencer les créateurs américains⁶⁷⁵. De plus, il affirme que « *la mode est une activité culturelle et que chaque pays a le droit de créer sa propre mode. C'est à l'Allemagne de montrer qu'elle peut s'imposer sans détruire ou usurper la haute Couture parisienne* »⁶⁷⁶. Or, la tâche s'avère difficile devant la mainmise allemande, puisque les couturiers parisiens sont coupés de leurs fournisseurs et fabricants de textile, dont les manufactures sont basées à Lyon, qui est un foyer vichyste contrôlé par le Gauleiter Kehrl (1900-1984), chef allemand de l'Industrie Textile⁶⁷⁷. D'autant plus que la majorité de la production française est réquisitionnée et expédiée en Allemagne. Le manque de provisions et de matières premières se fait alors très vite ressentir dans l'industrie, poussant les producteurs de rayonne, terme remplaçant la dénomination de « soie artificielle »⁶⁷⁸, à mettre au point « *des procédés qui permettent d'obtenir des fibres utilisables, soit sur matériel de filature de laine, soit sur matériel de filature de coton. Ces fibres sont de rayonne viscosse ou de rayonne acétate* »⁶⁷⁹. Plus qu'un devoir patriotique, les couturiers se mobilisent alors pour éviter de mettre en péril l'art du textile français, en proclamant l'excellence de leur profession.

Pour ce faire, ils peuvent compter sur le soutien inconditionnel de la presse française, qui joue « *le rôle de promoteur de la création parisienne, tentant d'éveiller chez les lectrices un sentiment national et encourageant à " soutenir le commerce de luxe "* »⁶⁸⁰. Poussant à la créativité, les journaux deviennent des guides de mode, conseillant la tenue adéquate pour sortir : la robe noire et la mode du dépareillé sont alors de rigueur⁶⁸¹. Tenant en compte des difficultés en approvisionnement de textile, des astuces liées à l'entretien du linge et des conseils de réutilisation pour transformer un vêtement apparaissent également, tout en incitant à la réalisation manuelle grâce aux patrons publiés⁶⁸². Mais l'activité de la presse est toutefois contrainte par les Allemands, lesquels veulent s'en servir à la fois comme vecteur de propagande de la mode allemande au détriment de la haute couture française et pour endoctriner la population féminine⁶⁸³. Fin mai 1940, les Allemands suspendent par un décret la publication de tous les journaux, annonçant que tous les documents imprimés devaient être soumis à l'avis de la Kommandantur, système de censure imposé par la Propaganda-

674. C.T., « Dans la couture parisienne : la collection d'hiver d'une sobriété voulue par la guerre va être présentée aux élégantes », *Le Journal*, n°17156, 10 octobre 1939, p. 4.

675. WILCOX Claire (dir.), *op. cit.*, p. 36.

676. WALFORD Jonathan, *op.cit.*, p. 145.

677. TAYLOR Lou, « *Les marguerites, les lapins et les moulins à vent : la création de textiles « haute nouveauté » lyonnais pendant l'Occupation et les expressions du symbolisme vichyste de 1940 à 1944* », *op. cit.*, p. 379-388.

678. DELILLE Damien & SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Modes et vêtements : retour aux textes*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art ; Musée des Arts Décoratifs, 2020, p. 186.

679. *Ibid.*, p. 187.

680. SAILLARD Olivier & ZAZZO Anne (dir.), *op. cit.*, p. 178.

681. ÖRMEN Catherine, *Modes XIXe-XXe siècle*, Paris, Hazan, 2000, p. 301.

682. *Ibid.*

683. DROST Julia, *Mode unter dem Vichy-Regime : Frauenbild und Frauenmode in Frankreich zur Zeit der deutschen Besatzung (1940-1944)*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1998, p. 62.

Abteilung, créée le 18 juillet 1940 et dirigée par Joseph Goebbels (1897-1945)⁶⁸⁴. Face à cette situation, des revues disparaissent définitivement, notamment *Votre Bonheur*, tandis que d'autres acceptent ce règlement pour continuer de paraître en zone occupée comme *La Femme chic*. Quant à *Marie-Claire*, *Modes et Travaux* et *l'Art et la Mode*, ces publications se réfugient en zone sud pour continuer leur publication⁶⁸⁵. Quant à *Vogue France*, dirigé par Michel de Brunhoff (1892-1958), rédacteur en chef depuis dix ans engagé envers la couture, sa production a cessé en octobre 1939 et n'a repris que pour deux numéros en mars et avril 1940, en raison de difficultés matérielles de conception et d'impression⁶⁸⁶. D'autant plus qu'en août 1940, les bureaux du magazine sont perquisitionnés par les Allemands, lesquels réquisitionnent parallèlement le studio photographique⁶⁸⁷. Toutefois, les occupants souhaitent poursuivre la publication de *Vogue Paris*, acteur éminent dans le goût et la mode française, à la condition qu'elle se fasse sous contrôle allemand et que les relations professionnelles de *Vogue Paris* ne soient pas d'origine juive⁶⁸⁸. Pour empêcher cette mainmise, Brunhoff décide de mettre à la parution, avant de créer *Album de la Mode du Figaro* dédié aux Couturiers Parisiens⁶⁸⁹. Il faut alors attendre janvier 1945 pour que *Vogue Paris* paraisse de nouveau, où le premier numéro est intitulé « Vogue Libération »⁶⁹⁰. Pendant les années d'occupation, on décompte ainsi environ vingt revues féminines en France⁶⁹¹.

2.1.1. Une conduite controversée : aider à la survie de la Haute Couture en collaborant ?

Bien que la maison de haute couture fasse preuve d'adaptation pendant cette période de pénurie, en acceptant les coupons et les pelleteries des clientes⁶⁹², elle remonte très vite la pente dès 1941. D'une part, les créations de la griffe sont omniprésentes lors des événements mondains, étant donné que le train de vie des élites ne change guère : aux courses hippiques de Longchamp, la comtesse d'Oncieux de Chaffardon arbore fièrement une robe de Maggy Rouff en crêpe noir⁶⁹³, tandis qu'au gala du Théâtre des Ambassadeurs, l'allure de Ginette Leclerc est mise en évidence par une robe du soir toute en fronces⁶⁹⁴. Ces apparitions permettent donc une visibilité de la griffe aux yeux du grand public. D'autre part, Maggy Rouff peut compter sur ses clientes fidèles, puisqu'en 1942, elle reçoit dans son salon Renée Saint-Cyr et Vina Bovy⁶⁹⁵. De même, elle reçoit des commandes aristocratiques pour élaborer des robes grandioses ; elle conçoit, en effet, une robe en

684. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, op. cit., p. 122.

685. LÉCALLIER Sylvie (dir.), *Vogue Paris : 1920-2020*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 2 octobre 2021 – 30 janvier 2022), Paris, Paris-Musées, 2021, p. 62.

686. *Ibid.*, p. 67.

687. *Ibid.*, p. 68.

688. LÉCALLIER Sylvie (dir.), op. cit., p. 68.

689. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, op. cit., p. 116.

690. LÉCALLIER Sylvie (dir.), op. cit., p. 70.

691. DROST Julia, op. cit., p. 62.

692. VEILLON Dominique, *La Mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2014, p. 77.

693. *Ibid.*, p. 209.

694. CHELLÉ Miléna, *La Haute Couture sous l'Occupation*, Le Henlis, Menhir, 2021, p. 86.

695. VEILLON Dominique, op. cit., p. 225.

satins blancs garnies de broderies argent et de soie blanche pour la Princesse Isabelle de Bourbon-Parme, épouse du Comte Roger de la Rochefoucauld⁶⁹⁶. Ce type de commande est crucial pour le personnel des maisons de Haute Couture, notamment les robes de mariée, qui lors de sa conception mobilisent soyeux, dentelliers, brodeurs et fabricants de tulle⁶⁹⁷. Là encore, ces riches créations constituent en outre des témoignages du savoir-faire, surtout lorsqu'elles sont présentées et photographiées dans les revues. Également, il n'est pas rare que les couturiers se mettent en scène dans la presse lors des événements ; par exemple, Anne-Marie Besançon de Wagner, à l'occasion de son mariage avec Jacques Bodreau le 13 juin 1942, est vêtue d'une robe de mariée, confectionnée par sa mère, en linon brodé et organdi avec un voile orné de marguerites⁶⁹⁸. La cérémonie est couverte par la presse, puisque *L'Officiel* publie une photographie du Studio de France⁶⁹⁹.

Pour la maison de haute couture, les activités coulent à flots puisque les clientes sont si nombreuses aux portes de la maison que la direction de Maggy Rouff ne peut admettre tout le monde pour les présentations⁷⁰⁰, notamment en février 1942 comme l'indique une note d'excuse publiée dans *Le Matin*⁷⁰¹. Parmi sa clientèle, le salon est toutefois dominé par la présence des Allemands et les cercles collaborationnistes du Tout-Paris, permettant à la maison de s'adapter sans difficulté à la situation. En guise d'exemple, nous savons ainsi que Josée Laval, fille de Pierre Laval, Premier ministre français de 1931 à 1932 et de 1935 à 1936, achète des créations de Rochas, Lanvin, Schiaparelli et Maggy Rouff en septembre 1943⁷⁰². Face aux nombres grandissants de cette nouvelle clientèle, l'enseigne embauche une interprète, Isabelle Bauer, en tant que première vendeuse⁷⁰³. Coupés d'une clientèle internationale, les couturiers aperçoivent également un nouveau groupe au sein leur maison : ce sont les BOF, soit Beurre-Oeufs-Fromages, nom donné par Dominique Veillon, en raison de leur fortune établie sur la vente de ces denrées précieuses au marché noir⁷⁰⁴. Bien que leur richesse leur donne accès au monde du luxe, ils diffèrent de l'élite sociale en termes de goût, ne parvenant pas à l'élégance inhérente de la Parisienne⁷⁰⁵. Certes, on décerne l'affluence d'une clientèle allemande et collaborationniste chez Maggy Rouff, mais les dissidents se rendent aussi dans ses salons ; c'est notamment le cas d'Antoinette Sasse (1887-1986), membre de la Résistance et amie intime de Jean Moulin (1899-1943), qui note dans son journal ses essayages de guerre chez Jeanne Lanvin, Maggy Rouff et chez la modiste Rose Descat⁷⁰⁶.

Ainsi, la branche fut-elle plus collaboratrice que d'autres maisons ? La collaboration économique lui a bien profité, car elle s'est enrichie grâce à une clientèle allemande. En effet, nous savons que Maggy Rouff organise en septembre 1942 le premier défilé public devant les Allemands⁷⁰⁷. Mais dès novembre 1940,

696. CHELLÉ Miléna, *op.cit.*, p. 94.

697. *Ibid.*

698. *Ibid.*, p. 101-102.

699. *Ibid.*

700. VEILLON Dominique, *op.cit.*, p. 230.

701. Annonce, publiée dans *Le Matin*, 59^e année, n°21106, 23 février 1942, p. 2.

702. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 41-42.

703. *Ibid.*, p. 208.

704. WALFORD Jonathan, *op. cit.*, p. 148.

705. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 100.

706. *Ibid.*, p. 45.

707. BROCHE François et MURACCIOLE Jean-François, « Chapitre V. La Collaboration économique », dans

Maggy Rouff et Marcel Rochas sont les uniques couturiers à présenter une collection privée aux hauts dignitaires allemands, dont les créations sont coupées dans des nouveaux tissus⁷⁰⁸. De plus, son attitude est ambiguë, puisqu'elle aurait reçu chez elle avec son mari les Allemands, lesquels ont essayé à ce moment précis de s'emparer des affaires de la maison⁷⁰⁹. En raison de son comportement soupçonneux, la presse la qualifie de « *collaboratrice, recevant les Allemands chez elle, entièrement acquise à la cause Boche* »⁷¹⁰. Elle aurait alors misé sur une victoire allemande. Dans *La Mode sous l'Occupation*, Dominique Veillon révèle entre autres que :

« *La maison aurait d'ailleurs figuré, après la Libération de Paris, sur une liste d'entreprises dont l'attitude pendant l'Occupation avait été répréhensible. [...] Très attachée à la défense de son art et d'un patrimoine, elle apparaît à plusieurs reprises comme la seule interlocutrice valable face aux Allemands, ce qui laisse supposer pour le moins une certaine complaisance de sa part. On sait, par ailleurs que ces messieurs se montrent très assidus dans sa boutique lors de la présentation des collections* »⁷¹¹.

Ce comportement vis-à-vis des Allemands semble être justifié par Maggy Rouff par le maintien de l'économie et la contribution à la machine de guerre (voir annexe 38). Ce rôle d'interlocutrice, signalée par Veillon, est explicité lors de la réunion franco-allemande prévue entre Kehrl, Hartman, Bichelonne (1904-1944)⁷¹² et les responsables français de la branche⁷¹³, le 16 août 1940⁷¹⁴. Entendant conquérir le domaine des fibres naturelles et artificielles, Kehrl a pour objectif de répartir de manière égale les matières premières de remplacement entre l'Allemagne et la France, puisque suivant le « Plan Kehrl », le stock de laine doit être exclusivement réservé aux besoins militaires allemands⁷¹⁵. À la demande d'Hartman, chargé du service textile de l'administration des territoires occupés par l'intermédiaire de son Comité général d'organisation de l'Industrie Textile⁷¹⁶, Maggy Rouff participe à la réunion en tant que porte-parole de la profession pour donner son avis sur les futures réglementations du textile qui peuvent entraver le bon fonctionnement des

MARAVAL Denis (dir.), *Histoire de la Collaboration. 1940-1945*, Paris, Tallandier, 2017, p. 221-222.

708. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p. 195.

709. VEILLON Dominique, *op.cit.*, p. 193-194.

710. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p. 162.

711 . *Ibid.*

712. Ministère de la Production Industrielle du gouvernement de Vichy.

713. Depuis octobre 1940, les diverses branches de l'industrie française sont contrôlées par un comité d'organisation, où chaque type de tissu - Coton, Laine, Teinture, etc - est dirigé par un directeur industriel français. La branche de la Soie est placée sous la direction du fabricant vichyste Jean Barioz, tandis que celle des Fibres Artificielles est gérée par Edmond Bizot. Étant donné que la branche du Vêtement est divisé en sept sections, on confie la présidence du groupe 1, soit celui de la Couture, à Lucien Lelong, lequel obtient des dérogations pour les couturiers, concernant la quantité de laine accordée. Cette matière, fortement limitée, est répartie en trois, dont trois quarts de la production reviennent au Reich, 17 % au gouvernement de Vichy et 3 % sont à partager entre les Français. Après plusieurs négociations, en février 1942, Piguet obtient un contingent de 514 mètres de lainage et de 1 771 mètres de soieries contre 1 053 mètres et 4 002 mètres pour Lelong, 718 mètres et 3 200 mètres pour Lanvin. Suivent derrière eux Patou, Nina Ricci, Schiaparelli, Maggy Rouff, Worth, Balenciaga, Rochas et Molyneux. (Cf : TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 57 ; DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 85 ; PASTORI Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 68)

714. VEILLON Dominique, *op.cit.*, p. 134-135.

715. *Ibid.*

716. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 57.

industries de la couture⁷¹⁷. Mais à l'automne 1940, la répartition des fibres artificielles n'est toujours pas équitable entre les branches destinées à la fabrication d'un ersatz de moins bonne qualité et peu résistant qui remplace la laine et le coton⁷¹⁸. C'est notamment le cas des fabricants lyonnais de soieries qui réclament une augmentation de l'attribution de rayonne coupée, nécessaire à la fabrication de la « flesabène »⁷¹⁹. On demande alors à Maggy Rouff et Marcel Rochas de présenter une collection, employant les tissus de remplacement, devant Kehrl pour l'inciter à admettre une dérogation⁷²⁰.

Malgré sa proximité avec les Allemands, Maggy Rouff est présente lors du défilé lyonnais de 1942, toujours dans l'objectif de brandir le drapeau de l'élégance française, même si les frontières sont fermées et les exportations interdites. À l'initiative de Lelong, le défilé s'est déroulé au dernier étage de l'immeuble de la Foire de Lyon, rue Ménestier, le 6 mars 1942. Mais l'organisation de cet événement est complexe, puisque la difficulté réside dans le laissez-passer des mannequins et du personnel des maisons en zone libre, rendu possible grâce à l'obtention de Lelong de deux cents autorisations auprès d'un officier allemand⁷²¹. Sous le prétexte d'un gala au bénéfice du Secours national, comportant un spectacle de danse avec Serge Lifar⁷²², le défilé est alors présenté devant trois cent cinquante professionnels venus des pays neutres, tels que la Suisse, l'Espagne, l'Afrique du Nord, la Turquie et le Portugal⁷²³. On compte ainsi les créations d'une vingtaine de créateurs dont Lanvin, Patou, Paquin, Heim, Molyneux, Ricci, Hermès, Fath et Rochas⁷²⁴. Se rendant compte de la supercherie, les Allemands rappellent à l'ordre Lelong, en lui rappelant que d'une part, toute forme de publicité pour la haute couture française est interdite ; et d'autre part, que seules les maisons viennoises, berlinoises et italiennes sont autorisées à présenter des collections dans les villes étrangères⁷²⁵. Relayé par la presse, le défilé est un franc succès. Dans une double page du magazine *Marie-Claire*, dédiée à l'événement⁷²⁶, deux dessins représentent les robes présentées par Maggy Rouff (*fig. 452*) : l'une propose une ampleur retenue sur le côté par deux nœuds et l'autre montre une robe tailleur dont la jupe est élargie par des plis non repassés. Tandis que Lelong soumet une nouvelle silhouette (*fig. 453*), autrement dit la taille et les hanches moulées au moyen d'un long corselet gaufré ou plissé horizontalement. Comme Maggy Rouff, il utilise des nœuds pour mettre en valeur les fronces de ses jupes. De surcroît, il n'est pas sans rappeler que Maggy Rouff s'assure également une clientèle en zone occupée, puisqu'elle y envoie en 1942 le mannequin

717. VEILLON Dominique, *op. cit.*, p. 161-162.

718. Il est aisé de rappeler que les Allemands, ayant réquisitionné la laine, le coton, le lin et la soie, interdisent tout approvisionnement de tissus issus des manufactures du Nord, du Pas-de-Calais et des Vosges, mais également les importations de matières premières en provenance d'Australie, États-Unis et Extrême-Orient. À cause de la pénurie de la matière première et de la difficulté d'acheminer les marchandises jusqu'en France, la production de vêtements s'orientent vers les matières végétales – telles la fougère ou la tige du lin qui fournissent un fil très fin - et la fabrication de matières synthétiques. Obtenues à partir d'acétate de cellulose, la rayonne et la fibranne sont utilisées fréquemment par les couturiers. C'est pourquoi, en juillet 1941, le Comité général d'organisation de l'industrie textile leur consacre une exposition au Petit Palais. (cf : TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 57 et 79 ; CAILLARD Sylvie, *L'élégance : comment être coquette sous l'Occupation : 1940-1945*, Paris, Histoire & collections, 2015, p. 4 ; SAILLARD Olivier & ZAZZO Anne (dir.), *op. cit.*, p. 179)

719. VEILLON Dominique, *op. cit.*, p. 137-138

720. *Ibid.*

721. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 90.

722. *Ibid.*, p. 88.

723. *Ibid.*, p. 90.

724. VEILLON Dominique, *op.cit.*, p. 175-176.

725. MILLERET Guénolée, *op.cit.*, p. 106.

726. Anonyme, « Reportage défilé », *Marie-Claire*, n°240, 1er avril 1942, p. 4-5.

Jacqueline Clariond, fille d'Aimée Clariond (1894-1959), ancien sociétaire de la Comédie-Française, pour présenter ses modèles⁷²⁷.

Par ailleurs, le défilé lyonnais n'est pas l'unique événement auquel participe Maggy Rouff sur le territoire français durant l'Occupation. En effet, pour affirmer « *une vision d'élégance vraie, son effort continu et splendide, sa lutte dans le travail pour que beaucoup puissent vivre* »⁷²⁸, la Haute Couture française fait défiler lors de la tradition des Drags en 1941 vingt-deux mannequins, arrivés dans un autobus – un grand luxe étant donné les circonstances⁷²⁹. Les jeunes femmes arborent en outre des créations de Lucien Lelong, Jeanne Lanvin, Jean Patou, Paquin, Molyneux, Bruyère, Maggy Rouff, Germaine Lecomte, Nina Ricci, Raphael et Lucile Manguin, lesquelles sont qualifiées « *exquises, d'une élégance faite de simplicité, et d'un goût très sûr* »⁷³⁰. Les spectateurs peuvent y observer alors « *l'harmonie [d'un] tailleur de crêpe mauve dragé, fleuri d'iris noir; de cet autre, tout blanc, paré de quatre poches matelassées bleu bluet comme la blouse, l'allure si parisienne d'une redingote claire, la souplesse [d'une] ravissante robe imprimée bleu et blanc aux légères touches corail, note se retrouvant à la ceinture, le travail d'incrustation d'une autre nous apportant toutes les fleurs des champs* ». Quant à Maggy Rouff, il existe une photographie, exhibant une robe noire et blanche de grande allure, où l'ampleur est retenue devant par un laçage de ruban de velours noir avec une cape droite, sans étroitesse, qui marque les épaules⁷³¹ (fig. 454).

Si Maggy Rouff poursuit sa défense et sa propagande au nom des industries du luxe en France en réponse aux autorités allemandes, elle s'engage déjà avant l'Occupation à diffuser un message sans équivoque : la couture parisienne est et restera en activité. En effet, au début de la guerre, elle envoie, avec Alix, Lanvin, Lelong, Molyneux, Paquin, Patou, Piguet et Worth, dix mannequins à Bruxelles (fig. 455), emportant avec eux au total soixante robes⁷³². Ces dernières sont montrées au Savoy, « *au cours d'un gala franco-belge organisé sous le patronage de la princesse de Mérode et de l'ambassade de France, au profit du "Comité belge d'assistance aux Familles des mobilisés français"* »⁷³³. De même, au printemps 1940, Paquin, Alix, Piguet, Molyneux, Worth, Maggy Rouff, Patou et Schiaparelli présentent leurs collections à Amsterdam, au Carlton, démontrant qu'en dépit de la propagande allemande, Paris est toujours un centre de créations⁷³⁴. Ce défilé commun est l'initiative de Jean Howald de la maison Maggy Rouff⁷³⁵, nom qui ne nous est pas inconnu, puisque : d'une part, il participe à l'Exposition internationale des Arts et Techniques appliqués à la Vie moderne en 1937 en tant que trésorier de la classe de la Couture, où notre couturière est vice-présidente ; et d'autre part, à partir de 1949, il occupe des fonctions dans la direction de la griffe avec Léa Remy. Nous ignorons pour autant la date précise où il fut engagé par la maison. Concernant l'événement amstellodamois, l'ouvrage *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control* de Lou

727. Anonyme, « En attendant d'incarner Hermione Jacqueline Clariond présente "Confidence" chez un couturier », *France-soir*, 6e année, n°939, 8 août 1947, p. 1.

