

6-2011

Coco Chanel : De la rue à la haute couture – Adaptant la nouvelle femme

Shannon R. Funkhouser
Union College - Schenectady, NY

Follow this and additional works at: <https://digitalworks.union.edu/theses>



Part of the [Fashion Design Commons](#), and the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Funkhouser, Shannon R., "Coco Chanel : De la rue à la haute couture – Adaptant la nouvelle femme" (2011). *Honors Theses*. 977.
<https://digitalworks.union.edu/theses/977>

This Open Access is brought to you for free and open access by the Student Work at Union | Digital Works. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Union | Digital Works. For more information, please contact digitalworks@union.edu.

Coco Chanel : De la rue à la haute couture – Adaptant la nouvelle femme

By

Shannon Funkhouser

Submitted in partial fulfillment

of the requirements for

Honors in the Department of French and Francophone Studies

UNION COLLEGE

June, 2011

ABSTRACT

FUNKHOUSER, SHANNON Coco Chanel : De la rue à la haute couture -
Adaptant la nouvelle femme.

Department of French and Francophone Studies, June 2011.

ADVISOR : Charles Batson

The current project sought to analyze the life and work of the designer Coco Chanel. Through investigation into her life course, values, contributions to art, theater, dance, fashion, and women's rights, it is argued that Chanel embodied the time period in which she lived ; she both influenced, and was influenced by the cultural forces that predominated. Particular attention is paid to the time periods following World War I and World War II, two events that drastically changed artistic aesthetics, social norms, and life values. The post-war eras provided the fuel for the women's liberation movement, ushering in the idea of the androgynous new woman, or "nouvelle femme." Chanel embraced this new ideal, liberating the female form from constraints and frivolity, combining masculine and feminine in her designs, encouraging women to be free in life and movement, and adhering to a sense of modernity with a stubborn meticulousness. Her collaborations with such artistic geniuses as Jean Cocteau, Pablo Picasso, Igor Stravinsky, and Sergei Diaghilev resulted in unforgettable contributions to the world of dance, theater, and art, and helped move cultural taste and ideals into the 20th century. No one embodied commitment to artistic integrity and modern aesthetics quite like Coco Chanel, and this incredibly determined woman's impact on the face of fashion, art, and women's independence continue to be immortalized and idolized today.

Coco Chanel : De la rue à la haute couture – Adaptant la nouvelle femme

Introduction : Coco Chanel s'installe comme une présence sociale

« Il n'y a pas de mode si elle ne descend pas dans la rue. »

- Coco Chanel

L'histoire de Coco Chanel a des commencements modestes. Coco Chanel était une femme qui a changé le visage de son époque, en tissant profondément sa sagacité dans le tissu social, en changeant la façon dont les gens pensent de la beauté et de l'art, non pas seulement dans le monde de la mode, mais aussi dans les mondes de la musique, du théâtre, et de la danse. Cette personnalité si séduisante a travaillé intimement avec les esprits sociaux de son époque, avec ses mouvements, ses idéals, et ses besoins. Elle a réagi à ces forces sociales pour créer ses œuvres et ses propres idéals uniques, mais aussi ces forces sociales ont réagi à elle, encouragé par sa sagacité et sa force de caractère. Dans cette façon, Coco Chanel était créée au même temps qu'elle a créé, et bien que cette Coco n'existerait pas sans le climat social dans lequel elle a prospéré, le climat social n'aurait pas été exacte le même sans son influence. On verra plus tard dans le texte que l'interaction de Chanel et son contexte social et culturel était un beau mariage, une interaction qui a produit un moment unique au cours de l'histoire, et qui continue à se perpétuer aujourd'hui encore.