728. P.C., « Aux Drags », *L'Œuvre*, n°9386, 14 juillet 1941, p. 4.

729. *Ibid.*

730. *Ibid.*

731. *Ibid.*

732. Anonyme, « La couture française à Bruxelles », *Le Figaro*, 114e année, n°352, 22 décembre 1939, p. 2.

733. *Ibid.*

734. SIROP Dominique, *op. cit.*, p. 89.

735. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 280.

Taylor nous informe qu'il est organisé par Hirsch et Cie et animé par l'ambassadeur de France, le baron d'Arnault de Vitrolles, et l'attaché commercial français, Paul Boncour (1873-1972), au profit des associations caritatives de guerre françaises et néerlandaises⁷³⁶. Le spectacle devait continuer jusqu'à New York, mais celui-ci fut annulé en raison de l'invasion des Pays-Bas en mai 1940⁷³⁷. Cet événement indique en outre une volonté d'assurer une place française sur le marché et de garantir des liens commerciaux à l'international, puisqu'entre le 6 et 7 avril, des vêtements de sport, des tailleurs en tweed, des robes de jour, des tenues de soirée et des fourrures sont présentés - témoignant de la qualité et du prestige de la couture parisienne -, devant des acheteurs étrangers, de nationalité essentiellement américaine⁷³⁸. Durant cette manifestation, les neuf maisons participantes sont divisées en trois groupes : le premier réunit les maisons établies depuis longtemps, soit Lanvin, Patou, Worth et Paquin ; le second est composé d'Alix, Lelong et Maggy Rouff ; et enfin, le dernier rassemble deux créateurs étrangers, soit le britannique Molyneux et le suisse Piguet⁷³⁹. Non seulement la présence de Maggy Rouff s'explique par le prestige acquis de sa maison, mais également par ses relations, étant donné que la mère de la couturière, Marguerite Besançon de Wagner, avait des liens familiaux avec le mécène, Hirsch et Cie, célèbre grand magasin qui possède des succursales à Amsterdam et à Bruxelles⁷⁴⁰.

Ainsi, la question sur la collaboration de Maggy Rouff est assez complexe, car elle contribue pendant l'Occupation à la promotion de l'élégance française avec Lelong, en réponse à la mainmise allemande. Défense d'un patrimoine et/ou coup publicitaire ? Par ailleurs, nous pourrions peut-être voir dans ce rapprochement allemand une tentative de survie pour sa maison, mais aussi pour la Haute Couture, puisque son rôle de porte-parole a permis indirectement quelques avancées sur le maintien et le fonctionnement des industries de la couture.

2.1.2. Un appel à l'élégance française

Face aux pressions, il est dans le devoir du couturier de lutter pour la sauvegarde d'un patrimoine de mode. Mais Maggy Rouff déplore dans un article rédigé pour la revue *Marianne* un laisser-aller des femmes en raison des circonstances de guerre (voir annexe 38). Tous ces cheveux au vent et ces robes militaires sont affligeants, dans la mesure où la France possède une main-d'œuvre experte et compétente, capable de fabriquer des créations à la fois pratiques et élégantes. D'autant plus que « *s'habiller avec goût est affaire d'instinct ou d'éducation, jamais d'argent* »⁷⁴¹. Par conséquent, la beauté est une question de discipline et de volonté : la beauté devient un acte de résistance et y renoncer, c'est manquer de courage⁷⁴². La créatrice incite alors les femmes à imiter la vraie « Parisienne », comme un devoir de guerre et économique envers la nation

736. *Ibid.*

737. *Ibid.*

738. *Ibid.*, p. 281.

739. *Ibid.*

740. *Ibid.*

741. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, *op. cit.* p. 67.

742. DROST Julia, *op. cit.*, p. 70.

entière, car l'enjeu est de faire travailler les ateliers et du maintien de la réputation française en termes de raffinement. Malgré les pénuries, il est dans l'ordre des priorités de prouver que la haute couture française est et restera inégalable dans le monde et « *qu'elle fait partie intégrante de Paris, au même titre que les plus beaux monuments de la capitale* »⁷⁴³. Maggy Rouff n'est pas la seule à tenir le même discours, puisque partout en France, Lelong lance une campagne nationale de propagande en faveur de la haute couture, où il met l'accent sur la tradition paysanne de la couture française⁷⁴⁴ car : « *l'excellence du goût et de l'artisanat français est le résultat d'un niveau de civilisation particulièrement élevé qui distingue la France des autres pays. [...] La mode ne peut donc se créer qu'à Paris* »⁷⁴⁵. Dans son livre *La Philosophie de l'Élégance*, Maggy Rouff ajoute que la haute couture parisienne est une « *mécanique extrêmement sensible et délicate* »⁷⁴⁶, dont les « *machines sont toujours demeurées, à cause de leur structure même, du mystère de leur fonctionnement et de par l'impossibilité de les faire marcher au-delà de l'octroi de Paris, un objet de curiosité pour le public.* »⁷⁴⁷

Contribuer à l'effort de l'élégance certes, mais pas n'importe comment, puisque « *s'habiller avec élégance est affaire de psychologie, d'intelligence, de volonté, de goût et d'imagination* »⁷⁴⁸. Garant du bon goût, le couturier a la lourde tâche d'assumer un rôle à la fois de guide et d'éducateur⁷⁴⁹. Tel le Créateur, le couturier est une machine extrêmement sensible où l'on amasse toutes les impressions artistiques et passionnelles éparses dans le monde⁷⁵⁰. Tout en montrant la voie, le couturier doit également deviner et pressentir au préalable les espérances et les envies des femmes⁷⁵¹. Consciente de l'importance de ce rôle, Maggy Rouff publie en 1942 *La Philosophie de l'Élégance*⁷⁵², rentrant « *en infraction aux règlements de l'Occupant, alors en vigueur, dans le but de diffusion à l'étranger, de la subsistance de la primauté des Industries d'Art françaises* » (voir annexe 2). Illustré par Anne-Marie Besançon de Wagner et Paul Colin⁷⁵³, l'ouvrage constitue également un véritable guide pour les femmes en matière de mode. Dans ce livre, elle « *n'a pas crainte pour exprimer son opinion, ou formuler une critique, d'employer un mot rude, une expression vive, un tout de phrase hardi. [...] Elle parle de goût et d'élégance avec élégance* »⁷⁵⁴. Témoignant de « *l'amour profond que Maggy Rouff nourrit pour son métier, la passion qu'elle éprouve pour un effort constant de création* »⁷⁵⁵, ce manuel de mode est rempli d'expressions lapidaires : « *en matière de goût, il n'y a que de grandes erreurs* »⁷⁵⁶ ; « *sacrifier ses goûts au Goût tout court est le signe d'un grand*

743. VEILLON Dominique, *op.cit.*, p. 167.

744. DROST Julia, *op. cit.*, p. 58.

745. *Ibid.*

746. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, *op. cit.*, p. 224.

747. *Ibid.*, p. 227-228.

748. *Ibid.*, p. 205.

749. *Ibid.*, p. 243.

750. *Ibid.*, p. 224.

751. *Ibid.*, p. 240.

752. Nous ne connaissons pas actuellement les avis sur cet ouvrage, ni s'il connut un succès.

753. Lors de la réédition en 1945, les illustrations sont signées Léon Benigni.

754. Anonyme, « De la coupe au livre », *Comœdia*, 2e année, n°74, 21 novembre 1942, p. 6.

755. *Ibid.*

756. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, *op. cit.*, p. 67.

éclectisme »⁷⁵⁷ ; ou encore « le goût peut donner de charme à la laideur que n'en aurait sans lui la beauté »⁷⁵⁸. Elle donne à toutes les femmes, en quelques mots, le moyen sûr de ne jamais faillir en vue d'un choix⁷⁵⁹ : « se dire : "j'aime ceci est bien " se répéter sans cesse : " je n'aime pas cela, est mieux " »⁷⁶⁰.

Dans l'ouvrage présent, Maggy Rouff se place ainsi en philosophe de la mode, en reprenant les idées du *Traité de la vie élégante* de Balzac (1799-1850), publié en 1833, dont ce dernier s'adresse à l'aristocratie du XIXe siècle⁷⁶¹. Être élégante répond à des règles bien précises. Comme Balzac, la première inclut une profonde connaissance de soi, en reconnaissant ses propres défauts, afin de les dissimuler, puis de les mettre en valeur⁷⁶². Pour garantir une élégance, il faut alors ne laisser aucune place ni au hasard ni à la négligence par le biais d'une sévère autocritique⁷⁶³ :

« Il faut relever avec un acharnement méchant chaque imperfection et la buriner dans son esprit avec énergie. Il faut regarder d'un œil neuf l'inconnue du miroir et faire froidement le procès de cette étrangère. Alors seulement, l'image livrera au double vivant tous ses secrets. Alors seulement, toutes deux, dans une intimité féconde, pourront s'allier pour un combat victorieux »⁷⁶⁴.

Maîtriser son apparence physique repose également sur l'honnêteté de sa personnalité⁷⁶⁵, car « caractère et élégance sont liés indissolublement »⁷⁶⁶. Miroir du porteur, le vêtement se doit être en parfaite alchimie avec le corps, pour révéler ainsi sa véritable nature. Cet art du naturel est complexe, car « il vient un moment où il faut s'habiller plus jeune pour le paraître encore. Tout de suite après, il convient de s'habiller moins jeune pour le paraître plus »⁷⁶⁷. Or, il ne faut pas attendre *La Philosophie de l'Élégance*, pour que Maggy Rouff soutienne ces principes et les diffusent à travers des conférences, comme nous l'avons vu, ou encore des articles publiés dans la presse. En effet, en 1937, elle synthétise pour *Femina* sa pensée sous forme de précepte :

« Le grand secret de l'élégance, c'est d'être soi avec simplicité et aisance, de bien connaître ses défauts et ses qualités, non pour les faire disparaître mais pour les exagérer – eux seuls nous donnent du caractère.

Être toujours nouvelle, toujours imprévue, sans cesser d'être soi, avant tout, par-dessus tout.

Ne pas oublier que la véritable originalité a sa source dans la simplicité. Dans l'art de l'habillement comme dans tous les autres, il faut obtenir un effet, souligner un motif et laisser le reste dans l'ombre.

Plus la recherche est grande, plus il faut la faire disparaître par un difficile dépouillement, en se souvenant

757. *Ibid.*

758. *Ibid.*, p. 69.

759. Anonyme, « De la coupe au livre », *Comœdia*, 2e année, n°74, 21 novembre 1942, p. 6.

760. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op. cit. p. 63.

761. FORTASSIER Rose, *Les écrivains français et la mode : de Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 210.

762. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op. cit. p. 31.

763. SAILLARD Olivier (dir.), op. cit., p. 558.

764. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op. cit., p.31.

765. Idée déjà reprise en 1938 dans *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*. (p.43)

766. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op. cit., p. 33.

767. *Ibid.*, p. 194.

de ce mot anglais si juste : " Perfection is unobstrusif".

[...] Surveiller son esprit, son caractère et son cœur autant que ses robes et son visage, c'est être certaine de garder ou d'acquérir un prestige ou une branche qui communique mystérieusement à tout l'être, la vraie, la grande, l'impérissable élégance »⁷⁶⁸.

Par conséquent, les secrets de la distinction résident dans la fusion du corps et du vêtement, mais également dans l'alliance entre le Chic et l'Élégance, lesquels « n'oublie jamais que le Goût est leur Père, Paris leur Patrie et la Beauté leur Vérité »⁷⁶⁹.

2.1.3. Simplicité le jour, sophistiqué le soir

Pour le début des années 40, l'étude vestimentaire de la griffe s'appuie essentiellement sur les vêtements consultés dans les réserves du Palais Galliera et du musée des Arts décoratifs⁷⁷⁰, mais aussi sur les comptes rendus de défilé publiés dans la presse. En raison de la censure, nous avons peu de témoignages visuels des créations de cette période, dans la mesure où les photographies de mode sont interdites à la publication en 1943⁷⁷¹. D'autant plus que tous les journaux et magazines sont souvent obligés de réduire leur format, en raison de la rationalisation du papier⁷⁷². Pour autant, la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et le musée des Arts décoratifs ont en leur possession quelques photographies. Nous nous reposerons également sur des croquis de mode de Rouffanges conservés au Palais Galliera, ainsi que des dessins publiés principalement dans *Le Journal*, *Aujourd'hui*, *l'Œuvre*, *Le Matin*, *Le Figaro*, *Le Petit Journal*, etc. De plus, nous nous servons de l'ouvrage *La Haute Couture sous l'Occupation* de Miléna Chellé, dont la recherche se fonde sur *L'Officiel de la couture et de la mode* et *L'Art et la Mode*⁷⁷³, nous permettant entre autres d'évoquer des créations de Maggy Rouff.

À Paris, les jupes demi-courtes, les tailles ajustées et les chapeaux originaux apparaissent au fur et à mesure durant la journée. Tandis que le soir, les décolletés, les corselets sans bretelles et les jupes larges se donnent en spectacle. Alors que les épaules sont de plus en plus carrées, la taille est serrée au maximum. Une nouvelle ligne apparaît à travers la robe tonneau et la ligne amphore, au détriment des robes droites⁷⁷⁴. De plus, les ornements tels que les poches et les godets reprennent tous leurs droits sur les robes d'après-midi. Les fronces en rang serré ou en rang unique envahissent toutes les créations. Les costumes régionaux sont aussi remis à l'honneur dans les collections parisiennes. Sous cette apparente distinction, il devient en réalité

768. Maggy Rouff, « Un peu de psychologie vestimentaire... », *Femina*, 1er février 1937, p. 16.

769. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op. cit., p. 72.

770. Il est important ici de relever que les institutions de mode conservent davantage de créations antérieures à 1940 et postérieures à 1950.

771. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, op. cit., p. 103.

772. DROST Julia, op. cit., p. 62.

773. Revues non consultées, mais disponibles à la bibliothèque du Palais Galliera.

774. VEILLON Dominique, op.cit., p. 214-215.

difficile de se procurer des matières premières telles que la laine et le cuir. Mais les couturiers s'adaptent en se tournant vers les tissus artificiels, qui permettent plus de possibilités dans la structure du vêtement. Compte tenu de la qualité des collections, il est à se demander si une pénurie existe réellement. Face à situation, les collections d'hiver 1939-1940 présentées en retard sont toutefois modifiées pour correspondre aux nouveaux besoins des femmes ; lors d'un entretien, Maggy Rouff confesse qu'il est inconcevable de présenter aux journalistes et aux vendeurs en août-septembre une collection réalisée en temps d'insouciance⁷⁷⁵. Lelong, Molyneux, Piguët, Lanvin et notre couturière présentent alors en octobre 1939 leur première collection de guerre⁷⁷⁶. Cette dernière met à l'honneur une mode dite « utilitaire », composé de chandails, robes sombres, gros manteaux et tailleurs classiques⁷⁷⁷. En effet, lors d'un entretien pour *Le Journal*, Maggy Rouff confie en avant-première ses nouveaux modèles de sa collection :

« La collection d'hiver est prête depuis le mois d'août ! Elle contient, comme toujours, une cinquantaine de petites robes simples en lainage foncé. De quoi contenter les esprits les plus sévères, même en temps de guerre ! Car il n'est tout de même pas nécessaire de vêtir toutes les femmes de fourreaux uniformes ! Et c'est précisément parce que la collection avait été complétée dès avant la guerre qu'il nous est possible de la montrer ! Sinon, un effort pareil serait chose impossible. »⁷⁷⁸

2.1.3.1. Une mode « utilitaire »⁷⁷⁹ et raffinée

En raison du manque de chauffage, Maggy Rouff propose de lutter contre le froid avec : des douillettes et des pyjamas taillés dans un nouveau lainage moelleux, également utilisé par Jeanne Lanvin, répondant au nom de « Plus-Dhous »⁷⁸⁰ ; ou de larges manteaux et vestes en laine ou garnis de fourrure opulente ou non, telles que l'astrakan, le castor et le breitschawz (*fig. 456 à 463*). Malgré les circonstances, la collection de 1940 réserve une grande place aux fourrures. La journaliste Elyane souligne d'ailleurs leur qualité sur de multiples modèles :

775. *Ibid.*, p. 32-33.

776. FERNANDEZ Jeanne, « L'atelier a retrouvé ses ouvrière », *Le Jour*, 7^e année, n°294, 21 octobre 1939, p. 2.

777. *Ibid.*

778. C.T., « Dans la couture parisienne : la collection d'hiver d'une sobriété voulue par la guerre va être présentée aux élégantes », *Le Journal*, n°17156, 10 octobre 1939, p. 4.

779. Cette notion est introduite par le président du Board of Trade Thomas Barlow (1845-1945) dès le début des années 40 en Grande-Bretagne. L'objectif est de produire des vêtements à la mode, mais pratique. Les couturiers britanniques, comme Norman Hartnell (1901-1979), Hardy Amies (1909-2003) et Digby Morton (1906-1983), confèrent alors une élégance simple aux vêtements féminins avec des épaules carrées, une taille mince et une jupe évasée. Néanmoins, ces tenues doivent être coupées dans des tissus à faible teneur en fibres. L'unique fantaisie qui peut leur être apportée est la présence limitée de poches et de boutons. (Cf : EDWARDS Lydia, *How to read a dress : a guide to changing fashion from the 16th to the 20th century*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 156)

780. LE BOTERF Hervé, *La vie parisienne sous l'Occupation*, Paris, Famot, 1975, p. 75.

« " Marchons " en castor de coupe classique et long. De même fourrure, " Bourrasque ", vêtement $\frac{3}{4}$ qui plaira aux moins frileuses, aux sportives. Sa poche, une seule, en aumônière, son dos souple, lui donnent son élégance. Quel bon modèle pour utiliser un grand manteau dont on ne peut remplacer les peaux abîmées. Et si il est dans l'ensemble, trop fatigué, quelle confortable pelisse sera " Dans le Train ". Elle est bien jolie en beau lainage beige, col, poches et doublure de mouton doré. " Coup de Vent ", en loutre, long, dos vague, petit manchon, ensemble de sobre élégance. Jeunes, " la Jungle " en ocelot, est pour vous, et pour toutes les heures. En vison " Discrète " et " Flamme ", grands manteaux droits, larges sans exagération d'un travail très raffiné, le dernier complété d'un petit manchon dont les peaux sont en biais. »⁷⁸¹

En octobre, elle utilise des fourrures plus souples, « pour composer des manteaux d'un prix accessible à tous les usagers »⁷⁸². Indispensables pour l'hiver, les gants élégants de Maggy Rouff sont confectionnés en pécarî ou en ocelot, tandis que Hermès propose des paires double couche : la première couche en angora blanc avec poignets retroussés, la deuxième en peau d'agneau⁷⁸³. La fourrure de lapin est aussi très en vogue chez les modistes, ainsi que les fausses fourrures, qui sont proposées pour les tenues de sport et du matin⁷⁸⁴.

Bien qu'à l'accoutumée la griffe ne conçoive pas de chaussures, les règles changent en 1941, puisque pour la première fois Maggy Rouff « lance avec goût la mode de demain en nous montrant les souliers que [les élégantes porteront] bientôt. Ils sont d'ailleurs charmants, et si l'on en est quelque peu surpris au début, on s'habitue vite à l'impression un peu pesante que donne à première vue la semelle épaisse de bois à laquelle souvent se rattache le talon »⁷⁸⁵. Palliant le manque de cuir, cette utilisation du bois pour les semelles de chaussures n'est pas une idée neuve. En effet, dès novembre 1940, le cordonnier Perugia a développé une semelle en bois flexible⁷⁸⁶. Mais le premier succès des semelles en bois est détenu par la société Heyraud avec la sandale gitane en bois laqué, qui a la caractéristique d'être anti-bruit, anti-choc et anti-dérapant⁷⁸⁷. Pour ce modèle, le fabricant français a obtenu le droit d'utiliser un brevet allemand pour la semelle en bois laminé et articulé « Zierold », plus connu sous le nom français de « Smelflex »⁷⁸⁸.

Au début des années 40, la couleur noire est presque bannie des créations de la couturière, laquelle préfère amplement l'utiliser pour les robes du soir des années 40. Lorsqu'elle use de ce coloris, elle s'assure que le modèle soit animé, par un ornement ; en guise d'exemple, sur une robe noire, elle y place une berthe envolantée (fig. 464). Dans la *Philosophie de l'Élégance*, Maggy Rouff fustige pour autant l'utilisation excessive de la couleur noire dans la mode :

781. ELYANE, « Mesdames ! Inscrivez-ceci : Élégance et confort », *L'Œuvre*, n°9176, 2 décembre 1940, p. 4.

782. R.H., « Inscrivez ceci... Parlons des Fourrures », *L'Œuvre*, n°9127, 14 octobre 1940, p. 4.

783. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, op. cit., p. 85.

784. *Ibid.*

785. VOLGRÉ Jeanne, « La mode et la vie », *Le Cri du peuple de Paris*, 2e année, n°140, 9 mars 1941, p. 2.

786. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, op. cit., p. 88.

787. *Ibid.*, p. 89.

788. *Ibid.*

« Les robes du soir étaient demeurées jusqu'à ces dernières années la grande expression de la couleur et son dernier bastion de défense contre l'invasion du noir. Si elles ont capitulé, pour un temps, la couleur a été sauvée par la tenue de sport et par le tailleur. Ils permettent toutes les fantaisies, toutes les oppositions. Ils autorisent les gammes les plus diverses et les plus folles et je comprends l'engouement qu'a pour eux un peuple de femmes menacé de sombrer dans l'uniformité neurasthénique du noir. »⁷⁸⁹

Cependant, l'emploi de la couleur requiert aussi une recette précise, que seul le couturier possède, afin de « l'éparpiller par un arrosage savamment dosé »⁷⁹⁰. Gare à celles qui éclairent elles-mêmes leur tenue par des accessoires, puisque toutes les couleurs ne se mêlent pas harmonieusement entre elles⁷⁹¹. Quant à ses tailleurs qu'elle « réchauffe souvent d'un châle en pointe de même tissu frangé »⁷⁹² ou d'une cape bien épaulée en lainage noir (fig. 466), Maggy Rouff opte en 1940 pour la couleur blanche, satisfaisant « les besoins d'une clientèle qui vit sous des cieux cléments »⁷⁹³ (fig. 465). La presse fait d'ailleurs l'éloge de cette apparition, en l'appelant « blanc de blanc », « tant il se différencie par sa texture même des blancs réalisés précédemment »⁷⁹⁴. Pour égayer la mode des Parisiennes, la créatrice poursuit ses inventions coloristes sous les appellations de « Méditerranée », « Campagne » et « Amande », tons inspirés du corail, du vert cru et du marine⁷⁹⁵. Concernant les motifs, elle demeure fascinée par les imprimés floraux (fig. 467), écossais et quadrillés (fig. 468 à 470). Apparaît également l'emploi du pied-de-poule dans les robes d'après-midi animées d'une redingote sportive au ton vif (fig. 471). Pour ne plus encombrer les femmes de sacs ou de bandoulières, la couturière donne aux vestes et aux robes de larges poches, dotées de rayures horizontales ou d'écussons (fig. 472 et 473). Sur ses tailleurs, Maggy Rouff peut les parer d'ornements fantaisistes comme des ganses et des pompons (fig. 474).

Pour s'adapter au quotidien des Françaises, elle confectionne diverses jupes-culottes, destinées à la pratique du vélo, moyen de transport très utilisé durant la période⁷⁹⁶ (fig. 475). Elle décline même cette combinaison pratique en robe-culotte (fig. 476). Toujours dans l'idée d'aisance et de confort, la griffe conçoit des robes-manteaux, adaptées pour tous les moments de la journée (fig. 473 et 477), dont un modèle paru dans *Marie-Claire* est en lainage, boutonné sur le côté et le boulonnage retenant un gros godet. Les manches sont bouffantes puis resserrées aux poignets. Un autre modèle en soie rose présente une large ceinture de daim marine, fermée par une boucle de jonc, travaillé en grosse dentelle, permettant de retenir une ampleur souple (fig. 478). Certes, ces robes-manteaux peuvent être fermées à l'aide de boutons ou d'une ceinture, mais aussi, au moyen d'une chaîne dorée fantaisiste (fig. 479).

789. ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'Élégance*, op. cit., p. 126.

790. *Ibid.*

791. *Ibid.*

792. HEIGNY Constance d', « La mode baromètre de Paris : chez Maggy Rouff », *Excelsior*, 31e année, n°10665, 27 février 1940, p. 2.

793. FONTELLES Madelyne des, « La Mode du Jour », *Excelsior*, 31e année, n°10743, 15 mai 1940, p. 2.

794. *Ibid.*

795. MAIRET Madeleine, « Mode et couture : l'esprit des robes », *La France au travail*, 2e année, n°121, 6 mai 1941, p. 2.

796. En 1944, on estime que sur une population de près de trois millions d'habitants, deux millions de cycles sont en circulation, dont plus de huit cent cinquante mille sont neufs. (Cf : LE BOTERF Hervé, op. cit., p. 21)

Bien que les modèles de la griffe soient pensés en fonction des besoins des femmes en ces temps troubles, l'inspiration de la couturière s'oriente néanmoins vers la nature. En effet, Miléna Chellé relève les propos de *L'Officiel de la couture et la mode de Paris* en avril 1942 sur la collection de la créatrice, empruntant des références champêtres : « *des robes imprimées, d'inspiration paysanne, sont charmantes de jeunesse et de fraîcheur, tandis que ses corsages en forme de fichus évoquent le charme campagnard* »⁷⁹⁷. Mais selon Lou Taylor, il faut voir dans ce type de motif floral des symboles vichystes⁷⁹⁸. Entre autres, ce thème du « retour à la terre » s'associe à la glorification de l'artisan, des traditions et de la campagne française. Ce nationalisme est soutenu par le Maréchal Pétain, qui remplace la devise républicaine « Liberté, Égalité, Fraternité » par « Travail, Famille, Patrie ». Incarnant le patriotisme, la force militaire et la protection paternelle⁷⁹⁹, le Chef de l'État français impose alors l'image nostalgique d'un médiéval romancé ou passé du XIXe siècle avec des scènes bucoliques à la campagne et des comptines. Au sein d'une société hiérarchisée, chaque membre a une tâche spécifique, dont le rôle principal est détenu par la femme, car seule sa fécondité peut assurer le salut de la nation⁸⁰⁰. En tant qu'épouse et mère aimante, la femme, sur qui repose l'harmonie et le bien-être de la famille, doit avoir une silhouette svelte et sportive⁸⁰¹. Toutefois, elle ne doit pas être trop mince, afin de ne pas nuire à sa fertilité. Bien que la simplicité et le naturel soient les idéaux de la féminité, la coquetterie ne doit pas être repoussée⁸⁰²; la femme doit donc se vêtir de robes ou de jupes, étant donné que le port du pantalon, associé à l'émancipation féminine, est interdit par les autorités vichystes⁸⁰³. Sous le régime de Vichy, elle devient dès lors un outil politique, esthétique et iconographique du « retour à la terre ». Cette esthétisation est traduite dans la mode par des imprimés et des tissages folkloriques, renvoyant aux motifs utilisés pour les affiches de propagande. En outre, les jeux tricolores et les images d'épis de blé deviennent alors des résonances fascistes et vichystes de la sainteté et de la fécondité du sol allemand et français⁸⁰⁴. Dans la même optique, les fleurs, telles que des marguerites, coquelicots, bleuets, et pâquerettes, sont des symboles patriotiques, confirmant une allégeance au régime de Vichy⁸⁰⁵. Pourrions-nous ainsi sous-entendre la même idée pour la robe du soir conservée à la National Gallery of Victoria (*fig. 480*) ? En raison des motifs floraux en bleu, jaune, blanc et rouge, des liens privilégiés de la couturière avec les occupants, ainsi que de ses idées sur le devoir patriotique du couturier, nous pouvons probablement envisager cette éventualité. De même, le corsage (*fig. 481*) peut faire référence à cette notion, explicitée par les couleurs et le nom du vêtement : « Patriotique ». Cependant, Veillon atteste que certes, nous pouvons voir dans l'utilisation du bleu, blanc, rouge un geste patriotique et vichyste, mais qu'il est aussi à envisager une autre possibilité, celle du soutien aux Alliés⁸⁰⁶. De surcroît, Maggy Rouff imprime sur ses écharpes de

797. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p. 123.

798. TAYLOR Lou, « Les marguerites, les lapins et les moulins à vent : la création de textiles « haute nouveauté » lyonnais pendant l'Occupation et les expressions du symbolisme vichyste de 1940 à 1944 », *op. cit.*, p. 379-388.

799. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 56.

800. DROST Julia, *op. cit.*, p. 77.

801. STEELE Valerie, *op. cit.*, p. 233.

802. DROST Julia, *op. cit.*, p. 87.

803. STEELE Valerie, *op. cit.*, p. 233.

804. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 65-66.

805. TAYLOR Lou, « Les marguerites, les lapins et les moulins à vent : la création de textiles « haute nouveauté » lyonnais pendant l'Occupation et les expressions du symbolisme vichyste de 1940 à 1944 », *op. cit.*, p. 379-388.

806. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 65.

vieilles chansons françaises, comme l'illustre ce modèle en soie blanche, où apparaît un chant sur la mer⁸⁰⁷ (fig. 482). Ce « chant de France »⁸⁰⁸ peut-il une nouvelle fois être considérée comme un signe patriotique répondant aux valeurs traditionnelles promues par le gouvernement de Vichy ? De manière moins abstraite, le fabricant Colombet vend de son côté en 1941 des foulards à l'effigie du Maréchal Pétain, ainsi que des robes et des tailleurs dans des crêpes de Chine tricolore, où sont écrites à la machine les phrases suivantes : « Vive la France » et « Amour sacré de la Patrie »⁸⁰⁹.

Nous allons désormais analyser l'évolution de la ligne proposée par la griffe entre 1940 et 1944. Avant de poursuivre, il est à noter que les revues de la période mentionnent essentiellement les tailleurs et les redingotes de la griffe. En 1940 et 1941, Maggy Rouff suggère des manches épaulées – à l'instar de ses confrères, qu'elles soient courtes, s'arrêtant sous le coude, ou longues, larges et serrées aux poignets -, permettant de donner un maintien à la ligne⁸¹⁰. Les épaules accentuées sont alors mises en avant par des drapés en chute, rattrapés sous la ceinture pour les laisser libres au-dessous des hanches, donnant une physionomie à « *des robes de ville entièrement plissées et sur lesquelles un décolleté en pointe laisse deviner la gorge ponctuée par un gros bijou* »⁸¹¹. Pour les redingotes, elle les ferme par des brandebourgs en métal doré sur un corsage croisé, tandis que toute l'ampleur est ramenée dans le dos pour venir coulisser à la taille⁸¹² (fig. 483). Les manches bien épaulées ont une importante ampleur. Quant aux poches, elles sont formées par les panneaux appliqués sur les côtés⁸¹³. De son côté, Piguët affirme une taille mince avec des hanches arrondies, accusées par les nombreux godets de la jupe (fig. 484). Quant à Rochas, ses jupes sont froncées ou plissées, avec une ampleur partant au-dessous des hanches⁸¹⁴. Ses corsages souples et blousés ont de nouveaux revers de forme tailleur et souvent des cols carrés en piqué⁸¹⁵. Il faut attendre décembre 1941 pour que notre couturière emploie de nouveau les godets, mais cette fois-ci disposés sur de longues jaquettes féminines, abandonnant alors le tailleur trop masculin (fig. 485). Ces vêtements prennent place sur des jupes allongées, cachant le genou⁸¹⁶, où l'ampleur est répartie devant. Parfois, un coquillé de côté sur la jupe accompagne un effet de ceinture noué en écharpe⁸¹⁷. En 1942, la tendance s'inverse puisque la jupe s'anime par des groupes de fronces, placés le plus souvent dans le dos⁸¹⁸. Cette caractéristique de la collection est prouvée par cette robe-manteau (fig. 486), portant de façon nouvelle toute son ampleur en arrière, où le départ des godets forme une sorte de petite tournure⁸¹⁹. Si Maggy Rouff place l'ampleur en arrière grâce à des plis partant d'un arrondi, au profit d'un corsage mince (fig. 487 et 488), Lelong, quant à lui, la reporte devant, gagnant les hanches grâce à une écharpe nouée ou un groupe de fronces. Chez Maggy Rouff, le buste est en

807. Anonyme, « L'utile accessoire », *Aujourd'hui*, 11 août 1943, n°939, p. 4.

808. *Ibid.*

809. DROST Julia, *op. cit.*, p. 91.

810. MAIRET Madeleine, « Mode & Couture : Plein été », *La France au travail*, 2e année, n°127, 13 mai 1941, p. 2.

811. Anonyme, « À travers les collections parisiennes où dominent la silhouette " amphore " », *Le Figaro*, 116e année, n°273, 2 octobre 1941, p. 4.

812. Anonyme, « Tenues de grand hiver », *Le Figaro*, 116e année, n°309, 13 novembre 1941, p. 4.

813. *Ibid.*

814. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 140.

815. *Ibid.*

816. MAIRET Madeleine, « Mode & Couture : Plein été », *art. cit.*, p. 2.

817. Anonyme, « La mode 1942 chez Maggy Rouff », *Le Matin*, 58e année, n°21055, 23 décembre 1941, p. 2.

818. Anonyme, « Chez Maggy Rouff : Décolletés en pointe. Bustes drapés », *Le Figaro*, 117e année, n°61, 12 mars 1942, p. 4.

819. Anonyme, « Aspects divers du style tailleur », *Aujourd'hui*, n°513, 25 mars 1942, p. 8.

1942 étroitement serré avec une taille réduite à sa plus extrême minceur⁸²⁰. La poitrine est alors mise en avant par des légers plis horizontaux et un décolleté plongeant en pointe, accentuant une ligne aiguë (fig. 489). Alors que la taille est affinée chez Piguet par un décor en trompe l'œil⁸²¹, la couturière, qui « redoute l'allure vieillotte de l'épaule tombante »⁸²², l'affirme par des épaules droites. Mais cette ligne « exige dans la jupe une compensation en largeur que ne peuvent offrir les temps actuels. Enfin, elle aime avant tout, et l'a toujours prouvé dans ses collections, la " silhouette naturelle ". Et si, un peu, elle accuse en ligne droite les épaule, c'est aussi parce qu'elle note une évolution du corps féminin : la culture physique et le sport ont certainement changé la carrure des jeunes femmes. Elle annonce en outre des jupes un peu plus longues pour répondre au rétrécissement de la silhouette générale »⁸²³. Dans un numéro de 1943, *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris* qualifie les collections d'été de Maggy Rouff d'une distinction infinie ainsi que d'une élégance sûre et si parisienne⁸²⁴. À l'instar de Rochas et Lelong, la couturière allie ainsi « le sens pratique au chic parisien. Chez [elle] beaucoup de tailleurs, de robes amples, mais aussi des trouvailles qui permettent à la parisienne d'être d'un chic " invisible " en toutes circonstances. Ces robes à deux fins peuvent être portées à toute heure du jour car il suffit d'un accessoire (passementerie, velours, rubans) pour rehausser leur sobriété et les rendre irrésistibles »⁸²⁵. La même année, Balenciaga préconise des épaules carrées (fig. 491), à l'inverse de la couturière qui goûte un peu à l'épaule ronde. Elle la cherche cependant dans un compromis, en lançant cette carrure aux angles adoucis, mais fort larges⁸²⁶ (fig. 490). Lorsqu'elle opte finalement pour des épaules rondes, le buste s'allonge à l'aide d'un corsage moulant, incrusté dans la jupe froncée (fig. 492). En novembre 1943, Maggy Rouff lance une nouvelle silhouette, où la carrure arrondie permet de donner naissance à des manches très amples, resserrées à partir du coude dans un étroit poignet⁸²⁷ (fig. 493). Par contre, le décolleté en pointe est délaissé pour des cols montants et boutonnés. En 1944, la silhouette est souple et neuve : les épaules redeviennent carrées, mais élargies par des manches gigot, qui sont courtes, comme en témoigne ce tailleur d'après-midi bleu marine (fig. 494). Ici, le mouvement de la basque drapée en diagonale répond à l'évasé des volants des manches courtes. La taille est affinée au maximum et la jupe garde un peu d'ampleur, souvent massée en avant⁸²⁸. À l'opposé, Piguet place sur une jupe presque droite, une jaquette drapée autour de la taille grâce à un nœud, afin de faire ressortir le buste et les hanches.

820. Anonyme, « Chez Maggy Rouff : Décolletés en pointe. Bustes drapés », *art. cit.*, p. 4.

821. PERREAU Genevieve, « Demain : ouverture des collections. Propos avant-coureur », *Aujourd'hui*, n°644, 26 août 1942, p. 4.

822. *Ibid.*

823. *Ibid.*

824. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p. 123.

825. VEILLON Dominique, *op. cit.*, p. 124-125.

826. G. P., « Une journée de mode », *Aujourd'hui*, n°1057, 29 décembre 1943, p. 4.

827. Anonyme, « À travers les collections », *Paris-soir*, 4e année, n°1064, 1er octobre 1943, p. 4.

828. BARGE Marie, « À travers les collections », *Paris-soir*, 5e année, n°1199, 10 mars 1944, p. 4.

2.1.3.2. Une tendance romantique

Après la rigidité des tailleurs militaires, place aux robes du soir extravagantes. Il est à préciser ici que les robes datées entre 1940 et 1944 sont moins mentionnées par la presse de l'époque, *a contrario* des tenues du jour.

Durant l'Occupation, Maggy Rouff soumet à ses clientes deux coupes distinctes : soit la robe cocktail courte, ou soit la robe longue à manches, laquelle est le « *présage de jours plus heureux* »⁸²⁹, mais qui est destinée « *à la clientèle des pays où la paix est encore une réalité* »⁸³⁰. Bien qu'il existât des restrictions sur le tissu, les robes de Maggy Rouff de la période atteignent le sol. Pour le soir, la griffe oppose deux types de robes longues. En effet, la première est large dans le bas mais sans ampleur et possède des manches longues avec un corsage montant avec col, comme l'illustre ce modèle très moderne (*fig. 495*). Associant un velours tilleul très pâle avec un tulle « fumée », cette robe ceinturée présente une jupe drapée et un long décolleté en pointe. On notera ainsi que ce genre de type d'encolure intervient dans les créations du soir à partir de 1941 et l'année suivante pour celles du jour, mais de manière moins prononcée. Ensuite, le second type de robe est indéniablement lié à l'ampleur, empruntant parfois à la mode du XIXe siècle. En guise d'exemple, une robe de bal, représentée sur un dessin de mode (*fig. 496*), est envahie par des effets de draperies, de volants, de fronces et de fleurs, afin d'amplifier la largeur de la crinoline, tout en utilisant de la dentelle et du satin. Cette création est en réalité significative de l'engouement des majestueuses robes du passé, ainsi que des pièces de théâtre remis au goût du jour, prenant place dans un cadre de la Belle Époque⁸³¹. Cette inspiration du passé pendant l'Occupation est courante chez les couturiers ; tout comme Rochas, Maggy Rouff s'inspire de la mode du Directoire⁸³². Par conséquent, son inspiration puise une nouvelle fois dans une mode romantique, mais qui diffère de celle des années 30, comme l'illustre cette robe (*fig. 497 et 498*) du Palais Galliera avec des petites manches ballon montées droit. La grande jupe évasée en biais semble souple grâce à un grand volant d'organdi. Le corsage, à empiècement devant rond, est orné d'une ceinture en velours qui contraste avec le blanc et le rose de la pièce. Également, la transparence de la guimpe en organdi laisse entrevoir le dos et le haut de la robe, qui offre un col montant avec un revers à pointes. Bien que la date soit imprécise, le modèle « Reportage » avec un col Claudine peut être comparé à la robe du Palais Galliera (*fig. 499*). Si les manches ballon sont plus imposantes sur la robe courte, les deux modèles s'avèrent s'inspirer du thème « retour à la terre ». Cette idée d'une vie bucolique est ici exprimée par la présence des motifs quadrillés sur les robes, conférant au mannequin ou à la cliente une allure de bergère.

Pareillement aux années 30, Maggy Rouff s'inspire de nouveau de l'Espagne. En effet, les robes du soir s'accompagnent de grands châles espagnols entièrement brodés⁸³³ ou frangés : « *ce châle nous le retrouverons merveilleux de couleurs, immense, drapant les femmes sur des robes de grand soir, mais alors*

829. HEIGNY Constance d', « La mode baromètre de Paris : chez Maggy Rouff », *Excelsior*, 27 février 19340, 31e année, n°10665, p. 2.

830. *Ibid.*

831. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p. 227.

832. *Ibid.*

833. Anonyme, « Chez Maggy Rouff : Décolletés en pointe. Bustes drapés », *Le Figaro*, 117e année, n°61, 12 mars 1942, p. 4.

en soie, comme ceux des Andalouses »⁸³⁴. Ces toilettes peuvent être aussi conçues dans de « *mouvantes mousselines imprimées aux fleurs vives qui rappellent l'Espagne* »⁸³⁵. L'influence de l'Antiquité ressurgit également dans les créations, puisqu'en 1941 elle présente des tuniques grecques de fin jersey blanc⁸³⁶. De même, une photographie, où figure Ginette Leclerc, montre une robe à la ligne complexe (fig. 500) ; ici, un long fourreau dépasse d'une coupe qui alourdit l'ensemble et s'arrêtant au-dessus des genoux. Avec un profond décolleté en V, la robe est ajustée à la taille, d'où partent divers petits plis verticaux sur le corsage et la jupe, nous rappelant ainsi les célèbres robes antiques de Madame Grès. Enfin, l'influence orientale s'imisce une nouvelle fois dans les collections de la griffe, où les robes du soir se parent de ceintures drapées et nouées au-dessous de la taille, retournées à la zouave, ou encore de broderie annamites⁸³⁷.

Ensuite, comme nous l'avons remarqué précédemment, le col montant et à pointe devant témoigne l'apparition de nouveaux décolletés dans les robes du soir de la maison. En revanche, certains peuvent être amovibles. Dans cette optique, la figure 501 illustre ce propos, montrant une robe en laine et taffetas noir avec un col haut à revers, lequel possède une fermeture à crochet au cou afin que la robe puisse être portée avec ou sans un décolleté pointu. Une nouvelle fois, Maggy Rouff joue sur la coupe, en accordant un évasement à la jupe froncée, tandis que le reste du corps semble moulé. On retrouve néanmoins une ampleur au niveau des épaules grâce aux manches fendues et incurvées. Également, l'attention est davantage portée sur la taille par l'intermédiaire d'une sorte d'éventail doublé et accroché à une fine ceinture, mais également sur la jupe, où une bordure en soie torsadée, qui crée des plis dans le bas, remonte en pointe. Ces motifs saillants se retrouvent aussi dans la robe aux épaulettes prononcées de la figure 503, où la bande de velours, qui égaye le noir mat de la robe, traverse la jupe pour se hisser jusqu'au corsage et se transformer en nœud. Donnant un effet sculptural, ce type d'élément permet en outre d'animer une robe noire. Sur une autre création entièrement nervurée (fig. 504 à 506), conservée au Palais Galliera, le corsage descend en arrondi sur une jupe montée à quelques plis. Ainsi, la technique complexe de la robe, coupée dans le même tissu, est ici à relever, du fait que les nervures horizontales semblent envelopper la création de façon continue et linéaire. En réalité, les nervures au niveau de la jupe remontent à l'arrière jusqu'au dos, créant alors des plis opposés aux nervures et mettant en avant la fermeture à glissière. À l'inverse de la précédente robe, Maggy Rouff opte ici pour une coupe droite légèrement moulante aux hanches. En outre, l'existence de ces robes courtes « [témoigne] aussi de cette discrétion qui en fait la vêtue idéale de toutes les sorties de fin d'après-midi et même du soir pour les Parisiennes »⁸³⁸.

Même si Maggy Rouff insiste sur le fait que ses créations sont « relativement restreintes »⁸³⁹, à l'ouverture des collections d'octobre 1944, une infirmière de l'armée américaine Women's Army Corps dans le public déclare qu'il est scandaleux d'observer d'énormes jupes en velours et des paillettes alors que le

834. IRÈNE, « Les grandes collections : Chez Maggy Rouff », *Le Jour*, n°402, 6 février 1940, p. 4.

835. VOLGRÉ Jeanne, « La mode et la vie », *Le Cri du peuple de Paris*, 2e années, n°140, 9 mars 1941, p. 2.

836. *Ibid.*

837. Van H., « Dans les salons de Maggy Rouff », *Le Figaro*, 115e année, n°58, 27 février 1940, p. 2.

838. HEIGNY Constance d', « L'élégance discrète est de rigueur nous dit Maggy Rouff », *Excelsior*, 31e année, n°10728, 30 avril 1940, p. 2.

839. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, op. cit., p. 311.

monde est en guerre⁸⁴⁰. En somme, les broderies et les paillettes reviennent en force dans les robes de la griffe, embellissant des toilettes épurées. Ces ornements sont à l'occurrence utilisés par la couturière pour rajeunir le tissu⁸⁴¹ et apporter de la couleur sur des robes en noir, couleur qu'elle juge trop austère. Elle applique ainsi sur un boléro, apprécié en temps de pénurie de chauffage, des broderies de paillettes ou de pierres multicolores⁸⁴². Sur une autre robe (*fig. 502*), des fleurs ajourées et pailletées sont incrustées sur l'étendue des manches, bordant ensuite le décolleté en pointe très profond. Ces ornements éclatants recouvrent également les vestes qui accompagnent les robes du dîner, à l'image de ce modèle aux manches courtes (*fig. 507 à 510*), conservé par le Palais Galliera. Sans col avec un décolleté en pointe, se fermant par six boutons dorés, la veste unie est rehaussée par des arabesques brodées et pailletées, qui ont des réminiscences de fin de siècle. Toutefois, les robes du soir, qui sont la représentation d'un parisianisme extrême⁸⁴³, peuvent ainsi être portés avec des vestes plus dépouillées, comme le prouve ce modèle aux manches montées en velours vert (*fig. 424, 425 et 511*). Cintré par un ruban de taille à l'intérieur, il possède une ampleur placée dans le dos et accentuée par des basques à plis creux, qui sont doublées de soie rose clair.

2.2. De la Libération jusqu'en 1948

Le 25 août 1944, Paris est enfin libre. Mais la guerre en Europe ne prend fin que le 7 mai 1945. Ce soulagement est pourtant de courte durée pour l'industrie de la mode qui doit fonctionner avec une économie française effondrée, laquelle tente de constituer d'urgence des crédits en dollars pour revenir sur le marché⁸⁴⁴. Mais la Haute Couture est remise en question par la communauté internationale sur sa capacité à exporter, ainsi que sur « *le bien-fondé d'une industrie de la création qui n'est pas prioritaire de soutenir* »⁸⁴⁵. D'autant plus qu'elle doit réduire ses métrages pour se soustraire aux obligations de l'exportation⁸⁴⁶, rentrées en vigueur à cause des décrets américains de restriction et de la réglementation anglaise « Utility »⁸⁴⁷. Enfin, le troisième problème est d'empêcher la tentative de domination mondiale des États-Unis ou encore du Royaume-Uni dans le domaine de la mode.

840. *Ibid.*

841. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p.213-214.

842. *Ibid.*

843. BARGE Marie, « Les collections d'intersaison », *Paris-soir*, 4e année, n°1111, 26 novembre 1943, p. 4.

844. *Ibid.*, p. 319.

845. MILLERET Guénoyée, *op.cit.*, p. 109.

846. WALFORD Jonathan, *op.cit.*, p. 181.

847. *Ibid.*, p. 156.

2.2.1. Les stratégies pour lutter contre la concurrence

Pour cette partie, l'objectif est de montrer les contributions de Maggy Rouff dans des événements en vue de la promotion de la Haute Couture française. Bien que les voyages soient de nouveau possibles après la Libération, il est à noter qu'à l'heure actuelle, nous n'avons trouvé aucune mention dans la presse de conférences de Maggy Rouff, réalisées à l'étranger ou en France, comme elle avait coutume de faire dans les années 30. D'autres questions surgissent également sur les actions de la PAIS durant cette période, dans la mesure où nous supposons que Maggy Rouff en est encore la présidente. Nous allons de plus nous interroger sur l'état des affaires de la maison, étant donné qu'après 1944, la clientèle des maisons de haute couture se fait rare dans les salons.

Face à cette situation, nous savons qu'en 1947, la maison est contrainte d'octroyer « 33 fr 75 à ses deuxièmes mains qualifiées, au lieu de 36 fr 45. 2 fr 70 toutes les heures. À la fin de l'année, ça se chiffre par des sommes importantes, et ce sont encore des superbénéfices pour la maison Maggy Rouff »⁸⁴⁸. En 1948, dans son enquête, la journaliste Paulette Pellenq s'inquiète pour les petites mains qualifiées des maisons de haute couture, ébranlées par la baisse des commandes à cause du marché américain, auquel elles ne peuvent avoir accès :

« Aujourd'hui, c'est 30 % de la clientèle qui nous échappe, avec la fermeture du marché américain. Le couturier " se faisant sculpteur " nous offrait l'été dernier une révolution dans la « ligne ». Allait-elle amener pour la Haute Couture un renouveau de prospérité ? L'automne vit au contraire, dans nos maisons de mode, une morte saison accentuée. Chez Fath, nos midinettes n'ont perçu, en novembre décembre, que deux payes complètes. Worth ne pouvait leur assurer que 24 heures de travail par semaine ! [...] Atelier après ateliers, toutes les maisons sont touchées. Partout, on réduit le nombre d'heures de travail. Deuxième étape, on licencie ! »⁸⁴⁹

En effet, des secondes mains sont renvoyées chez Jean Dessès, tandis que deux ateliers sont fermés chez Agnès-Drecoll⁸⁵⁰. Chez Lavin, les journées de travail sont restreintes et Paquin décide la mise à pied provisoire ou définitive d'une centaine de travailleuses⁸⁵¹. Quant à Maggy Rouff, elle met au chômage prolongé sans indemnité une quarantaine de jeunes⁸⁵². Certains couturiers, comme Lelong, Fath et Germaine Lecomte, peinent à reconquérir leur clientèle étrangère. Qu'en est-il pour Maggy Rouff ? Nous savons que la Reine d'Égypte et ses princesses passent commande à la maison, puisqu'elles emportent avec elles en mai 1947 des robes signées Maggy Rouff pour une cérémonie royale en Angleterre⁸⁵³. Parmi ces clientes, Maggy

848. Anonyme, « Les " Bas salaires " de la " Haute couture " », *La Vie ouvrière*, 28e année, n°144, 5 juin 1947, p. 10.

849. PELLENQ Paulette, « Les Midinettes veulent vivre », *L'Humanité*, 48e année, n°1074, 19 février 1948, p. 1 et 3.

850. *Ibid.*

851. *Ibid.*

852. *Ibid.*

853. Anonyme, « Prestige de la Couture Française », *Combat*, 6e année, n°889, 17 mai 1947, p. 2.

Rouff peut également compter sur Michelle Auriol (1896-1979), Première dame de France, qui pour une réception à l'ambassade d'Angleterre en l'honneur de la princesse Elizabeth, a choisi une toilette « gris Élysée » de chez Maggy Rouff⁸⁵⁴. Lors de la venue de la princesse, des mannequins vêtues des modèles de Maggy Rouff, Fath, Jacques Griffe et Paquin ont d'ailleurs défilé devant elle⁸⁵⁵.

À la sortie de la guerre, la situation de la Haute Couture parisienne est critique. Marquée encore par les pénuries de l'Occupation, la haute couture n'est pas encore en mesure de reprendre son activité d'avant-guerre⁸⁵⁶. Elle dévoile pour autant une collection d'automne mi-octobre 1944, mais aucun acheteur se rend dans les salons, dans la mesure où la guerre n'est pas encore finie pour les Américains qui combattent les forces allemandes à travers les Ardennes entre décembre 1944 et janvier 1945⁸⁵⁷. D'autant plus que les prix ne cessent d'augmenter à Paris. Durant ces quatre années, Paris doit admettre qu'elle n'est plus le centre du monde, constatant la montée d'un nouveau concurrent, les États-Unis. Ces derniers ont profité de l'isolement de Paris pour jeter les bases d'une industrie : le *ready to wear*, autrement dit le prêt-à-porter, destinant la confection et la mode à un plus grand public, mais surtout à bas prix. L'Occupation française a permis au pays de prospérer, de promouvoir ses propres talents et de concevoir ses propres collections. Toutefois, les États-Unis ont besoin de la consécration de Paris : « en octobre [1948], une présentation de la mode californienne eut lieu au George V. Si le goût et la recherche du détail artistique étaient absents de cette manifestation les couturiers de San Francisco durent lui faire une publicité tapageuse, aidés de notre « grande » presse. Comme ils surent reprendre avions ou bateau sans passer commandes aux maisons françaises »⁸⁵⁸.

Pour rétablir le statut de Paris à l'étranger, la Chambre syndicale demande à Lucien Lelong de partir aux États-Unis en juin 1945, avec Raymond Barbas, directeur de Patou depuis la mort du fondateur, afin de renouer les liens entre les deux pays et de définir une politique d'exportation⁸⁵⁹. Pour Lelong, c'est l'évidence : pour relancer la haute couture, l'activité doit s'appuyer sur les structures existantes, tout en misant sur l'image du luxe et de son rayonnement acquis les années antérieures plutôt que sur la production de masse⁸⁶⁰. Si la France n'est pas prête, il faut alors attirer les Américains à Paris, grâce à une politique attractive établie avec le ministère du Tourisme⁸⁶¹. Ce n'est qu'à partir de 1946 que les acheteurs américains reviennent dans la capitale⁸⁶², mais ces derniers ne passent commande qu'en 1947⁸⁶³. Pour autant, certains couturiers n'ont pas attendu pour partir à l'assaut du marché américain dès la Libération. Ancien élève à l'école de commerce, Jacques Fath comprend que le prêt-à-porter possède un énorme potentiel pour Paris, mais que celui-ci est complètement sous-exploité et méprisé par ses confrères. C'est pourquoi, en 1944, il passe un accord avec le géant du textile Jean Prouvost (1885-1978) pour lancer avec succès une collection de

854. Anonyme, « Elizabeth », *Ce soir*, 12e année, n°2045, 16 mai 1948, p. 3.

855. *Ibid.*

856. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 152.

857. *Ibid.*, p. 153.

858. PELLENQ Paulette, « Les Midinettes veulent vivre », *art. cit.*, p. 3.

859. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 102.

860. ÖRMEN Catherine, *Modes XIXe-XXe siècle*, *op. cit.*, p. 304.

861. *Ibid.*

862. TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, *op. cit.*, p. 156.

863. *Ibid.*, p. 327.

prêt-à-porter : Fath Université⁸⁶⁴. En 1948, il renouvelle l'expérience, en signant un contrat avec Joseph Halpert, fabricant de prêt-à-porter à New York⁸⁶⁵.

Si certains partent à l'étranger pour réédifier le prestige de la mode parisienne, pour d'autres, la mission principale est de continuer à faire véhiculer sur le territoire même l'image d'une industrie du luxe, dont la qualité et le savoir-faire sont restés intacts malgré la guerre. Cette promotion de la haute couture française passe par des événements culturels, lesquels contribuent également à faire revenir les acheteurs et les journalistes étrangers.

Afin de redorer le blason de la France et du patrimoine de mode, on lance alors en 1945 le Théâtre de la mode⁸⁶⁶. Pour épauler l'Entraide française⁸⁶⁷, Raoul Dautry (1880-1951), ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme entre 1944 et 1946, appelle en renfort le concours de la Chambre syndicale et de son président Lucien Lelong⁸⁶⁸, secondé par Robert Ricci, fils de Nina Ricci et directeur de la maison. L'idée est alors de présenter un défilé miniaturisé avec des « poupées de la Libération »⁸⁶⁹. Cet événement est donc l'occasion pour l'industrie de prouver que son savoir-faire d'excellence n'a pas été atteint par l'Occupant ; mieux encore, elle en ressort grandie, en innovant dans le domaine de la mode. Prolongée au-delà de l'armistice, l'exposition est inaugurée le 27 mars 1945 au pavillon de Marsan, qui est l'actuel musée des Arts décoratifs au Louvre. Les nombreux visiteurs contemplent donc les quatorze décors féeriques, conçus par Christian Bérard (1902-1949) avec l'aide de Jean Cocteau (1889-1963), Boris Kochno (1904-1990), André de Beaurepaire (1924-2002), Louis Touchagues (1893-1974), Juan Rebull (1899-1981) et André Dignimont (1891-1965), représentant les lieux incontournables de la capitale comme la Place Vendôme, l'Île de la Cité ou le Palais-Royal⁸⁷⁰. Accompagnés d'une bande son signée Henri Sauguet (1901-1989), les quatorze plans se répartissent entre eux les robes du matin, d'après-midi, de cocktail, de dîner et du soir exposées⁸⁷¹. En plâtre et en fil de fer, les cent quatre-vingts poupées hautes de 80 centimètres sont imaginées par Éliane Bonabel (1920-2000)⁸⁷². En réalité, cette idée n'est pas une nouveauté, puisque Worth (1825-1895) présentait des poupées à la dernière mode parisienne devant la cour royale. De même, l'essai d'un théâtre animé de figurines avait déjà été expérimenté juste avant la guerre par Jacques Chesnais (1907-1971). En effet, en 1938, le grand marionnettiste met en scène une troupe de quatre-vingt-dix poupées, qu'il a sculpté lui-même, habillées par Maggy Rouff. Schiaparelli, Lanvin et Lucien Lelong⁸⁷³. En ce qui concerne le Théâtre de la mode, on appela les plus grands couturiers de l'époque pour habiller ces petits mannequins, lesquels sont également chaussés par huit bottiers et coiffés par trente-six modistes⁸⁷⁴. Les modèles ont été tous

864. BERTHERAT Marie (dir.), *op. cit.*, p. 64.

865. RENNOLDS MILBANK Caroline, *op. cit.*, p. 264 et 266.

866. ÖRMEN Catherine, *L'art de la mode, op.cit.*, p. 414.

867. L'événement récoltera au total 52 millions de francs. (Cf : ROCHAS Sophie, *Marcel Rochas : audace et élégance*, Paris, Flammarion, 2015, p. 320)

868. VEILLON Dominique, « Le Théâtre de la Mode ou le renouveau de la Couture Création à la Libération », *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n°28, 1990, p. 118-120.

869. DELILLE Damien & SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *op. cit.*, p. 74.

870. VEILLON Dominique, « Le Théâtre de la Mode ou le renouveau de la Couture Création à la Libération », *art. cit.*, p. 118-120.

871. DELILLE Damien & SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *op. cit.*, p. 75.

872. MILLERET Guénolée, *op.cit.*, p. 110.

873. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 97.

874. MILLERET Guénolée, *op.cit.*, p. 110.

entièrement exécutés dans les ateliers des maisons de couture⁸⁷⁵. Par leur esthétique et leur ampleur, certaines robes du soir annoncent déjà le New Look, notamment les créations de Lelong, qui présente une « robe turquoise à pois blancs, courte mais très large, [une] robe à danser au corsage rose, tout mince sur une ample jupe noire, ou encore [une] robe du soir longue en tulle ivoire brodée de paillettes sur fond gris-bleu »⁸⁷⁶. Quant à Maggy Rouff, elle montre au total cinq modèles, parmi lesquels un ensemble de plage en piqué ivoire avec un corsage court et ajusté, ainsi qu'une jupe longue, ornée de biais en shantung marron glacé, noir et vert vif que l'on retrouve sur les poches plaquées (fig. 513). La capeline en paille tressée verte est conçue par Gilbert Orcel, tandis que les sandales en shantung vert et daim beige sont de Casale⁸⁷⁷. Les accessoires ont toutefois disparu⁸⁷⁸. Un second modèle est une robe en organdi entièrement travaillé en petits volants, où la jupe froncée à la taille, les manches ballon et le col Claudine confèrent à l'ensemble un caractère romantique (fig. 512). La coupe de la jupe peut certes présager le New Look, mais la taille guêpée et les manches ballons sont déjà présentes dans les collections de la maison au début des années 40. Pour accompagner cette tenue, les chaussures en cuir blanc lacées d'un ruban de velours sont une nouvelle fois de Casale. Le chapeau de Legroux a disparu⁸⁷⁹. Enfin, la troisième porte une robe du soir en jersey blanc dont le corsage et les larges manches sont drapés à petits plis, évoquant une inspiration de l'Antiquité (fig. 514). Cette fois-ci, ce sont les chaussures de Casale qui ont disparu. En revanche, les colliers, les bracelets et la cordelière en or et pierres précieuses, créés par Van Cleef & Arpels, sont intacts⁸⁸⁰.

En septembre 1945, l'exposition s'installe à la Prince Gallery en Angleterre sous la protection de la Duchesse de Kent, l'ambassadeur de France en Grande-Bretagne et l'ambassadeur de Grande-Bretagne en France⁸⁸¹. Passant par Zurich, Barcelone, Copenhague, Stockholm, Vienne, Rio de Janeiro, les nouvelles ambassadrices de la mode terminent leur périple à San Francisco en 1940, où la presse américaine loue le savoir-faire des ateliers français, admettant qu'ils n'ont pas perdu de leur prestige. Durant plusieurs années, les poupées, qui avaient disparu, sont retrouvées au Maryhill Museum en 1983⁸⁸², puis elles sont transférées à Paris en 1988, où les corps de métier sous la direction de Nadine Gasc les restaurent⁸⁸³. Par la suite, elles entament une nouvelle tournée à New York et à Chicago⁸⁸⁴. Néanmoins, des poupées sont absentes, puisque deux poupées portant les créations de Maggy Rouff ont disparu⁸⁸⁵.

Bien que le Théâtre de la mode témoigne d'un renouveau de l'art du textile, les journalistes certifient que cet événement ne peut assurer une reprise économique complète, en s'inquiétant de la réelle capacité de Paris à vendre et attirer une clientèle internationale, en raison d'un coût de la vie trop élevé et d'un

875. DELILLE Damien & SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *op. cit.*, p. 74.

876. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 101.

877. CHARLES-ROUX Edmonde et al., *Le Théâtre de la mode*, Paris, Du May, 1990, p. 150.

878. *Ibid.*

879. *Ibid.*, p. 154.

880. *Ibid.*, p. 162.

881. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p. 250.

882. En réalité, les figurines y étaient conservées depuis 1952, avec l'autorisation de la Chambre syndicale. (Cf : ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 173)

883. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p. 250.

884. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 173.

885. CHARLES-ROUX Edmonde et al., *op. cit.*, p. 165.

approvisionnement défectueux⁸⁸⁶. La France doit donc revoir sa politique commerciale, touristique et d'exportation, afin de faciliter le passage des étrangers aux frontières⁸⁸⁷. Nous pouvons en outre nous interroger sur le laxisme de l'événement puisque la présence de Maggy Rouff ou encore de Rochas et de Fath peuvent étonner au vu de leurs relations avec l'Occupant. Mais à la demande de la Chambre syndicale, ils contribuent toutefois à la promotion des industries et au rétablissement de la suprématie de la mode parisienne à l'internationale. Les sanctions de la collaboration économique se voient alors oublier pour le bien du patrimoine⁸⁸⁸.

De surcroît, cette campagne de promotion se poursuit avec une autre manifestation, à laquelle Maggy Rouff a participé. Pour faire renaître l'univers du luxe et prouver que la haute couture n'a rien perdu de sa créativité et de son rayonnement, l'exposition *Les ateliers du goût : métiers français d'hier et d'aujourd'hui* est organisée au pavillon de Marsan du 28 mai au 2 août 1948. L'objectif de cet événement est d'assurer le rayonnement et la pérennité du génie de la nation française⁸⁸⁹, ardemment jaloué, admiré et inégalable. L'existence de cette exposition prouve à cet instant précis que la France, héritière des plus grandes traditions d'élégance, a besoin et doit affirmer sa position dans le monde, grâce aux industries d'art et de création, pour démontrer l'esprit d'invention et du goût poétique qui caractérisent la séduction du style français⁸⁹⁰. Pour représenter ces aspects, on observe parmi les exposants la présence de joailliers et de grands couturiers comme Maggy Rouff, Balmain, Chanel, Dior, Fath, Piguet, Bruyère, Madame Grès, Worth, etc⁸⁹¹. En revanche, nous n'avons pas la connaissance des modèles présentés par les maisons citées.

2.2.2. Cinéma et théâtre : une démonstration de savoir-faire

Pour cette partie de la recherche, nous n'avons pu visionner les films et étudier les revues spécifiques dédiées au cinéma, comme *Cinémonde* et *Ciné-miroir*, qui pouvaient éventuellement mentionner des créations de Maggy Rouff. De plus, nous n'avons pas eu l'occasion de consulter les quarante-quatre maquettes des costumes pour *le Feu du ciel*, *le messager*, *La ligne d'horizon*, *le Malibran* et *Pension Jonas*. Conservées à la Bibliothèque nationale de France, ces œuvres sont accessibles, mais interdites à la photographie, en raison des ayants droits. C'est pourquoi, nous nous appuyons essentiellement sur la presse de l'époque, comme *Le Matin*, *Aujourd'hui* et *Paris-soir*, qui établissent des descriptions des tenues de Maggy Rouff.

Annie Ducaux, Renée Devillers (1902-2000), Danielle Darieux (1917-2017), Renée Saint-Cyr, Simone Renant (1911-2004), Alice Cocéa, etc... toutes ces actrices ont eu le privilège de porter des costumes

886. CHELLÉ Miléna, *op. cit.*, p.251.

887. *Ibid.*

888. *Ibid.*, p. 249.

889. CHÉRONNET Louis (dir.), *Les ateliers du goût : métiers français d'hier et d'aujourd'hui*, cat. expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 28 mai – 2 août 1948), Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1948. (non paginé)

890. *Ibid.*

891. *Ibid.*

de Maggy Rouff. Par ailleurs, il faut habiller avec élégance les actrices à la scène comme à la ville. C'est notamment le cas d'Elvire Popesco (1894-1993), Annie Ducaux, Renée Devillers, Germaine Roger (1910-1975), Jacqueline Pagnol, Renée Saint-Cyr et Jany Carel⁸⁹², fidèles clientes à la maison. Les comédiennes sont en réalité des publicités vivantes pour les maisons de haute couture, surtout lorsqu'elles partent en tournée en voyageant avec les meilleures créations ; Cécil Sorel (1873-1966) permet par exemple à Maggy Rouff de diffuser ses modèles hors de la capitale.⁸⁹³

Tout comme de nombreux couturiers, Maggy Rouff se met au service de l'art dramatique, en réalisant plusieurs costumes pour les théâtres ainsi que pour le cinéma français et américain (voir annexe 37). Ces manifestations culturelles sont en outre l'occasion pour la créatrice de faire l'état de sa technique, du raffinement de son goût et de son imagination. Collaborant avec le metteur en scène et l'auteur, le couturier révèle sa capacité à adapter son optique à celle du théâtre, en ayant « *recours à certaines conventions, à certaines transpositions de matières et d'ornements et aux procédés en " trompe-l'œil "* »⁸⁹⁴, dans le but de donner précisément une impression plus « scénique » de la vérité du style et du détail⁸⁹⁵. En dirigeant son attention sur ces éléments, il doit de surcroît « *faire preuve d'audace mais d'une audace équilibrée, nuancée. Il doit créer en parfaite connaissance de chaque rôle, en fonction du « climat » de la pièce, de la psychologie du personnage* »⁸⁹⁶. Par ailleurs, Dominique Veillon relève que « *la scène et l'écran jouent le rôle d'éducateur. Ils donnent la note, ils doivent laisser une empreinte car c'est à travers eux que se forme un genre et que naît la mode* »⁸⁹⁷. Cette réflexion correspond aux idées de Maggy Rouff qui, comme énoncé plutôt, affirme que le couturier a pour mission d'éduquer et de guider les élégantes. Ainsi, les pièces de théâtre et les films sont des vecteurs idéaux pour diffuser leur conseil, leur goût et leur mode. Sans oublier que la mission constitue une nouvelle fois de rétablir la réputation prestigieuse de la haute couture à l'internationale et de donner une visibilité de grande ampleur à sa griffe. Synonymes du goût français, les costumes de scène et d'écran, auxquels Maggy Rouff songe avec esprit moderne⁸⁹⁸, trouvent parfois écho dans les collections de la maison.