Mais, l'enfance de cette femme complexe et à multiples facettes n'est pas celle qu'on supposerait. Coco Chanel était née Gabrielle Chanel en 1883 dans la ville de Saumur, située dans la région de la Loire, la deuxième fille d'un jeune couple non marié (Davis 154). Son père était un colporteur de petits articles des Cévennes, au cœur de la France provinciale, et sa mère était une paysanne d'Auvergne. Une semaine après la mort prématurée de sa mère, quand Chanel avait douze ans, son père l'a abandonnée dans un orphelinat provincial. Gabrielle comme enfant a souffert de toute la sévérité de la vie de couvent, comme la rigueur, la solitude, et la souffrance (Charles-Roux 4-5). Quand elle avait l'âge de dix-huit ans, Gabrielle était contrainte de faire le choix entre une vie de couvent, ou une vie indépendante. Elle a choisi cette dernière, et comme une jeune fille, elle a commencé à travailler à Moulins comme vendeuse qui se spécialise en layettes, en linges, et en petits articles de vêtements. C'était là où elle a appris à coudre.

Dans les années qui ont suivi, Chanel a rencontré beaucoup de faux départs. En ce moment, la mode était un intérêt secondaire pour elle, et son rêve principal était de devenir une vedette de music-hall. Elle a rencontré sa possibilité en 1905 quand elle a fait ses débuts dans le pavillon de musique en plein air en ville, qui s'appelle La Rotonde (Davis 154). Elle y a travaillé comme « poseuse », une fille d'une douzaine d'autres filles qui ont remplacé la vedette principale quand elle a vaqué. Ici, elle a gagné des supporters réguliers, et aussi son propre répertoire, qui comprenait les deux chansons qui ont littéralement fait son nom : « Ko Ko Ri Ko » et « Qui qu'à vu Coco dans le Trocadero » (Charles-Roux, 35). Avec son nouveau surnom, « Coco », et son succès, elle s'est installée bientôt à Vichy, une ville plus

cosmopolite. Là elle a trouvé une ville où le spectacle de la vie quotidienne était une attraction principale. Les espaces publics, comme le casino séduisant et le café en plein air ouvragé, ont permis des visiteurs à exhiber, en investissant leurs activités d'une aura d'une exhibition théâtrale (Davis 154-155).

C'est à Vichy, aussi, que Chanel a fait la connaissance d'Étienne Balsan, un éleveur de chevaux d'une famille haute bourgeoise (Charles-Roux, 5). À Royallieu, le château de Balsan près de Compiègne, Chanel a vu les invitées qui ont suivi la coutume du style vestimentaire de cérémonie : les longues jupes et des chemisiers à cols montants pour le tennis, et pour l'équitation les convenances étaient d'endosser une tenue qui s'appelle « l'amazone », une combinaison d'une longue jupe avec une veste d'un corset serré et un chapeau haut. Chanel, qui n'avait ni les vêtements appropriés ni des ressources dont faire l'acquisition, alors elle a improvisé sa propre garde-robe. Elle a choisi de porter une chemise à manches courtes avec des jodhpurs qui étaient faits sur mesure pour elle au magasin de tailleur, et elle a fini l'ensemble avec un chapeau de paille simple (Davis 156). Cette mode simple, qui était conçue pour les sports et les loisirs à Royallieu, et qui était dictée par le goût et les finances, est devenue la base de la mode jeune que Chanel a développée tout au long du demi-siècle suivant.

Chanel a introduit sa mode pour la première fois en 1910 quand elle a ouvert un petit magasin de chapeaux dans les appartements de Balsan au centre de Paris. Elle a trouvé le goût contemporain pour la modiste recherchée surchargé et ridicule, en disant, « How could a brain function under all that ? » (Davis 156). Elle a vendu plutôt les petits chapeaux de paille et des canotiers comme ceux qu'elle a créés pour

elle-même et ses amis de château, et les actrices et d'autres célébrités avec qui elle s'est liée d'amitié chez Balsan l'ont aidée à attirer l'attention des médias pour ses créations. Elle a commencé à recevoir beaucoup de soutien dans les magazines de mode, et sa popularité montait en flèche.