Souvent, les toilettes conçues pour la scène et l'écran constituent une véritable présentation de mode, comme le prouve Elvire Popesco, qui change neuf fois de costume dans *La Ligne d'horizon*⁸⁹⁹. Fidèle à la couturière, Alice Cocéa a fait appel à de nombreuses reprises au talent de Maggy Rouff pour ses mises en scène. Le Palais Galliera conserve d'ailleurs des dessins de mode représentant le costume de l'actrice pour *La Parisienne* (fig. 514 et 515). Inspirée de 1830⁹⁰⁰, la robe en dentelle blanche et faille bleue avec un ruban noir témoigne d'un savoir-faire inégalable des ateliers français. Ici, l'ampleur est nettement accentuée par un tourbillon de draperie au dos de la robe. Connue également sous le titre de *Clotilde du Mesnil*, cette comédie en trois actes de Becque (1837-1899), prenant place dans un décor de Janson, a été un succès pour la haute

892. Annonce publiée dans *Gavroche*, n°33, 12 avril 1945, p.4.

893. VEILLON Dominique, *op.cit.*, p. 231-233.

894. BARGE Marie, « Le Théâtre et le Mode », Paris-soir, 4e année, n°1117, 3 décembre 1943, p. 4.

895. *Ibid.*

896. *Ibid.*

897. VEILLON Dominique, *op.cit.*, p. 231-233.

898. N.A., « La Mode au théâtre : robes de scène », *Aujourd'hui*, n°212, 11 avril 1941, p. 2.

899. *Ibid.*

900. ROSE Amélia, « La Mode », *L'Aube*, 18e année, n°3221, 28 mai 1947, p. 4.

couture⁹⁰¹. Dans cette pièce, Alice Cocéa porte « *trois robes signées Maggy Rouff, qui sont une merveille de goût et de chic* »⁹⁰² et qui entremêlent le cachet du XIXe siècle et le style de 1942⁹⁰³. Pour le premier acte, la comédienne est vêtue d'un ensemble vert, tandis qu'au second, elle est habillée d'une robe de ville noire avec toque et manchon en autruche rose⁹⁰⁴. Au dernier acte, elle déambule avec aisance dans une vaporeuse robe blanche⁹⁰⁵. Pour *Le Voyage en calèche* de Giono (1895-1970), Maggy Rouff puise de nouveau son inspiration dans le passé avec une robe du soir dont la jupe en satin vert monte jusque sous les seins, avec un corselet enserrant étroitement (fig. 516). Le corsage à petites manches courtes bouffantes est en velours mandarine⁹⁰⁶. En 1944, Maggy Rouff s'essaie pour la première fois à la confection de costumes masculins. En effet, dans la pièce *Léona* de Fernand Crommelynck (1886-1970), dont l'action se déroule en Hollande au XVIIe siècle, les tenues des interprètes s'inspirent davantage des peintures de Rembrandt, tandis que l'apparat féminin s'apparente plutôt à celles de Rubens et de Van Dyck⁹⁰⁷. Ainsi, Louis Salou (1902-1948), « *en bourgmestre, est habillé de velours noir ; Philippe Olive*⁹⁰⁸, *en velours chaudron ; Claude Magnier*⁹⁰⁹, *en velours beige, puis en velours noir ; Robert Vattier*⁹¹⁰, *en velours vert et marron, sont des gentilshommes d'une élégance sobre et impérieuse* »⁹¹¹. Quant aux costumes féminins :

*« Les robes de Mme Cocéa ont réellement une âme. Celle du premier acte en velours rouge brodé d'or exprime la féminité éternelle. La robe d'intérieur du second acte est doucement mélancolique. Les robes du troisième acte, l'une de velours Parme, l'autre de satin gris rebrodé de jais noir sont somptueusement tragiques. Claude Génia*⁹¹² *porte au premier et au second acte une robe magnifique en velours jaune et vert. Au troisième acte, sa robe de grande allure est de velours gris. Mireille Joyce, qui incarne la femme fatale, est vêtue ainsi que les fées du bon Perrault de satin vert et de lamé multicolore. Il n'est pas jusqu'à la servante, Francine Bessy*⁹¹³ *qui, en velours chaudron avec fraise et tablier de linon brodé ne soit le plus juste des images du passé* »⁹¹⁴.

La presse de l'époque félicite alors Maggy Rouff d'avoir su garder aux costumes du XVIIe siècle leur vérité historique, tout en leur apportant sa note personnelle qui ajoute aux personnages un charme

901. Anonyme, « À travers les collections : chez Maggy Rouff », *Paris-soir*, 3e année, n°822, 18 décembre 1942, p. 4.

902. *Ibid.*

903. *Ibid.*

904. *Ibid.*

905. *Ibid.*

906. TRAILLES Maxime de, « Sous les feux de la rampe », *Carrefour; la semaine en France et dans le monde*, 5e année, n°192, 19 mai 1948, p. 8.

907. N.A., « Les costumes de Léona », *Aujourd'hui*, n°1089, 5 février 1944, p. 4.

908. Né en 1908 et décédé en 1981.

909. Né en 1920 et décédé en 1983.

910. Né en 1906 et décédé en 1982.

911. HIRIGOYEN Lucie, « Mode et théâtre », *Le Matin*, n°21713, 10 février 1944, p. 2.

912. Née en 1913 et décédée en 1979.

913. Née en 1917 et décédée en 2004.

914. *Ibid.*

suprême⁹¹⁵. Dans la pièce *Marie-Jeanne*, Maggy Rouff emprunte la tournure du XIXe siècle pour une robe en satin pékiné, rayé vert et rose (fig. 517). Les manches et le jabot sont ici en organdi rose finement plissé, tandis que des petits nœuds de velours vert animent l'ensemble. Cette influence passée se poursuit par la suite dans *Romance*, où Renée Saint-Cyr porte « deux tenues à crinoline au décolleté Winterhalter dégageant complètement les épaules : l'une en volants d'organdi et de moire blanche alternés ; l'autre, en faille blanche et velours violet. Deux robes de grand style évoquant les plus beaux portraits du peintre d'Eugénie de Montijo »⁹¹⁶ (fig. 518). Enfin, dans la tragédie *Andromaque*, présentée au théâtre Édouard VII dans un décor imaginé par Jean Marais (1913-1998), la couturière s'éloigne des froufrous, des corselets et des tournures, pour s'épanouir dans un registre qu'elle connaît bien, celui de l'Antiquité. Entre autres, Annie Ducaux s'expose dans une robe blanche aux plis lourds, évoquant la statuaire grecque (fig. 519). Bien que la coupe et la ligne paraissent simples, la technique réside en réalité dans le travail de la torsade qui entoure les hanches, ainsi que celui des draperies, qui partent des épaules et se croisent sur les bras.

En ce qui concerne les films, les costumes semblent davantage correspondre aux tenues conçues pour le jour par la griffe, à l'exception du *Diable boiteux* de Sacha Guitry (1885-1957), où Lana Marconi (1917-1990) arbore une robe Premier Empire rayée, champagne et cattleya, et une robe Restauration blanche⁹¹⁷. En 1941, pour *Premier rendez-vous*, elle propose une veste en surah à carreaux bleu marine et blancs, sur une jupe en lainage marin (fig. 520). Le second modèle est une robe en satin rouge à pois blancs et manteaux de lainage marine doublé de tissu assorti à la robe⁹¹⁸. Les deux modèles présentent donc des manches épaulées, permettant d'allonger la ligne, comme le préconise Maggy Rouff cette année-là. De même, cachant les genoux, l'une des deux jupes possède une ampleur répartie sur le devant, grâce à une taille serrée, d'où partent des plis. Ensuite, dans *Mademoiselle Swing* en 1942, Elvire Popesco est habillée d'une robe, composée d'un long corsage à bandes bouillonnées et de manches blousantes s'arrêtant aux coudes (fig. 521). Ici, la jupe est animée par des fronces, qui commencent en dessous des hanches. Avec une taille mince comme le suggèrent les collections de 1942 de Maggy Rouff, la poitrine est mise en valeur par un petit décolleté en pointe.

2.2.3. Une maison qui suscite moins l'engouement ?

Bien que les recherches soient encore insuffisantes, cette partie vise à montrer la notoriété de la maison de haute couture durant les années 40, mais également si la couturière emprunte les lignes de la nouvelle silhouette imposée par Christian Dior (1905-1957) avec son New Look en 1947, date à laquelle elle sort son parfum *Euphorie*. L'interrogation sur la réputation de la maison peut s'expliquer au constat d'une diminution des dessins de mode et des photographies dans la presse étudiée, laissant supposer que la maison suscite moins d'engouement. D'autant plus que le nom de Maggy Rouff ne semble plus être indiqué dans les

915. N.A., « Les costumes de Léona », *art. cit.*, p. 4.

916. TRAILLES Maxime de, « Sous les feux de la rampe », *art. cit.*, p. 8.

917. *Ibid.*

918. Anonyme, « Premier rendez-vous », *Le Matin*, n°20951, 23 août 1941, p. 4.

revues de référence, dédiées à la mode de l'époque, comme *Elle*⁹¹⁹ et *La Mode chic*⁹²⁰. Pour autant, sa participation en tant que jury lors de l'élection de Miss France en 1947⁹²¹ prouve que Maggy Rouff tient encore une place de guide dans la mode et la beauté, mais surtout que son goût de l'élégance est toujours considéré comme une valeur sûre.

Pour l'étude vestimentaire de la griffe de 1945 à 1948, nous nous aiderons essentiellement des vêtements consultés dans les réserves du Palais Galliera et du musée des Arts décoratifs⁹²², mais aussi des comptes rendus de défilé publiés dans la presse. Les photographies de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et du musée des Arts décoratifs, ainsi que les dessins de Rouffiance seront une nouvelle fois sollicités. Quant à la presse, nous citerons les photographies et les dessins publiés dans les journaux *France*, *Claudine* et *Carrefour*; *la semaine en France et dans le monde*.

2.2.3.1. Des vêtements du jour encore imprégnés d'une mode de guerre

Entre 1945 et 1946, les créations de Maggy Rouff sont encore très imprégnées de la mode des années de l'Occupation. Entre autres, la notion de mode utilitaire est présente, dans la mesure où la créatrice conçoit plusieurs robes-manteaux à multiples poches (*fig. 522*). Également, le haut du corps reste encore très prononcé, souvent par l'utilisation d'épaulettes larges dans les robes d'après-midi (*fig. 523 à 525*), à l'opposé de Balenciaga qui adoucit l'épaule rembourrée omniprésente en 1945⁹²³. Parallèlement, les collections de Maggy Rouff mettent à l'honneur les manches en la dotant d'une ampleur spacieuse ou soit d'une forme ballon (*fig. 526 et 527*), voire gigot, à l'image de Schiaparelli (*fig. 529*). Conférant une allure juvénile à des robes d'après-midi, les manches ballon ne descendent pas jusqu'aux poignets ni aux coudes, mais se retroussent au milieu de l'avant-bras⁹²⁴. La même année, Lelong préconise à l'inverse des manches longues, fluides de l'épaule au coude, puis serrées jusqu'aux poignets (*fig. 528*). Chez Maggy Rouff, apparaissent deux nouveaux décolletés : le premier est de forme trapèze croisée et drapée pour mettre en valeur le buste, largement découvert (*fig. 530 et 531*) ; le second prend l'allure d'une cuirasse, faite de plis et de coutures et qui suit les ronds d'une poitrine comme un soutien-gorge (*fig. 532*). Dans les deux exemples, la poitrine dessinée, voire gainée, est haute, contrairement à Lelong où elle s'efface par le biais d'un corsage fluide et montant (*fig. 528*). De son côté, Mad Carpentier opte pour un long décolleté en V étroit comme une entaille

919. À l'exception du numéro de mai 1945, où un modèle de Maggy Rouff figure en première de couverture (*fig. 5*).

920. On notera également que le *Vogue* américain cite rarement les créations de la maison à partir de 1945. En effet, seulement quatre mentions apparaissent, lorsqu'on utilise le site de Vogue Archive.

921. ZEGEL Sylvain, « " Miss Côte d'Azur " est élue Miss France 1947 », *Combat*, 6e année, n°1076, 23 décembre 1947, p. 1.

922. Il est important ici de relever que les institutions de mode conservent davantage de créations antérieures à 1940 et postérieures à 1950.

923. WILCOX Claire (dir.), *The golden age of couture : Paris and London, 1947-57*, cat. expo. (Londres, Victoria & Albert Museum, 22 septembre 2007 – 6 janvier 2008), Londres, V&A, 2007, p. 37.

924. VIGNON Isabelle, « Point d'interrogation », *Carrefour*, *la semaine en France et dans le monde*, 2e année, n°29, 10 mars 1945, p. 4.

profonde dans le tissu, avec des plis souples pour souligner les seins (*fig. 533*).

En 1946, la carrure, pouvant être mis en valeur par des petites poches hautes (*fig. 535*), demeure large avec des épaules carrées moins prononcées que l'année précédente. Toutefois, les manches s'allongent et les cols remontent, mais sont mis en avant par un col à deux pointes ou un clip (*fig. 534 et 535*). Ensuite, il est à noter que la couturière n'abandonne pas les petites fantaisies durant cette période, comme en témoigne un modèle, conservé au musée des Arts décoratifs, où la jupe mi-longue est ornée de deux plis creux sur le devant (*fig. 422 et 536*). À l'occurrence, la taille ajustée est ici agrémentée de deux brides terminées par deux pompons. Le corsage est orné d'un volant de passementerie et de glands de rayonne noire. Comme nous la fait remarquer Mme Ribère, ces ornements rappellent ceux disposés sur une robe d'après-midi d'Elsa Schiaparelli en crêpe marocain bleu-marine (*fig. 537*). Datée de la collection hiver 1938-1939, la pièce présente effectivement un corsage encadré d'une frange de soie noire à houppes. Nous avons néanmoins des dissemblances entre les deux créations, au niveau de col et de la jupe ; chez Maggy Rouff, l'encolure est en V et la jupe s'évase amplement dès la taille, à l'inverse de la couturière italienne qui propose un col montant et une ligne moulant les hanches, puis qui s'élargit légèrement.

À partir de 1947, un nouveau nom fait trembler l'univers de la mode : Christian Dior, qui ouvre sa propre maison le 16 décembre 1946 au 30 avenue Montaigne, grâce au financement de Marcel Boussac (1889-1980), président du Comptoir de l'industrie cotonnière⁹²⁵. Assistant de conception chez Robert Piguet en 1938, puis chez Lucien Lelong en 1941, Dior a la volonté de revenir à la tradition du grand luxe de la couture française⁹²⁶, qui est alors traduite avec son New Look, ligne dominante de cette année emblématique jusqu'à 1954. Terme inventé par Carmel Snow, rédactrice de *Harper's Bazaar*, lors du premier défilé du couturier, le New Look, dont la pièce phare de la collection de quatre-vingt-quinze modèles est le tailleur « Bar »⁹²⁷ (*fig. 538*), suggère une ligne « Corolle » et en « 8 », en réinvestissant les lignes élancées et nostalgiques de la Belle Époque⁹²⁸. On rentre alors dans l'apogée des broderies et des étoffes somptueuses, s'opposant aux privations subies durant la guerre et à la mode des années 40 jugées trop carrée et masculine. Le buste est étroit et la taille est donc amincie à l'extrême, qui est marquée par un petit serre-taille ou une guêpière, inventée par Rochas en 1946⁹²⁹. La poitrine devient alors haute et proéminente⁹³⁰ et les épaules s'arrondissent, laissant de côté les carrures imposantes de la guerre. De plus, le volume de la jupe plissée est amplifié par sa longueur et un jupon de tulle rigide ou de Nylon, partant au niveau des hanches, lesquelles s'arrondissent. Les jupes descendent désormais à mi-mollet pour les tenues du jour, *a contrario* des saisons précédentes des autres couturiers. Pour le soir, Dior suggère des robes dramatiques et féeriques, qui découvrent le dos et les bras des femmes. Toutefois, ses caractéristiques - taille fine avec un buste épanoui,

925. ÖRMEN Catherine, *Dior for ever*, Paris, Larousse, 2021, p. 6.

926. *Ibid.*

927. GOLBIN Pamela (dir.), *Fashion forward : trois siècles de modes*, cat. expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril – 14 août 2016), Paris, Musée des arts décoratifs, 2016, p. 155.

928. MADELIEF Hohe (dir.), *op. cit.*, p. 31.

929. Ce dessous féminin est pensé en collaboration avec la corsetière Marie-Rose Lebigot, célèbre créatrice de corsets, gaines et lingerie féminine. Elle fabrique alors la « guêpière Marcel Rochas » en satin recouvert de dentelle chantilly noire, terminée par un double volant en tulle de nylon. Cet attribut donne une taille extrêmement fine pour laisser s'épanouir les hanches et ne comprime pas par le corps qui garde sa souplesse. (Cf : ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 228)

930. BLACK Alexandra et al., *op. cit.*, p. 319.

épaules inclinées et jupe longue et ample – sont déjà expérimentées pour les robes du soir avant 1939, comme le prouve la figure 290.

Par conséquent, il faudra attendre le succès du New Look pour faire revenir les acheteurs à Paris, relancer toute l'industrie française du luxe et réaffirmer le rôle prestigieux de Paris en tant que capitale de la mode⁹³¹. Mais cette nouvelle garde-robe, qui se veut féminine et luxueuse, ne fait pas l'unanimité. En effet, le couturier s'attire les foudres des féministes américaines, lesquelles dénoncent un retour en arrière pour l'élégante en situation de femmes objets et muettes, avec l'emprisonnement de son corps dans un corset⁹³². Alors que la pénurie règne encore et que les pays étrangers sont soumis à des politiques de rationnement, les robes de Dior utilisent une pléthore d'étoffes : « vingt-six mètres de tissu pour la robe " Dorama " contre à peine trois mètres pour une robe de jour ordinaire de 1947 »⁹³³. Mais l'émergence de Dior et de sa ligne iconique dissipent les espoirs des Américains qui tentent de rivaliser avec Paris depuis plusieurs années. Comprenant la fragilité de l'économie de la haute couture et la nécessité de s'adapter le marché américain, il combine à partir de 1948 grand couturier à Paris et créateur de prêt-à-porter de luxe porter à New York⁹³⁴. En effet, suite à sa tournée américaine pour promouvoir ses jupes excessives et le New Look, il obtient en 1948 des locaux sur la Cinquième Avenue de Manhattan et engage une équipe américaine pour produire des robes, qui sont un condensé des collections parisiennes et qui sont vendues à 59,75 \$ sous le nom de « Christian Dior Nouveau »⁹³⁵.

Ainsi, l'ensemble des couturiers sera influencé par cette collection révolutionnaire, notamment Rochas qui annonce la fin de l'épaule carrée, la jupe courte et au tailleur classique avec sa ligne « Sonnette » à l'automne 1947⁹³⁶ ; ou encore, on note chez Paquin une modification de la silhouette correspondant aux traits du New Look et des confections de robes richement brodées et coupées dans des tissus de grand prix⁹³⁷. Qu'en est-il pour Maggy Rouff ? Bien que les photographies manquent à ce sujet, un dessin de Roger Rouffiance peut témoigner de cette inspiration (*fig. 539*). Elle reprend en outre le principe du tailleur « Bar », en alliant une veste serrée à la taille et une jupe plus longue et ample, mais elle apporte ses idées à cette composition. En effet, la broderie, ornement très utilisé par Maggy Rouff, vient s'étendre sur l'ensemble d'une veste s'arrêtant à la taille. Aux antipodes de la pièce du couturier, les épaules sont chez Maggy Rouff droites et carrées. Mais elle succombe finalement pour la carrure arrondie dans une autre création (*fig. 540*), où la taille est serrée à l'extrême. La jupe est également à mi-mollet, mais est rythmée par des fronces avec les nœuds. À l'image de l'ensemble de Dior, le décolleté des deux précédents modèles est discrètement en pointe avec un revers anguleux. En revanche, sur d'autres robes d'après-midi, il disparaît entièrement comme en 1946 (*fig. 541*), au profit d'un buste moulé, d'imprimés et de couleurs unies. Pour autant, elle suit l'exemple de Rochas et Balenciaga (*fig. 543 et 544*), en dotant sa robe d'une forme « plumeau », dont le « *jumper moulant et cette jupe prête à tourner [...] s'attache à la pointe des hanches* »⁹³⁸ (*fig. 542*). Chez

931. ÖRMEN Catherine, *L'art de la mode*, *op.cit.*, p. 416.

932. SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, p. 126.

933. ÖRMEN Catherine, *Dior for ever*, Paris, Larousse, 2021, p. 15.

934. WILCOX Claire (dir.), *op. cit.*, p. 143.

935. *Ibid.*, p. 42.

936. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 239.

937. MEYER-STABLEY Bertrand, *op. cit.*, p. 75.

938. Anonyme, « 5 silhouettes se partagent la mode », *Claudine*, n°116, 25 septembre 1947, p. 7.

Rochas, cette coupe se caractérise par une robe plissée et montée sur un empiècement très ajusté aux hanches, tandis que Balenciaga préfère une jupe froncée avec deux simples poches. La même année, la ligne « fuseau » en forme oblongue et fourreau, qui entoure le corps féminin, s'investit aussi dans les collections de Maggy Rouff (fig. 545). Jouissant d'un succès, cette silhouette galbante sera reprise par Dior et Balmain (fig. 546), afin de donner l'image d'un chic absolu⁹³⁹, renforcée par la position des mannequins sur les photos en pied : « on se renverse le buste légèrement en arrière et on met une jambe devant l'autre »⁹⁴⁰. Contrairement à ses concurrents, dont les robes sont dénuées d'ornements à l'exception d'une ceinture, Maggy Rouff apporte sa touche personnelle, en plaçant un décolleté en V et des nœuds aux épaules et à la taille, d'où partent des plis, valorisant la courbe des hanches. Par ailleurs, si certains défendent une carrure aux épaules frêles et tombantes, d'autres, comme Pierre Balmain, affirme qu'il est nécessaire de rembourrer une jaquette ou un manteau, surtout quand les femmes ont peu de poitrine⁹⁴¹. De son côté, Maggy Rouff prend part au débat, en suivant le conseil de son confrère, en disposant une « robe mince, au corsage collant, à la taille très appuyée, à la jupe souple mais sans ampleur »⁹⁴² sous un manteau confortable droit en doux lainage avec des épaules rembourrées (fig. 547).

Enfin, en 1948, le New Look continue de conquérir la mode et les couturiers, notamment Lelong qui s'en inspire pleinement pour sa collection en février 1948⁹⁴³. Quant à Maggy Rouff, elle lance deux nouvelles lignes : la ligne « Corbeille » et la ligne « Jet d'eau ». La première implique une robe très moulante qui laisse une ligne naturelle au corps, tandis que des drapés corbeilles donnent de la souplesse⁹⁴⁴. Puis, la seconde résulte d'une robe boutonnée dans le dos avec une jupe plate, également boutonnée de côté⁹⁴⁵. Le drapé du corsage fuse ici de chaque côté jusque sur les épaules qu'il emboîte⁹⁴⁶. Entre autres, le tissu peut être massé sur le devant de la robe, partant occasionnellement sous les seins. De surcroît, Maggy Rouff s'inspire du XVIIIe siècle avec des robes très féminines, des tailles serrées et des manches arrondies⁹⁴⁷. Elle crée aussi « des tailleurs très nouveaux à " queues de pis " »⁹⁴⁸. C'est alors le retour d'une influence romantique à travers des blouses brodées, parfois à jabot⁹⁴⁹ et aux manches courtes ou bouffantes, se portant avec des jupes légèrement évasées⁹⁵⁰ (fig. 548 et 549). Ici, la taille revient à sa place et les épaules sont de nouveau normales.

939. DELBOURG-DELPHIS Marylène, *Le Chic et le look : histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours*, Paris, Hachette, 1981, p. 189.

940. *Ibid.*

941. *Ibid.*, p. 190.

942. VERMOND Henriette, « Hiver chez les couturiers », *Les Lettres françaises*, 7e année, n°170, 20 août 1947, p. 9.

943. DEMORNEX Jacqueline, *op. cit.*, p. 109.

944. TREZEL Édith, « La Mode Nouvelle », *Carrefour, la semaine en France et dans le monde*, 5e année, n°204, 11 août 1948, p. 8.

945. *Ibid.*

946. *Ibid.*

947. BRODSKY Michel, « Trouver chaussure son pied... Collections d'été », *Combat*, 7e année, n°1124, 15 février 1948, p. 4.

948. *Ibid.*

949. *Ibid.*

950. BRODSKY Michel, « La Mode : Elle s'était fait coupe les cheveux.. », *Combat*, 7e année, n°1290, 28 août 1948, p. 2.

2.2.3.2. Des robes du soir féeriques

Après la guerre, les femmes songent aux contes de luxe et à la féerie. Les couturiers vont alors répondre à leurs besoins en renouant avec le rêve et en restaurant le processus du désir⁹⁵¹, à travers des robes somptueuses et excessives. Lelong exprime parfaitement cette volonté, puisqu'il prépare dès février 1945 « une collection de cent vingt-cinq modèles au lieu des soixante-quinze habituels, parmi lesquels figurent de nombreuses robes du soir et de grands imprimés oubliés pendant les années de trouble »⁹⁵². S'établissant en 1946, Pierre Balmain comprend aussi qu'il faut proposer une nouvelle image de la femme, éloignée de celle des années de guerre. À travers sa première collection, il y montre alors une mode aux épaules arrondies et menues, qui contrastent avec les grandes carrures encore présentes, ainsi que des robes bustiers qui mettent l'accent sur le décolleté et ensèrent la taille⁹⁵³.

Chez Maggy Rouff, cette féerie se traduit à l'aide de ses talents de coloriste. Bleu pervenche, rose regret, gris mercure⁹⁵⁴,... ces couleurs pastel très seyantes peuvent se retrouver sous forme de bandes, qui contrastent en travers la jupe d'une robe à petite crinoline⁹⁵⁵. Cette combinaison est aussi visible sur une robe du Palais Galliera, composée d'un bustier à emmanchure américaine et d'une jupe longue à plis chevauchés (fig. 426 et 427). Deux roses nuancés et distincts s'alternent en outre ici grâce à des bandes verticales de satin et de faille, produisant un effet visuel harmonieux lorsque la jupe est en mouvement. Par ailleurs, la couturière emploie beaucoup d'étoffes qui permettent des éclats lumineux et des couleurs changeantes, comme le taffetas de soie ou la mousseline de soie. En guise d'exemple, une robe du Palais Galliera présente un fond en taffetas de soie vert aux reflets violets (fig. 550 à 552). Pour accentuer le contraste entre l'intérieur et l'extérieur de la pièce, Maggy Rouff utilise une mousseline de soie de couleur bronze, avec des reflets vert et rouge. Bien qu'il soit daté entre 1946 et 1948, ce modèle possède un décolleté croisé devant et légèrement de forme trapèze. Or, nous avons pu observer précédemment que la couturière se familiarise avec ce type d'encolure en 1945. Quoi qu'il en soit, cette robe, qui possède des manches longues et une jupe très large à nombreux panneaux, est abondamment ornée de motifs floraux, découpés avec virtuosité dans des applications de cuir doré, lesquelles sont rehaussées par des strass, des perles et des lames métalliques. Ainsi, les robes du soir chez Maggy Rouff, qu'elles soient sirènes ou qu'elles s'évasent majestueusement, sont presque toujours richement brodées et animées par des nervures, des dentelles ou des volants. Mais, tout comme ses confrères, les paillettes sont légion dans les collections de la couturière (fig. 553). Dans une robe de dîner, Maggy Rouff pose à hauteur des hanches des paillettes sur fond de velours violet. Si elle égaie ces modèles aux coloris sombres par des paillettes, Paquin et Patou inversent le processus, en préférant accentuer la luminosité d'un crêpe mat ou d'un jersey blanc. La première applique en effet des broderies de paillettes

951. ÖRMEN Catherine, *Modes XIXe-XXe siècle*, op. cit., p. 311.

952. *Ibid.*

953. *Ibid.*, p. 305.

954. BRODSKY Michel, « Trouver chaussure son pied... Collections d'été », *Combat*, 7e année, n°1124, 15 février 1948, p. 4.

955. LORIN Marie, « Va, pour vous Madame dans les collections... », *France-soir*, 5e année, n°381, 13 septembre 1945, p. 2.

argentées et dorées au corsage sur le devant de la jupe, tandis que le second utilise des motifs pailletés qui retiennent le drapé du corsage et de la jupe. Chez Maggy Rouff, ces ornements se retrouvent aussi sur les boléros. En effet, pour recouvrir le décolleté de sa robe de dîner « Castagnettes », elle place un boléro indépendant bordé d'une frange à paillettes d'or⁹⁵⁶. Plus luxueux encore, les boléros peuvent être brodés de pierreries⁹⁵⁷, tandis que les gilets en satin blanc se voient se fermer par des boutons d'or incrustés de diamants⁹⁵⁸.

De 1945 à 1948, un autre registre poursuit une belle carrière, celui de la robe « habillée ». Majoritairement de couleur noire, ces robes sont cependant égayées par diverses astuces de Maggy Rouff : tantôt, elle utilise de la fourrure qui dissimule les hanches (fig. 555), tantôt elle noue une écharpe sur le bassin (fig. 556). Les deux méthodes permettent en outre de briser la continuité d'une ligne très serrée. En général, les robes en tube chez la créatrice prennent place sous un court boléro aux épaules rembourrées, où dépassent un col à deux pointes. La coupe large et ample du boléro permet donc de contraster avec la taille mince du mannequin. Ensuite, le procédé de l'écharpe nouée, pour attirer l'attention sur les hanches, est repris sur une autre création en satin blanc lamé à pois d'or, dessinée dans le journal *France* (fig. 557). Ici, « un mouvement de ceinture drapé sur les hanches vient se nouer sur le côté gauche sans nullement alourdir la ligne »⁹⁵⁹. L'encolure est montante et les manches trois-quarts, assez étoffées en haut, se resserrent sous le coude⁹⁶⁰. De la taille serrée, s'épanouit une jupe fourreau. Si le haut du buste semble lisse et fluide pour Maggy Rouff, chez Bruyère, le corsage « est drapé devant des épaules à la taille et cette ampleur, que l'on retrouve à la jupe, est retenue par deux rangs de fronces horizontales placés l'un sous la poitrine, l'autre à la taille »⁹⁶¹. Sur sa souple robe de fin lainage gris perle, l'encolure également montante est soulignée par un tout petit col retourné, tandis que la manche, longue et étroite, est légèrement drapée au poignet⁹⁶². Lorsque la robe habillée n'est pas noire, notre couturière imprime de grandes fleurs sur la pièce, qui se termine par un large ourlet noir⁹⁶³. Parfois, elle peut aussi associer le noir à un autre ton sombre, notamment sur cette robe habillée conservée au Palais Galliera, où le taffetas de soie bleu s'harmonise avec le velours noir (fig. 554). Les plis de la jupe semblent ici partir des bandes en pointe découpées en biais, conférant à la jupe un effet de mouvement diagonale.

En 1945, Maggy Rouff propose pour ses robes du soir des décolletés largement ouverts, maintenus par des petits nœuds et s'ouvrant en cœur sur la poitrine⁹⁶⁴. Souvent, l'attention est portée dans le dos, qui possède des pous savamment drapé⁹⁶⁵ et répartissant l'ampleur par une longue traîne (fig. 558). Ce dispositif permet entre autres de s'opposer à la ligne moulante et élancée du corps.

956. *Ibid.*

957. TREZEL Édith, « La Mode Nouvelle », *art. cit.*, p. 8.

958. Anonyme, « Tout en flânant », *Les Lettres françaises*, 6e année, n°125, 13 septembre 1946, p. 9.

959. FOURNIER Suzanne, « Le retour de la robe " habillée " », *France*, 17e année, n°3077, 8 novembre 1946, p. 2.

960. *Ibid.*

961. *Ibid.*

962. *Ibid.*

963. VERMOND Henriette, « La nouvelle offensive du noir », *Les Lettres françaises*, 5e année, n°85, 8 décembre 1945, p. 8.

964. FOURNIER Suzanne, La ronde des collections, *France*, 6e année, n°50, 5 octobre 1945, p. 11.

965. LORIN Marie, « Va, pour vous Madame dans les collections... », *France-soir*, 5e année, n°381, 13 septembre 1945, p. 2.

Pour l'année 1946, les robes font l'objet de trois silhouettes distinctes : la première est longue et mince, à peine drapée ; la seconde succombe à la mode des épaules nues, grâce à des corsages bustiers et baleinés, mettant en valeur la poitrine ; et enfin, la dernière est très ample. En ce qui concerne la première idée, Maggy Rouff reprend le décolleté en pointe des créations de l'Occupation, mais qui est ici croisé (fig. 559). Le fourreau serré légèrement drapé moule la taille. Ce phénomène est renforcé par une sorte de basque ou une découpe diagonale qui souligne également l'arrondi des hanches. Le haut imprimé possède des épaules carrées et une encolure à col montant, remettant au goût du jour chez Maggy Rouff l'élanement de la ligne. Dans ce mouvement de verticalité, la robe peut être accompagnée, voire longée par une veste longue boutonnée jusqu'au col (fig. 560). Les bords de la jaquette sont bordés abondamment de poils longs de renard, lesquels dansent au pas du mannequin, soulignant ainsi son allure et sa démarche. Ensuite, la couturière emprunte la robe bustier à Marcel Rochas, lequel l'a inventé en 1943, afin d'orienter la ligne des épaules vers ses courbes naturelles⁹⁶⁶. Photographié dans *La France*, le modèle qui nous intéresse est en crêpe mat gris beige, orné de broderies d'or, lesquelles dessinent la poitrine (fig. 561). La ligne est moulée jusqu'en dessous des hanches, dont le devant est mis en valeur par un rang de plis, permettant un léger évasement de la jupe. Si l'ampleur semble être répartie tout autour, en réalité, une traîne allonge davantage la silhouette. Parallèlement, Lelong préfère un évasement équilibré de la jupe plissée et une emmanchure américaine pour découvrir pleinement le dos (fig. 562). Pour la dernière proposition, Maggy Rouff conçoit des robes princesses brodées et pailletées à col bateau, où apparaît une petite pointe (fig. 563). Ici, la toilette semble être guêpée et à crinoline pour obtenir une certaine ampleur. Le corsage structure le buste et la taille, tout en descendant en pointe, d'où partent des plis.

En 1947, Lelong s'initie finalement à la robe bustier avec une délicate épaulette en tulle et une jupe plissée et évasée (fig. 564). De son côté, Maggy Rouff présente une robe sensationnelle au Palace Hotel à St-Moritz en 1947⁹⁶⁷ (fig. 565). La création est ouverte derrière au bas de la jupe et dans le dos au-dessus du postérieur, mis en valeur par un large pouf. De surcroît, les larges décolletés de forme carrée apparaissent dans les collections ; d'une part, sur les modèles de ligne très dépouillés comme la robe « Flamme » qui est « en velours d'un merveilleux ton de rouge giroflé. Sa longue jupe, dont les fronces partant des hanches sont retenues par deux rangées de piqûres formant bouillonnés, laissent toute sa finesse à la taille »⁹⁶⁸ ; et d'autre part, sur les robes de bal à l'allure juvénile (fig. 566). Suivant l'exemple de Rochas, qui souhaite pour l'année 1947 des jupes très larges, sans étroitesse, coupées dans des tissus bruissants⁹⁶⁹, Maggy Rouff crée une robe « d'organdi blanc brodé d'un fin semis de fleurettes. Une haute " berthe ", coulissée de velours noir, avec un nœud sur chaque bras, souligne le décolleté. La jupe, très large, avec un mouvement de traîne, s'alourdit de deux volants froncés et coulissés, eux aussi d'un large ruban de velours noir qui forme, de part en part, de gros nœuds posés comme des papillons aux ailes de soie sombre »⁹⁷⁰.

Cette féerie pour le soir se poursuit en 1948 (fig. 567 et 568). Sur une photographie d'Erik Holmén,

966. SAILLARD Olivier (dir.), *op.cit.*, p. 125.

967. ROLAND Claude, « De la chrysalide au papillon : la naissance d'une robe de luxe », *Les Dernières Dépêches de Dijon*, 6e année, n°802, 9 janvier 1947, p. 4.

968. VERMOND Henriette, « Tout en flânant », *Les Lettres françaises*, 7e année, n°186, 11 décembre 1947, p. 3.

969. ROCHAS Sophie, *op. cit.*, p. 239.

970. FOURNIER Suzanne, « Rêves de valse... », *France*, 7e année, n°139, 4 juillet 1947, p. 12.

la structure de la robe à pois, motifs très en vogue à cette période⁹⁷¹, est nouvelle chez Maggy Rouff, où la grande ampleur est accentuée et prolongée par une traîne en tulle blanc. Découvrant les bras, la robe met en valeur la poitrine par un buste ajusté dont les bords sont agrémentés d'une rangée de volants délicats. De même, la double rangée de volants saillants sur la jupe évoque l'ornement de la figure 496, rompant ainsi l'uniformité de la robe. De ces volants, partent des fronces, créant des plis sur la jupe afin d'amplifier l'ampleur, alors que le haut du corps est serré au maximum, pour faire apparaître la taille mince du mannequin. Dans une autre création, la jupe n'est désormais plus gonflée, mais s'évase verticalement en se profilant à l'arrière sans l'usage d'une traîne (*fig. 569*). Les épaules demeurent nues, mais les manches rattachées à l'encolure confère une allure davantage romantique. Quant au buste guêpé, il est recouvert de broderies, qui se répètent à l'ourlet de la jupe. Néanmoins, une autre robe aux manches longues prouve que la silhouette chez Maggy Rouff est versatile (*fig. 570*). L'encolure, accompagnant le mouvement du col arrondi, est ajouré, laissant apparaître des motifs, lesquels se répètent sous forme de broderies noires sur la jupe pour souligner le long corsage moulant, qui s'étend du buste aux cuisses. Ce n'est qu'à partir des ornements brodés que l'ampleur est amenée derrière. Enfin, une photographie, où pose Alice Cocéa, montre une nouvelle fois que Maggy Rouff puise son inspiration dans un registre qui lui est familier, celui de l'Antiquité (*fig. 571*). Mais cette inspiration subit ici des modifications, lorsque l'on compare ce modèle avec les robes antiques des années antérieures. Telle une statue grecque, la comédienne est vêtue d'une robe à la coupe complexe : un bandeau diagonal, drapé et orné de clips, cache la poitrine, mais semble être relié à une écharpe qui se prolonge derrière. Concernant la jupe plissée, elle remonte à la taille et l'ampleur s'étend de nouveau à l'arrière.

971. ÖRMEN Catherine, *L'art de la mode, op.cit.*, p. 416.

Conclusion

Pour conclure, Maggy Rouff et sa maison ont indéniablement contribué à l'âge d'or de la haute couture française. Née dans une tradition d'entreprise, qui l'a aidé à construire un empire florissant, elle a réuni sous le même toit fourrures, vêtements du jour et du soir, sacs, gants, parfums et bijoux de fantaisie. Dans un combat éternel au nom de la mode, Maggy Rouff incita les femmes à devenir des ambassadrices de l'élégance française à travers ses créations raffinées et d'un parisianisme extrême. *Tout d'abord inspirées par la tendance du sportswear à la fin des années 20, les créations de la griffe, qui permettent d'exercer toute sa technique et sa virtuosité, sont synonymes de raffinement, de féminité, de rêve et d'élégance.* De 1929 à 1948, la coupe des robes du soir de Maggy Rouff n'ont cessé de se métamorphoser. Robe ample ou moulante, décolleté profond, haut col ou dos dénudé, corsage travaillé et/ou jupe unie, toutes ces formes montrent la capacité sculpturale de la couturière de se réinventer à chaque nouvelle saison. Dans la lignée de son mentor Paquin, les tenues de Maggy Rouff ont mis en exergue le corps des femmes de manière sculpturale, tout en répondant aux besoins d'aisance et de confort, des femmes comme en temps de paix qu'en période de guerre. Elle promouvait une féminité quotidienne, adaptée à toutes les circonstances et en harmonie avec le lieu, avec des toilettes simples pour le jour et sophistiquées pour le soir, en s'inspirant des tendances de son époque, mais tout en apportant sa touche personnelle. Cette dernière se caractérise par ses dons de coloriste, ses associations d'étoffes, son expérimentation et son invention de tissus synthétiques, lui permettant de jouer avec leurs effets lumineux. Cette recherche de tissus inédits et de couleurs nuancées lui vaudront les louanges de la presse. D'apparence simple, l'ingéniosité et le jeu équilibriste de ses créations se révèlent dans les détails cachés et dans l'usage parcimonieux et intelligent des ornements. Des paillettes et une fourrure de qualité savamment éparpillées, des nœuds amovibles, des basques ou un éventail sur une hanche pour contrecarrer l'ampleur d'une robe qui se profile à l'arrière, des applications de cuir ou des imprimés en forme de fleur, qui sont rehaussés par des perles,... tous ces éléments sont la signature de Maggy Rouff. Si la couturière emprunte les lignes de la nouvelle silhouette imposée par Dior avec son New Look en 1947, elle s'essaie toutefois aux robes féériques dès la fin des années 30. D'autant plus que l'abondance de broderies, préconisées par le mouvement, est déjà omniprésente dans les collections de la griffe avant 1940. Nous pouvons ainsi affirmer que les années 30 constituent l'apogée de la griffe, dans la mesure où la majorité des défilés sont couverts par la presse française et étrangère, à l'inverse des années 40, où l'on constate que les créations sont largement moins citées, photographiées ou dessinées. En outre, les robes modernes et distinguées, les références romantiques et historiques, ainsi que les emprunts à la mode étrangère enchantent autant les Parisiennes que la clientèle étrangère et aristocratique. Actrices, reines, princesses et comtesses..., toutes restent fidèles à la couturière jusqu'à la Libération et répondent à l'appel pour passer commande, assister au défilé et promouvoir la griffe en portant les modèles lors des événements mondains.

Entre autres, la maison de haute couture et sa créatrice Maggy Rouff ont eu un rôle fondamental dans la construction de l'image du patrimoine prestigieux de la mode française. Cette contribution passe tout d'abord par la protection de la haute couture contre la copie illégale à travers la PAIS, puis par sa promotion commerciale avec l'UFIE et le Commerce extérieur. Sous la présidence de Maggy Rouff, la première

association prend des mesures drastiques pour protéger les couturiers et leurs modèles - en plus des lois existantes -, en mettant en œuvre des équipes qui procèdent à des perquisitions immédiates au sein des maisons de copie, ou encore en établissant une liste noire des acheteurs qui encouragent la contrefaçon et qui ne possèdent pas la carte de la PAIS. Avec cette organisation, Maggy Rouff vise également à rendre accessible à un plus grand nombre de créateurs cette protection rigoureuse de la PAIS, en réduisant les taxes d'enregistrement des dépôts de modèles.

Cette construction de l'image prestigieuse de la mode française s'effectue également chez Maggy Rouff par la rédaction d'articles pour les revues françaises, ainsi que par les publications de *La Philosophie de l'Élégance*, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle* et *L'Amérique au microscope*, sources primordiales pour comprendre et connaître les réflexions de la créatrice. Commentant et critiquant la mode, ses écrits sont des témoignages essentiels de la garde-robe de la période, mais surtout des guides en termes de goût et de raffinement, dont le but est d'éduquer les femmes sur l'art de se vêtir. Devant soutenir l'industrie du luxe par leur consommation, les femmes doivent passer par une honnête autocritique, en reconnaissant ses propres défauts, afin de les dissimuler, puis de les mettre en valeur. Mais surtout, cette profonde connaissance de soi est nécessaire, dans la mesure où le vêtement doit être en parfaite harmonie avec le corps, pour révéler sa véritable nature, sa personnalité et ainsi atteindre une élégance absolue. À travers ses ouvrages et ses articles, Maggy Rouff encourage également les couturiers, instigateurs et gardiens de l'élégance, à produire des créations de luxe et de qualité, dont la mode et la technique sont reconnaissables, mais inégalables en raison de l'expertise des ouvrières, afin de maintenir et de pérenniser la réputation de l'élégance française à l'étranger. Ces arguments sont en outre un moyen de défendre l'industrie coûte que coûte contre la copie et contre un concurrent américain de plus en plus menaçant.