Chanel a déménagé ses affaires à un espace plus grand dans la rue Cambon, en plein cœur du quartier commercial le plus prestigieux, et il reste le site de sa boutique vedette même aujourd'hui. Elle a financé cette nouvelle aventure avec l'aide de son nouvel amant, Arthur « Boy » Capel, un aristocrate anglais qui était riche et bien éduqué. Boy est resté le centre des attentions romantiques de Chanel jusqu'à sa mort dans un accident de voiture en 1919 (Davis 156). Pendant l'été 1913 Capel et Chanel étaient en vacances à Deauville, une station balnéaire chic sur la côte de Normandie. La ville était équipée d'une piste séduisante et d'un champ de polo de classe internationale, et il y avait un service de chemin de fer direct qui reliait Deauville à Paris. Il était aussi accessible par le Canal Anglais, et donc le mélange des visiteurs chics lui a donné un goût distinctif ou l'exhibé était privilégié et les gens ont mis l'accent sur la présentation de soi au premier plan. Les occasions à exhiber les vastes garde-robes étaient abondantes, et Chanel s'est délectée de l'atmosphère cosmopolite, en percevant la possibilité importante de développer ses affaires.

Bien que beaucoup de femmes à la station balnéaire n'étaient pas habillées pour jouir des plages de sable et des courts de tennis (elles semblaient habillées plutôt pour une promenade à l'ancienne sur la Champs-Élysées), Chanel a remarqué qu'il y avait un groupe de plus jeunes femmes qui jouaient au tennis et au golf, et

qui bravaient les vagues pour nager et pour faire de la voile aussi. Avec ces jeunes femmes en tête, elle a élargi son principe de la simplification aux vêtements. Elle a basé son système pour habiller sur des éléments essentiels : les jupes amples et relativement courtes, les chemisiers avec des cols ouverts, les pulls sobres, et les vestes amples avec des ceintures. Ces vêtements étaient créés pour permettre de l'activité en gardant un sentiment du raffinement, et entre les mains de Chanel, les chemises avec les cols marins, les chemises à cols roulés, et les pulls énormes que portaient les pêcheurs de Deauville étaient transformés en des ensembles à la mode pour des femmes hauts de gamme.

Avec ses vêtements, Chanel a saisi à la fois le sentiment de l'élitisme et l'esprit de la liberté et du plaisir qui a prédominé à Deauville. En reimaginant ses vêtements familiers des pulls et chemises confortables, Chanel a introduit un nouveau point de vue important sur l'art de s'habiller : elle a affirmé que les influences quotidiennes pouvaient certainement être la base pour une expression élevée, et que la dernière mode pouvait être enracinée dans l'esprit pratique de l'ordinaire, et non pas seulement dans l'idolâtrie de l'étranger ou le rare. Elle prenait ses vêtements ordinaires et les produisait en tissus peu communs avec du façonnage raffiné, et l'indication conséquente d'une valeur égalitariste n'était pas inaperçue par les disciples riches de la mode, qui étaient attirés par ce nouveau type de sensibilité. Encouragée par ces clients et l'aide financière de Boy Capel, Chanel a ouvert une boutique en 1914 en plein cœur du quartier commercial de la station balnéaire, où elle a vendu ses créations comme des chapeaux, des pull-overs, des cardigans, des jupes relaxes, et des maillots de bain simples (Charles-Roux, 112).

Son succès à Deauville était immense - *Vogue* a déclaré que ses créations sont complètement élégantes, mais ils sont fondés sur des éléments qui sont étrangers à l'élégance, comme le confort, la facilité, et le bon sens – une nouvelle idée originale concernant la fonction et le sens des vêtements, qui a résonné d'une nouvelle génération de femmes qui se trouveraient face aux grands changements sociaux. Chanel s'était imposée comme une force social (Davis, 158). Toutefois, la boutique de Chanel était ouverte moins d'un an quand la guerre a éclaté en août 1914, en changeant l'humeur à Paris et dans toute l'Europe. Cette nouvelle époque a ouvert la voie au grand changement social avec des modifications dans des valeurs sociales, et personne aurait pu prédire comment le visage de la présence sociale de Chanel changerait et deviendrait plus importante pendant cette époque.