Cette mise en valeur du savoir-faire des industries de la haute couture française s'établit de surcroît par des campagnes de promotion et de propagande en Europe et aux États-Unis, où en tant que conseillère du Commerce extérieure et dans un rôle de pédagogue, voire de mentor, elle vante les mérites des avancées françaises, tout en ancrant l'idée d'une supériorité nationale en matière d'art et d'élégance. Les conférences sont également l'occasion pour elle d'asseoir et de transmettre son goût personnel, ainsi que de conseiller sur l'art et bonne manière de s'habiller. Maggy Rouff privilégie néanmoins ses liens avec le territoire américain, faisant partie intégrante de sa stratégie commerciale. Ce voyage lui permet en outre d'aller à la rencontre d'une potentielle clientèle fortunée susceptible de venir dans sa boutique, mais aussi de rencontrer des professionnels de l'industrie dans le but de promouvoir le nom de sa griffe. Marchant sur les pas de Paquin et Poiret, elle s'y rend pour enquêter de sa propre initiative sur le goût et l'élégance américaine, qui à l'évidence existe, mais qui n'est pas à la hauteur de Paris. Pour autant, ce déplacement géographique lui permet de se rendre compte de la volonté des Américains à s'introduire sur le marché de la mode, pour éradiquer l'emprise qu'y exerce la capitale française. Par conséquent, les années 30 pour Maggy Rouff constituent véritablement une période de lutte et d'agissements pour la protection et la promotion du patrimoine de la mode française, à travers la PAIS, les voyages, les écrits et les conférences.

Mais les années de guerre et la Libération ne semblent plus se prêter à ces actions pour Maggy Rouff, puisque d'une part, il n'existe aucune mention relatant de déplacements à l'étranger durant cette

période ; et d'autre part, face à la mise en péril du rayonnement de la haute couture par l'Occupant, l'urgence réside désormais sur le sol français, où il est primordiale de sauver et de revendiquer le prestige et l'hégémonie de la mode française par le biais de manifestations culturelles, notamment le défilé de Lyon. Or, la participation à ces événements s'établit dès les années 30, puisque Maggy Rouff expose aux célèbres expositions internationales de Bruxelles, Paris et New York. Sa présence prouve alors sa renommée, mais surtout on lui reconnaît la valeur sûre de son goût et de sa technique. La maison de haute couture a ainsi réussi à faire face aux conséquences des crises économiques et de la guerre, au risque de collaborer avec l'ennemi pour maintenir les affaires. Maggy Rouff possède certes une attitude ambivalente durant l'Occupation, mais elle publie malgré la censure en vigueur la *Philosophie de l'Élégance*, ouvrage qui glorifie la haute couture française et adopte un rôle d'interlocuteur auprès des Allemands, lui permettant alors de veiller le maintien et le fonctionnement des industries de la couture. C'est pourquoi, ce passif soupçonneux de la couturière n'est pas sanctionné à la Libération puisqu'en échange, sa position bien connue de défenseur des industries françaises lui vaudra une place au premier rang dans la restauration du prestige français.

Bien qu'à la sortie de la guerre, la clientèle prestigieuse côtoie encore les salons, la maison semble toutefois susciter moins d'engouement. Ce phénomène peut s'expliquer par un changement de méthode publicitaire, laquelle était alors fondée dans les années 30 sur les conférences et les voyages à l'étranger, se traduisant désormais par les diverses interventions de Maggy Rouff, en tant que costumière, pour le cinéma et le théâtre. Permettant de diffuser son goût, sa technique, sa fantaisie et sa mode, ainsi que d'élargir sa clientèle, cette contribution artistique constitue de nouveau l'occasion pour Maggy Rouff de promouvoir et de réédifier la réputation de la haute couture, dont la qualité et l'expertise sont restées intactes malgré la guerre.

Nous pouvons ainsi nous demander si, après 1948, la griffe parvient à s'imposer dans cette nouvelle industrie de la mode et si elle contribue encore à la construction de son image prestigieuse, ainsi qu'à sa défense. Nous pouvons également nous interroger sur l'orientation de la maison, dont le stylisme est confié à Collette Massignac dans les années 50, puis à Guy Douvier dans la décennie suivante. D'autant plus que dès 1949, la succursale parisienne, déjà spécialisée dans la fourrure, la parfumerie et les vêtements féminins, diversifie son commerce en se lançant dans la mode masculine et dans la confection de lingerie, de chaussures et de parure. Une étude sur ces diverses créations serait intéressante à mener, afin de savoir si celles-ci suivent les tendances des années 50 et 60, promues tour à tour par le New Look et Courrèges. Bien que Maggy Rouff défende l'idée que l'essence et la qualité de la haute couture française soient impossibles à reproduire à l'identique, nous pouvons nous demander si la maison cède finalement à la vogue du prêt-à-porter, dans l'objectif de faire connaître davantage le nom de la maison et de rendre accessible ses productions à une plus large clientèle.

Bibliographie

- ACE Jane (dir.), *The fashion book*, Londres, Phaidon, 2013. (PEB refusé)
- ASSAILLY Gisèle d', *Les quinze révolutions de la mode*, Paris, Hachette, 1968.
- BAUDOT François, *Mode du siècle*, Paris, Assouline, 2006.
- BEATON Cecil, *Fashion : An Anthology, London*, Victoria & Albert Museum, 1971. (PEB refusé)
- BERGER Claude & Danielle, *Tous les Parfums du Monde*, Toulouse, Milan, 1995.
- BERTHERAT Marie (dir.), *100 ans de mode*, Paris, Atlas, 1996.
- BLACK Alexandra et al., *Fashion : la mode à travers l'histoire*, Londres, DK-Dorling Kindersley, 2013.
- BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident : des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008.
- BREWARD Christopher & EVANS Caroline, *Fashion and modernity*, New York, Berg, 2005. (pas accessible via SUDOC)
- BROCHE François et MURACCIOLE Jean-François, « Chapitre V. La Collaboration économique », dans MARAVAL Denis (dir.), *Histoire de la Collaboration. 1940-1945*, Paris, Tallandier, 2017, p. 199-248.
Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/histoire-de-la-collaboration--9791021022645-page-199.htm> (consulté le 01/12/2020)
- BROOKS PICKENS Mary & LOUES MILLER Dora, *Dressmakers of France : the who, how and why of French couture*, New York, Harper & Brothers, 1956. (pas accessible via SUDOC)
- CAILLARD Sylvie, *L'élégance : comment être coquette sous l'Occupation : 1940-1945*, Paris, Histoire & collections, 2015.

- CALLAN Georgina O'Hara, *Dictionnaire de la mode*, Paris, Thames & Hudson, 2009.
- CALLAN Georgina O'Hara, *The Thames and Hudson dictionary of fashion and fashion designers*, New York, Thames and Hudson, 1998.
- CHARLES-ROUX Edmonde et al., *Le Théâtre de la mode*, Paris, Du May, 1990.
- CHELLÉ Miléna, *La Haute Couture sous l'Occupation*, Le Henlis, Menhir, 2021.
- DAVRAY-PIÉKOLEK Renée, DELPIERRE Madeleine, RUPPERT Jacques et al., *Le costume français*, Paris, Flammarion, 2007.
- DELBOURG-DELPHIS Marylène, *Le Chic et le look : histoire de le mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours*, Paris, Hachette, 1981.
- DELBOURG-DELPHIS Marylène, *Le Sillage des élégantes : un siècle d'histoire des parfums*, Paris, J.-C. Lattès, 1983.
- DELILLE Damien & SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Modes et vêtements : retour aux textes*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art ; Musée des Arts Décoratifs, 2020.
- DEMORNEX Jacqueline, *Lucien Lelong : l'intemporel*, Paris, Gallimard, 2007.
- DESLANDRES Yvonne & BONY Anne, *Mode des années 40*, Paris, Regard, 1992. (PEB refusé)
- DI TROCCHIO Paola & WHITFIELD Danielle (dir.), *The Krystyna Campbell-Pretty Fashion gift*, Melbourne, NGV, 2019.
- DROST Julia, *Mode unter dem Vichy-Regime : Frauenbild und Frauenmode in Frankreich zur Zeit der deutschen Besatzung (1940-1944)*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1998.
- EDWARDS Lydia, *How to read a dress : a guide to changing fashion from the 16th to the 20th century*, New York, Bloomsbury Academic, 2017.
- EWING William A., *Hoyningen-Huene : l'élégance des années 30*, Paris, Thames & Hudson, 1998.
- FIELL Charlotte et DIRIX Emmanuelle, *La mode des Années 30 en images*, Paris Eyrolles, 2012.

- FOGG Marnie (dir.), *Tout sur la mode : panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*, Paris, Flammarion, 2013.
- FONT Lourdes, « Dior Before Dior », *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 18, n°1, 2011, p. 26–49.
Disponible en ligne : www.jstor.org/stable/10.1086/659383
- FORTASSIER Rose, *Les écrivains français et la mode : de Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- GRUMBACH Didier, *Histoires de la mode*, Paris, Regard, 2017.
- LAVER James, DE LA HAYE Amy & TUCKER Andrew, *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames and Hudson, 2003.
- LE BOTERF Hervé, *La vie parisienne sous l'Occupation*, Paris, Famot, 1975.
- LEVESQUE Caroline (dir.), *Trésors du vintage : la mode aux enchères 1900-2000*, New York, Abrams, 2013.
- LIAUT Jean-Noël, *Modèles et mannequins : 1945-1965*, Paris, Filipacchi, 1994. (PEB refusé)
- LIVINGSTON Alan & Isabella, *The Thames & Hudson dictionary of graphic design and designers*, Londres, Thames and Hudson, 2012.
- MEYER-STABLEY Bertrand, *12 couturières qui ont changé l'histoire*, Guérande, la Loupe, 2014.
- MILLERET Guénolée, *Haute couture : histoire de l'industrie de la création française, des précurseurs à nos jours*, Paris, Eyrolles, 2015.
- MONTREYNAUD Florence, *Le XXe siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1995. (PEB refusé)
- MOULIN Joëlle, *Cinéma & mode*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016.
- ÖRMEN Catherine, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette*, Paris, Hazan, 2009.

- ÖRMEN Catherine, *Dior for ever*, Paris, Larousse, 2021.
- ÖRMEN Catherine, *L'art de la mode*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015.
- ÖRMEN Catherine, *Modes XIXe-XXe siècle*, Paris, Hazan, 2000.
- PASTORI Jean-Pierre, *Robert Piguet : un prince de la mode*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 2015.
- POCHNA Marie-France, *Nina Ricci*, Paris, Regard, 1992.
- POIRET Paul, *Pan : annuaire du luxe à Paris*, Paris, Devambez, 1928.
- POUILLARD Véronique, « Aménager les échanges entre acheteurs belges et créateurs parisiens : la constitution d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge pendant l'entre-deux-guerres », *Revue belge d'histoire contemporaine*, vol. 36, n° 3-4, 2006, p.409-452.
Disponible en ligne : <https://www.journalbelgianhistory.be/nl/journal/revue-belge-dhistoire-contemporaine-2006-3-4/am-nager-changes-entre-acheteurs-belges-cr> (consulté le 01/02/2021)
- POUILLARD Véronique, « Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years », *The Business History Review*, vol. 85, n° 2, 2011, p. 319–44.
Disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/41301394> (consulté le 09/04/2022)
- PRICE ALFORD Holly & STEGEMEYER Anne, *Who's who in fashion*, New York, Fairchild Books, 2014. (pas accessible via SUDOC)
- REMAURY Bruno, *Dictionnaire de la mode au XXe siècle*, Paris, Regard, 1994.
- RENNOLDS MILBANK Caroline, *Couture : les grands créateurs*, Paris, Robert Laffont, 1986.
- ROCHAS Sophie, *Marcel Rochas : audace et élégance*, Paris, Flammarion, 2015.
- ROUFF Maggy, *Ce que j'ai vu en chiffonnant la clientèle*, Paris, Librairies des Champs-Élysées, 1938, p. 23.
- ROUFF Maggy, *L'Amérique au microscope*, Paris, Éd. des Portiques, 1933.

- ROUFF Maggy, *La Philosophie de l'élégance*, Paris, Éditions littéraires de France, 1942.
- SAILLARD Olivier (dir.), *Le bouquin de la mode*, Paris, Robert Laffont, 2019.
- SALVY Gérard-Julien, *Mode des années 30*, Paris, Seuil, 1991.
- SEELING Charlotte, *La mode au siècle des créateurs*, Cologne, Könemann, 2000. (non lu)
- SEELING Charlotte, *Mode : das Jahrhundert der Designer, 1900-1999*, Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999.
- STEELE Valerie et al., *Fashion designers A-Z : the collection of the Museum at Fit*, Köln, Tashen, 2012.
- STEELE Valerie, *Paris fashion : a cultural history*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- TAYLOR Lou, *Establishing dress history*, Manchester, Manchester University Press, 2004. (PEB refusé)
- TAYLOR Lou, « Les marguerites, les lapins et les moulins à vent : la création de textiles « haute nouveauté » lyonnais pendant l'Occupation et les expressions du symbolisme vichyste de 1940 à 1944 », dans LETHUILLIER Jean-Pierre (dir.), *Les costumes régionaux : Entre mémoire et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p.379-388.
Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/99806> (consulté le 01/02/2021)
- TAYLOR Lou, *Paris fashion and World War Two : global diffusion and Nazi control*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2020.
- TROY Nancy, *Couture culture : a study in modern art and fashion*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003.
- VEILLON Dominique, *La Mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2014.
- VEILLON Dominique, « Le Théâtre de la Mode ou le renouveau de la Couture Création à la Libération », *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n°28, 1990, p.118-120.

- WALFORD Jonathan, *La mode des années 1940 : de la tenue d'alerte au « New Look »*, Lausanne, la Bibliothèque des arts, 2008.
- WEBER Eugen, *Fashion under the Occupation*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Mémoire et thèse :

- DESCHAMPS Germaine, *La Crise dans les Industries du Vêtement et de la Mode à Paris pendant la période de 1930 à 1937*, Thèse de doctorat en droit, sous la direction de William Oualid, Paris, Université de Paris, Faculté de Droit, 1937.
- HAMMEN Émilie, *La mode à l'épreuve de l'art, une historiographie des discours sur le mode en France, 1800-1930*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Pascal Rousseau, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020.

Catalogue d'exposition :

- ARZALLUZ MIREN & BELLOIR Véronique (dir.), *Gabrielle Chanel : manifeste de mode*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 4 avril – 13 septembre 2020), Paris, Paris-Musées, 2020.
- ARZALLUZ MIREN, TÉTART-VITTU Françoise, GORGUET BALLESTEROS Pascale et al., *Une histoire de la mode au Palais Galliera*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 10 octobre 2021 – 26 juin 2022), Paris, Paris-Musées, 2021.
- CHÉRONNET Louis (dir.), *Les ateliers du goût : métiers français d'hier et d'aujourd'hui*, cat. expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 28 mai – 2 août 1948), Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1948.
- FIETTE Alexandre (dir.), *Mode, passion et collection : le regard d'une femme*, cat. expo. (Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 2 octobre 2003 – 7 mars 2004), Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 2003.

- GARNIER Guillaume (dir.), *Paris-couture-années trente*, cat. expo. (Paris, Musée de la mode et du costume, 7 mai – 30 septembre 1987), Paris, Paris-Musées ; Société de l'histoire du costume, 1987.
- GOLBIN Pamela (dir.), *Fashion forward : trois siècles de modes*, cat. expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril – 14 août 2016), Paris, Musée des arts décoratifs, 2016.
- GOLBIN Pamela (dir.), *Garde-robres : intimités dévoilées, de Cléo de Mérode à...* cat. expo. (Paris, Musée de la mode et du textile, 19 mai 1999 – été 2000), Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1999.
- GOLBIN Pamela (dir.), *Madeleine Vionnet, puriste de la mode*, cat. expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 24 juin 2009 – 31 janvier 2010), Paris, Musée des arts décoratifs, 2009.
- GROSSIORD Sophie (dir.), *Jeanne Lanvin*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 8 mars – 23 août 2015), Paris, Paris-Musées, 2015.
- GROSSIORD Sophie (dir.), *Roman d'une garde-robe : le chic d'une Parisienne, de la Belle Époque aux années 30*, cat. expo. (Paris, Musée Carnavalet, 17 octobre 2013 - 16 mars 2014), Paris, Paris-Musées, 2013.
- JOIN-DIÉTERLE Catherine (dir.), *Mariage*, cat. expo. (Paris, Musée Galliera, Musée de la mode de la Ville de Paris, 16 avril - 29 août 1999), Paris, Paris-musées, 1999.
- JOIN-DIÉTERLE Catherine & GROSSIORD Sophie (dir.), *Les années folles 1919-1929*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 20 octobre 2007 – 29 février 2008), Paris, Paris-Musées, 2007.
- JOIN-DIÉTERLE Catherine & RICHOUX Sylvie (dir.), *Modes ! : à la ville à la scène*, cat. expo. (Moulins, Centre national du costume de scène et de la scénographie, 8 avril – 17 septembre 2017), Paris, Somogy éditions d'art, 2017.
- KODA Harold (dir.), *Goddess : the classical mode*, cat. expo. (New York, The Costume Institute of The Metropolitan Museum of Art, 1er mai – 3 août 2003), New York, Metropolitan Museum of Art, 2003.
- LARONDE Anne-Claire (dir.), *Plein les yeux ! : le spectacle de la mode*, cat. expo. (Calais, Cité

internationale de la dentelle et de la mode), Milan, Silvana editoriale, 2012.

- LÉCALLIER Sylvie (dir.), *Vogue Paris : 1920-2020*, cat. expo. (Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, 2 octobre 2021 – 30 janvier 2022), Paris, Paris-Musées, 2021.
- LEGRAND-ROSSI Sylvie (dir.), *Touches d'exotisme*, cat. expo. (Paris, Musée de la mode et du textile, 24 janvier 1998 – fin mai 1999), Paris, Musée de la mode et du textile, 1998.
- MADELIEF Hohe (dir.), *Haute couture : voici Paris !*, cat. expo. (La Haye, Gemeentemuseum Den Haag, 20 février - 6 juin 2010), Zwolle, Waanders, 2010.
- MARTIN Richard (dir.), *Orientalism : visions of the East in western dress*, cat. expo. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 8 décembre 1994 – 19 mars 1995), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994.
- POMMIER Henriette (dir.), *Soierie lyonnaise : 1850-1940*, cat. expo. (Lyon, Palais Saint-Jean, 5 décembre 1980 – 5 janvier 1981), Lyon, C.N.R.S, 1981.
- SAILLARD Olivier & ZAZZO Anne (dir.), *Paris haute couture*, cat.expo. (Paris, Hôtel de Ville, mars – juin 2013), Paris, Skira Flammarion, 2012.
- SIROP Dominique, *Paquin, une rétrospective de 60 ans de haute couture*, cat. expo. (Lyon, Musée historique des tissus, décembre 1989-mars 1990), Paris, A. Biro, 1989.
- WILCOX Claire (dir.), *The golden age of couture : Paris and London, 1947-57*, cat. expo. (Londres, Victoria & Albert Museum, 22 septembre 2007 – 6 janvier 2008), Londres, V&A, 2007.

Sitographie :

- Site Cleopatra's Boudoir⁹⁷² : <https://cleopatrasboudoir.blogspot.com/2013/04/marcel-guerlain-hughes-guerlain-perfumes.html#more> (consulté le 05/04/2022)
- Site officiel du Metropolitan Museum of Art (New York) : <https://www.metmuseum.org/>

972. Ce site internet retrace l'histoire des maisons de parfumerie et de leurs parfums, tout en s'intéressant à leur date de fabrication et à leurs essences.

- Site officiel du Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris : <https://www.palaisgalliera.paris.fr/>
- Site officiel du National Museum of American History (Smithsonian) : <https://americanhistory.si.edu/>
- Site officiel Musée des arts décoratifs (Paris) : <https://madparis.fr/>
- Site officiel du Rijksmuseum (Amsterdam) : <https://www.rijksmuseum.nl/nl>
- Site officiel Kunstmuseum Den Haag (La Haye) : <https://www.kunstmuseum.nl/nl>
- Site officiel Drouot – Ventes aux enchères (Paris) : <https://www.drouot.com/>
- Site officiel Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles) : <https://www.lacma.org/>
- Site officiel The Museum at FIT (New York) : <http://www.fitnyc.edu/museum/>
- Site officiel Victoria and Albert Museum (Londres) : <https://www.vam.ac.uk/>
- Site officiel Centre national du costume de scène et de la scénographie (Moulins) : <https://www.cnscs.fr/>
- Site officiel Sotheby's – Ventes aux enchères (New York) : <https://www.sothebys.com/en/>
- Site officiel National Gallery of Victoria (Melbourne) : <https://www.ngv.vic.gov.au/>
- Site officiel Kerry Taylor Auctions (Londres) : <https://www.kerrytaylorauctions.com/>
- Site officiel Christie's – Ventes aux enchères (Paris) : https://www.christies.com/?lid=1&sc_lang=en
- Site officiel de Vogue Archive : <https://archive.vogue.com/>
- Site officiel Kunstbibliothek (Berlin) : <https://www.smb.museum/museen->

einrichtungen/kunstabibliothek/home/

- Site officiel de Nordiska Museet (Stockholm) : <https://www.nordiskamuseet.se/>
- Base Regards – Centre des monuments nationaux : <https://regards.monuments-nationaux.fr/fr>
- Site officiel Roger Viollet : <https://www.roger-viollet.fr/fr>
- Site des bibliothèques parisiennes spécialisées : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>
- Site Gallica : <https://gallica.bnf.fr>
- Site RetroNews : <https://www.retronews.fr>
- Site Paris Musées – Collection des musées de la Ville de Paris : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr>
- Site officiel de maison Van Cleef & Arpels: <https://www.vancleefarpels.com/fr/fr/the-maison/articles/the-mystery-set--a-jewelry-making-feat.html#:~:text=Le%20Serti%20Myst%C3%A9rieux%E2%84%A2%20est,aucune%20griffe%20ni%20m%C3%A9tal%20apparent>

Source :

- *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Tome I, Paris, M.Déchaux (2e édition), 1937. Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 8-V-53164 (2)
Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k939050r> (consulté le 01/12/2020)
- HAMMEN Émilie, « "La tournée du grand couturier" : les voyages des couturiers français aux États-Unis , de Jeanne Paquin à Christian Dior » [conférence], Échanges Franco-Américains dans la Mode 4, Site Pouchet – CNRS, 15 avril 2016.
Disponible en ligne : <https://www.canal-u.tv/59187> (consulté le 10 mars 2022)

Liste des articles de presse cités :

- « Publicité : Maggy Rouff », *Vogue Paris*, octobre 1930, p. 53.
- « Publicité : Maggy Rouff », *Vogue Paris*, avril 1930, p. 56A.
- A. de Beauregard, « Les collections d'été », *La Femme de France*, n°773, 2 mars 1930, p. 32.
- ABRAHAM Pierre, « Un triomphe !!! Le Misanthrope de Molière », *L'Intransigeant*, 59e année, n° 51345, 16 mai 1938, p. 4.
- Anonyme, « Advertissement : Brief Biographies of French designers », *Vogue Paris*, 1er janvier 1933, p. III.
- Anonyme, « Réflexions sur les collections », *Vogue Paris*, octobre 1934, p. 38.
- Anonyme, « Reportage défilé », *Marie-Claire*, n°240, 1er avril 1942, p. 4-5.
- Anonyme, « Le mouvement des midinettes », *Le Peuple, quotidien du syndicalisme*, 15e année, n°(effacé), 22 juin 1935, p. 1.
- Anonyme, « Une fête de la Mode Parisienne à New-York », *Comœdia*, 29e année, n°8155, 8 juin 1935, p. 3.
- Anonyme, « Le 3 pièces noir sera à la mode sur les champs de neige », *Paris-presse, L'Intransigeant*, 6e année, sans numéro, 26 décembre 1951, p. 6.
- Anonyme, « Le dîner laqué du Ciro », *Le Figaro*, 108e année, n°11, 11 janvier 1933, p. 2.
- Anonyme, « À propos du dîner laqué », *Le Journal*, 25e année, n°14690, 5 janvier 1933, p. 2.
- Anonyme, « Le point de vue de Vogue », *Vogue Paris*, décembre 1935, p. 29.
- Anonyme, « L. Rouff », *Le Journal des finances*, 62e année, n°10, 8 mars 1929, p. 10.
- Anonyme, « Femmes modernes par Maggy Rouff », *Vogue Paris*, 1er janvier 1929, p. XXVI.

- Anonyme, « Paris modes : Maggy Rouff », *The Chicago Tribune and the Daily News*, n°4396, 30 juillet 1929, p. 8.
- Anonyme, « Paris modes : Maggy Rouff », *The Chicago Tribune and the Daily News*, n°4211, 26 janvier 1929, p. 5.
- Anonyme, « Pétales de mousseline et corolles d'organdi », *Le Figaro*, 109^e année, n°180, 29 juin 1934, p. 2.
- Anonyme, « Le ministre du Commerce visite des maisons de couture parisienne », *La Journée industrielle*, 22^e année, n°6414, 16 mars 1939, p. 2.
- Anonyme, « Printemps chez Maggy Rouff », *Le Figaro*, 112^e année, n°37, 6 février 1937, p.2
- Anonyme, « Une grande avant-première », *Excelsior*, 28^e année, n°9549, 4 février 1937, p. 2.
- Anonyme, « La couture à l'Exposition », *Le Figaro*, n° 117, 27 avril 1939, p. 8.
- Anonyme, « Les sports d'hiver chez Maggy Rouff », *Excelsior*, 26^e année, n°9122, 4 décembre 1935, p. 4.
- Anonyme, « L'Élégance à l'Exposition : les projets de Mme Lanvin », *Excelsior*, 28^e année, n°9677, 7 avril 1937, p. 5.
- Anonyme, « Gants », *Vogue Paris*, juin 1931, p. 86.
- Anonyme, « La couture à l'Exposition », *Le Figaro*, 114^e année, n° 117, 27 avril 1939, p. 8.
- Anonyme, « Le point de vue de Vogue », *Vogue Paris*, avril 1937, p. 9.
- Anonyme, « Égyptienne élégantes, habillez-vous chez Maggy Rouff, 136 avenue des Champs Élysées », *L'Égyptienne revue mensuelle féminisme, sociologie, arts*, n°78, avril 1932, contreplat inférieur.
- Anonyme, « Les " Bas salaires " de la " Haute couture " », *La Vie ouvrière*, 28^e année, n°144, 5 juin 1947, p. 10.
- Anonyme, « Trousseaux modernes », *L'Aube*, 20^e année, n°3729, 14 janvier 1949, p. 2.

- Anonyme, sans titre, *Paris-presse, L'Intransigeant*, 6e année, n°1272, 20 janvier 1949, p. 3.
- Anonyme, « The shops of Vogue in Paris », *Vogue*, 15 mars 1931, p. 21.
- Anonyme, « 5 silhouettes se partagent la mode », *Claudine*, n°116, 25 septembre 1947, p. 7.
- Anonyme, « Les Conférences de " Femina " au Salon de la Santé et de la Beauté », *L'Intransigeant*, 57e année, n°20681, 19 juin 1936, p. 7.
- Anonyme, « Une conférence sur la mode française », *La Journée industrielle*, 21e année, n°6108, 11 mars 1938, p. 2.
- Anonyme, « Fashion showings », *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, n°5494, 3 août 1932, p. 3.
- Anonyme, « Chez Maggy Rouff : Décolletés en pointe. Bustes drapés », *Le Figaro*, 117e année, n°61, 12 mars 1942, p. 4.
- Anonyme, « En attendant d'incarner Hermione Jacqueline Clariond présente " Confidence " chez un couturier », *France-soir*, 6e année, n°939, 8 août 1947, p. 1.
- Anonyme, « Tenues de grand hiver », *Le Figaro*, 116e année, n°309, 13 novembre 1941, p. 4.
- Anonyme, « La mode 1942 chez Maggy Rouff », *Le Matin*, 58e année, n°21055, 23 décembre 1941, p. 2.
- Anonyme, « À travers les collections parisiennes où dominant la silhouette " amphore " », *Le Figaro*, 116e année, n°273, 2 octobre 1941, p. 4.
- Anonyme, « Porté cette semaine au mariage Royal de Tirana », *Le Figaro*, 113e année, n°118, 28 avril 1938, p. 7.
- Anonyme, « À travers les collections », *Paris-soir*, 4e année, n°1064, 1er octobre 1943, p. 4.

- Anonyme, « À travers les collections », *Les Modes*, 36e année, n°384, 1er mai 1936, p. 13.
- Anonyme, « Chez Maggy Rouff : Décolletés en pointe. Bustes drapés », *Le Figaro*, 117e année, n°61, 12 mars 1942, p. 4.
- Anonyme, « Sous le signe de " Normandie " », *Le Jour*, 3e année, n° 171, 20 juin 1935, p. 4.
- Anonyme, « La vogue de la tunique », *Le Journal*, n°15879, 8 avril 1936, p. 8.
- Anonyme, « La couture française à Bruxelles », *Le Figaro*, 114e année, n°352, 22 décembre 1939, p. 2.
- Anonyme, « Premier rendez-vous », *Le Matin*, n°20951, 23 août 1941, p. 4.
- Anonyme, « Prestige de la Couture Française », *Combat*, 6e année, n°889, 17 mai 1947, p. 2.
- Anonyme, « À travers les collections : chez Maggy Rouff », *Paris-soir*, 3e année, n°822, 18 décembre 1942, p. 4.
- Anonyme, « Elizabeth », *Ce soir*, 12e année, n°2045, 16 mai 1948, p. 3.
- Anonyme, « Tout en flânant », *Les Lettres françaises*, 6e année, n°125, 13 septembre 1946, p. 9.
- Anonyme, « Constitution de société », *La Loi*, 70e année, n°8, 26 janvier 1949, p. 1.
- AUCLAIR Marcelle, « Au secours des industries du luxe : Interview de Mme Besançon de Wagner (Maggy Rouff) », *Paris-soir*, 14e année, n°4608, 6 février 1936, p. 10.
- BARGE Marie, « À travers les collections », *Paris-soir*, 5e année, n°1199, 10 mars 1944, p. 4.
- BARGE Marie, « Le Théâtre et le Mode », *Paris-soir*, 4e année, n°1117, 3 décembre 1943, p. 4.

- BARGE Marie, « Les collections d'intersaison », *Paris-soir*, 4e année, n°1111, 26 novembre 1943, p. 4.
- BEAUREGARD A. de, « Les collections d'été », *La Femme de France*, n°773, 2 mars 1930, p. 32.
- BIEZVILLE Gisèle de, « Influences du temps passé dans la mode actuelle », *L'Intransigeant*, n°19490, 8 mars 1933, p. 6.
- BIEZVILLE Gisèle de, « Accessoires de plage », *L'Intransigeant*, 57e année, n°20693, 1er juillet 1936, p. 8.
- BIEZVILLE Gisèle de, « La mode nouvelle en Haute Couture : Tournures et robes entravées s'imposeront-elles cet hiver ? », *L'Intransigeant*, n°51871, 23 août 1939, p. 7.
- BIEZVILLE Gisèle de, « Un regard sur les nouvelles collections », *L'Intransigeant*, n°51715, 8 février 1939, p. 8.
- BIEZVILLE Gisèle de, « La mode cet hiver sera influencée par le cinéma », *Pour vous*, n°299, 9 août 1934, p. 13.
- BIEZVILLE Gisèle de, « La haute couture présente », *L'Intransigeant*, n°19824, 7 février 1934, p. 10.
- BONHEUR Renée, « La Vie féminine et pratique dans la couture », *Le Gaulois*, 64e année, n°18793, 20 mars 1929, p. 5.
- BRODSKY Michel, « Trouver chaussure à son pied... Collections d'été », *Combat*, 7e année, n°1124, 15 février 1948, p. 4.
- BRODSKY Michel, « La Mode : Elle s'était fait coupe les cheveux.. », *Combat*, 7e année, n°1290, 28 août 1948, p. 2.
- CATELAN, « Éléances », *Le Figaro*, 111e année, n°45, 14 février 1936, p. 2.
- CATELAN, « La Mode et les modes d'aujourd'hui : la ligne des manteaux d'hiver s'allonge et la fourrure ne l'alourdit plus », *Le Figaro*, 112e année, n°337, 3 décembre 1937, p. 2.

- CATELAN, « Dernier écho d'une grande collection », *Le Figaro*, 113^e année, n°292, 19 octobre 1938, p. 2.
- CHABANNES Jacques, « Ce qui paraît », *Le Carnet de la semaine*, 18^e année, 1^{er} mai 1933, p. 60.
- CHANDET Henriette, « Quelques premières dans la couture », *l'Écho de Paris*, 52^e année, n°20570, 11 février 1936, p. 4.
- CHANTAL, « Premier pas de mode 46 », *Gavroche*, n°55, 13 septembre 1945, p. 4.
- CLARENS Juliette, « Quelques commandes passées en grande couture », *Le Journal*, n°16890, 17 janvier 1939, p. 6.
- CLARENS Juliette, « " Non ! La mode n'est pas frivole " affirme Mme Besançon de Wagner », *Le Journal*, n°16583, 15 mars 1938, p. 8.
- CLARENS Juliette, « L'Élégance à Saint-Moritz », *Le Journal*, n°16207, 3 mars 1937, p. 6.
- CLARENS Juliette, « La mode : Mme Maggy Rouff nous parle du présent et de l'avenir de la couture française », *Le Journal*, n°16109, 25 novembre 1936, p.6.
- CLARENS Juliette, « Le pavillon de l'élégance à l'Exposition : la couture », *Le Journal*, n°16307, 4 août 1937, p. 6.
- CLARENS Juliette, « La Mode et la Beauté de quelques collections printanières », *Le Journal*, n°16911, 7 février 1939, p. 8.
- CLARENS Juliette, « Les collections d'hiver », *Le Journal*, n°16416, 29 septembre 1937, p. 6.
- CLARENS Juliette, « Vision de neige chez Maggy Rouff », *Le Journal*, n°15753, 4 décembre 1935, p. 6.
- CLAUSER Suzanne, « Une dictatrice parisienne à Vienne », *Le Journal*, n°16216, 12 mars 1937, p. 2.

- CLORINDE, « Les Éléances de la pièce », *Comœdia*, 28e année, n°7987, 22 décembre 1934, p. 3.
- COCÉA Alice « Coquette en herbe », *Le Journal*, n° 16625, 26 avril 1938, p. 2.
- COLINE, « Autour du col », *La Femme de France*, n°1017, 4 novembre 1934, p. 10.
- Comtesse de S., « Pour garder le teint frais », *Le Figaro*, 110e année, n°340, 6 décembre 1935, p. 2.
- C.T., « Dans la couture parisienne : la collection d'hiver d'une sobriété voulue par la guerre va être présentée aux élégantes », *Le Journal*, n°17156, 10 octobre 1939, p. 4.
- ELSENEUR Solange d', « Au goût de Paris », *France-Europe*, 15 octobre 1943, 2e année, n°66, p. 4.
- FERNANDEZ Jeanne, « La vie féminine : chez Maggy Rouff », *Le Jour*, 2e année, n°236, 25 août 1934, p. 4.
- FERNANDEZ Jeanne, « L'élégance sans fortune », *Le Jour*, 19 mars 1937, 5e année, n°78, p.8
- FERNANDEZ Jeanne, « L'atelier a retrouvé ses ouvrière », *Le Jour*, 7e année, n°294, 21 octobre 1939, p. 2.
- FERNANDEZ Jeanne, « Collection de printemps », *Marianne*, 3e année, n°121, 13 février 1935, p. 6.
- FONTENELLES Madelyne des, « La page de la mode », *Excelsior*, 25e année, n°8667, 5 septembre 1934, p. 4.
- FONTENELLES Madelyne des, « La mode à la ville », *Excelsior*, 24e année, n°8216, 9 août 1933, p. 4.
- FONTELLES Madelyne des, « La mode à la ville », *Excelsior*, 21e année, n°6994, 4 février 1930, p. 6.
- FONTELLES Madelyne des, « À travers les collections », *Excelsior*, 26e année, n°8828, 13 février

1935, p. 5.

- FONTELLES Madelyne des, « La Mode du Jour », *Excelsior*, 31e année, n°10743, 15 mai 1940, p. 2.
- FONTENELLES Madelyne des, « Les grandes collections : Maggy Rouff », *Excelsior*, 20e année, n°6805, 30 juillet 1929, p. 4.
- FOURNIER Suzanne, « Le retour de la robe " habillée " », *France*, 17e année, n°3077, 8 novembre 1946, p. 2.
- FOURNIER Suzanne, « Rêves de valse... », *France*, 7e année, n°139, 4 juillet 1947, p. 12.
- FOURNIER Suzanne, La ronde des collections, *France*, 6e année, n°50, 5 octobre 1945, p. 11.
- GIROUD Françoise, « Premiers potins de l'année en recopiant le carnet d'adresses », *Paris-presse, L'Intransigeant*, 6e année, n°1276, 25 janvier 1949, p.3.
- G. P., « Une journée de mode », *Aujourd'hui*, n°1057, 29 décembre 1943, p. 4.
- HEIGNY Constance d', « La mode baromètre de Paris : chez Maggy Rouff », *Excelsior*, 31e année, n°10665, 27 février 1940, p. 2.
- HEIGNY Constance d', « L'élégance discrète est de rigueur nous dit Maggy Rouff », *Excelsior*, 31e année, n°10728, 30 avril 1940, p. 2.
- HIRIGOYEN Lucie, « Mode et théâtre », *Le Matin*, n°21713, 10 février 1944, p. 2.
- IRÈNE, « Un peu partout.. », *Le Jour*, 5e année, n°321, 18 novembre 1937, p. 4.
- IRÈNE, « Les grandes collections : Chez Maggy Rouff », *Le Jour*, n°402, 6 février 1940, p. 4.
- JELMA, « Le coin de la femme : les conseils de Jelma », *La Liberté*, 67e année, n°24793, 28 août 1931, p. 4.
- JELMA, « Le coin de la femme : les conseils de Jelma », *La Liberté*, 69e année, n°25346, 3 mars

1933, p. 4.

- LATOUR Robert, « L'offensive des loueurs de modèles », *Ami du peuple*, 9e année, n°3065, 27 septembre 1936, p. 4.
- LE VEILLEUR, « Le bal laqué du Ciro », *Excelsior*, 24e année, n°8066, 11 janvier 1933, p. 2.
- LE VEILLEUR, « Bloc-notes », *Excelsior*, 20e année, n°6671, 18 mars 1929, p. 2.
- LINE, « Les Grandes collections : chez Maggy Rouff », *Le Jour*, 7e année, n°34, 3 février 1939, p. 4.
- LORIN Marie, « Va, pour vous Madame dans les collections... », *France-soir*, 5e année, n°381, 13 septembre 1945, p. 2.
- MAIRET Madeleine, « Mode et couture : l'esprit des robes », *La France au travail*, 2e année, n°121, 6 mai 1941, p. 2.
- MAIRET Madeleine, « Mode & Couture : Plein été », *La France au travail*, 2e année, n°127, 13 mai 1941, p. 2.
- MALARDOT Paule, « Il n'est mode que de Paris », *La Femme de France*, n°1103, 28 juin 1936, p. 14 et 26.
- MANNES Marya, « A Portfolio of Practicalities », *Vogue*, août 1933, p. 53.
- MARS Marceline, « Richesse des garnitures, originalités des détails », *Comœdia*, 20e année, n°8301, 1er novembre 1935, p. 4.
- N.A., « La Mode au théâtre : robes de scène », *Aujourd'hui*, n°212, 11 avril 1941, p. 2.
- N.A., « Les costumes de Léona », *Aujourd'hui*, n°1089, 5 février 1944, p. 4.
- NICOLE, « Élégances », *Le Figaro*, 110e année, n°177, 26 juin 1935, p. 2
- PAGÈS Jean, « Mary Marquet dans sa nouvelle loge et ... dans la personne de Madame Quinze », *Le Petit Journal*, n°26320, 7 février 1935, p. 9.

- PELLENQ Paulette, « Les Midinettes veulent vivre », *L'Humanité*, 48^e année, n°1074, 19 février 1948, p. 1 et 3.
- PERCHERON Maurice, « Plage, forêt, stade : On trouve tout cela au Salon de la Santé et de la Beauté », *L'Intransigeant*, n°20688, 26 juin 1936, p. 2.
- PERREAU Geneviève, « Demain : ouverture des collections. Propos avant-coureur », *Aujourd'hui*, n°644, 26 août 1942, p. 4.
- RÉNIER Martine, « La femme, l'enfant, le home : Chapeaux et encolures », *Paris-soir*, 11^e année, n°3673, 26 octobre 1933, p. 8.
- RÉNIER Martine, « La femme, l'enfant, le home : la première de Cécile Sorel », *Paris-soir*, 12^e année, n°3679, 1^{er} novembre 1933, p. 8.
- RÉNIER Martine, « La mode et les manches », *Paris-soir*, 12^e année, n°3811, 15 mars 1934, p. 8.
- RÉNIER Martine, « La mode nouvelle est d'allure très féminine », *Paris-soir*, 12^e année, n°3776, 8 février 1934, p. 8.
- RÉNIER Martine, « La femme, l'enfant, le home ; les robes du soir dans les nouvelles collections », *Paris-soir*, 12^e année, n°3789, 21 février 1934, p. 8.
- RENIER Martine, « La psychologie de la mode », *L'Écho de Paris*, 54^e année, n°21359, 15 mars 1938, p. 4.
- ROLAND Claude, « De la chrysalide au papillon : la naissance d'une robe de luxe », *Les Dernières Dépêches de Dijon*, 6^e année, n°802, 9 janvier 1947, p. 4.
- ROSE Amélia, « La Mode », *L'Aube*, 18^e année, n°3221, 28 mai 1947, p. 4.
- ROSINE, « Propos féminin », *Le Figaro*, 108^e année, n°300, 27 octobre 1933, p. 4.

- ROUFF Maggy, « La mode pendant la guerre », *Marianne*, 8e année, n°374, 20 décembre 1939, p.11.
- SAINT-GERMAIN Jacques, « Menaces sur la mode : les braconniers de la couture », *Le journal*, n°17107, 22 août 1939, p. 4.
- SÉDOUY Comtesse de, sans titre, *Le Figaro*, 108e année, n°5, 5 janvier 1933, p. 2.
- SÉDOUY Comtesse de, « Le monde et la mode » : aperçus sur les demi-collections », *Le Figaro*, 107e année, n°365, 30 décembre 1932, p. 4.
- S.O., « Les Modes : le tailleur et la fourrure de printemps », *Le Figaro*, 114e année, n°73, 14 mars 1939, p. 2.
- S.O., « Les Modes : autour de la « robe-gilet », *Le Figaro*, 114e année, n°59, 28 février 1939, p. 2.
- TRAILLES Maxime de, « Sous les feux de la rampe », *Carrefour, la semaine en France et dans le monde*, 5e année, n°192, 19 mai 1948, p. 8.
- TREZEL Édith, « La Mode Nouvelle », *Carrefour, la semaine en France et dans le monde*, 5e année, n°204, 11 août 1948, p. 8.
- VALERE Nicole, « La mode qui demeure », *Le Petit Journal*, n°26252, 1er décembre 1934, p. 6.
- VALFLEURY, « La Carnet du Figaro », *Le Figaro*, 113e année, n°19, 19 janvier 1938, p. 2.
- VALFLEURY, « Le Carnet du jour », *Le Figaro*, 112e année, n°55, 24 février 1937, p. 2.
- VAN H., « Dans les salons de Maggy Rouff », *Le Figaro*, 115e année, n°58, 27 février 1940, p. 2.
- VERMOND Henriette, « Hiver chez les couturiers », *Les Lettres françaises*, 7e année, n°170, 20 août 1947, p. 9.
- VERMOND Henriette, « La nouvelle offensive du noir », *Les Lettres françaises*, 5e année, n°85, 8 décembre 1945, p. 8.

- VERMOND Henriette, « Tout en flânant », *Les Lettres françaises*, 7e année, n°186, 11 décembre 1947, p. 3.
- VIGNON Isabelle, « Point d'interrogation », *Carrefour, la semaine en France et dans le monde*, 2e année, n°29, 10 mars 1945, p. 4.
- VOLGRÉ Jeanne, « La mode et la vie », *Le Cri du peuple de Paris*, 2e années, n°140, 9 mars 1941, p. 2.
- YSTAREC Anne d', « La mode : Introduction à l'automne », *Le Mistral*, 28e année, n°9, 28 juin 1935, p. 3.
- ZEGEL Sylvain, « " Miss Côte d'Azur " est élue Miss France 1947 », *Combat*, 6e année, n°1076, 23 décembre 1947, p. 1.