Chapitre I : Chanel pendant les années de guerre – La Facilité d'utilisation de la mode et « la garçonne »

« The First World War made me...In 1919 I woke up famous. »

- Coco Chanel

L'humeur en France était sinistre avec des batailles horribles sur le front est, et la société était forcée à changer à bien des égards. Les usines de France étaient paralysées par la mobilisation. Pour remettre en fonction l'industrie et développer les armements, les femmes sont entrées en la force de travail en 1915, et très vite, elles constituaient un quart de tous les ouvriers dans les usines d'armement. En 1916, le Comité pour le Travail des Femmes est né grâce au sous-secrétaire d'État

pour l'artillerie et les armements, et les femmes étaient inondées de la possibilité beaucoup d'autres nouvelles choses. Elles ont reçu, enfin, un salaire convenable, et on faisait des tentatives en leurs noms d'améliorer les équipements dans les usines. Elles avaient atteint une étape importante, car l'installation des femmes dans la force de travail a mis en œuvre le processus de la libération. L'accès que les femmes avaient obtenu de travailler avait été réservé pour les hommes, et rien pouvait empêcher la présence en expansion des femmes dans un grand nombre de professions (Charles-Roux, 132-133). Cet esprit de libération influencerait bientôt les innovations de Chanel, ainsi que le nouveau sentiment du sérieux et de la sensibilité qui suintait dans les villes, surtout à Paris.

À Paris, on a observé que la formalité et la préoccupation de l'aspect extérieur des vêtements étaient maintenant considérées comme démodées. Il y avait très peu d'espaces où on pouvait porter des vêtements chics, car beaucoup de théâtres étaient fermés et les autres distractions étaient réduites. En plus, les taxis étaient utilisés comme des ambulances sur le champ de bataille, et donc il fallait qu'on fasse à pied, fasse du vélo, ou prenne le bus pour du transport, et il fallait donc que les vêtements soient pratiques (Davis 160).

La guerre a traîné, et les élites françaises et internationales affluaient à Deauville en cherchant le refuge de l'horreur et de la laideur. Les magasins et boutiques de Chanel ont resté ouverts, et elle a trouvé que ses créations vendaient bien. Paris aussi était en faveur de Chanel, car la ville avait remplacé l'opulence avec la facilité d'utilisation et la sobriété. Les boutiques de Chanel étaient en expansion rapide, et en 1915 elle a ouvert un troisième magasin dans une ville en

France sud, qui s'appelle Biarritz. Biarritz était une destination particulièrement convoitée à cause de son endroit – il était à l'écart des champs de bataille, et près d'Espagne officiellement neutre. En plus, il a offert aux visiteurs toutes les facilités des stations, comme les plages scintillantes, les casinos séduisants, les hôtels hauts de gamme, et beaucoup de distractions. Il y avait des sports et des passe-temps de jeunesse à profusion, et l'atelier de Chanel à Biarritz a fait affaire en plein essor. L'atelier était une maison de couture de grande envergure qui vendait des ensembles et des accessoires chers, ainsi qu'une nouvelle gamme de robes du soir créées pour la vie nocturne de la station. Son aventure était très réussie, car même dans une ville aussi belle et riche que Biarritz, les gens n'avaient pas oublié la menace de la guerre, et le goût à la sensibilité et à la sobriété était maintenant assez bien enraciné. Chanel a laissé les activités de l'atelier à Biarritz dans les mains de sa sœur, Antoinette, et elle est partie pour retourner à Paris en 1916. Elle est arrivée dans la capitale comme une force importante dans le monde de la mode, comme une propriétaire de trois magasins réussis et l'employeuse de 300 employés (Davis 161).

Chanel avait bonne presse pour ses créations peu conventionnelles, mais aussi pour son emploi d'un tissu peu conventionnel – le jersey. Le jersey est un tissu extensible qui était considéré comme inapproprié pour la haute couture, car il n'était pas cher, inélégant, difficile à coudre, et presque impossible à embellir avec des perles, de la broderie, ou d'autres décorations. Mais pour Chanel, c'était le tissu parfait pour mettre en valeur ses idées de la simplicité. L'utilisation du jersey dans ses créations a reflété son désir de s'éloigner de l'ornement, et à s'avancer plutôt vers l'architecture et des lignes ; elle voulait, essentiellement, mettre l'accent sur la

structure du vêtement, au lieu de la surface du vêtement. Aussi, le jersey s'est avéré être le tissu parfait à aligner sur le ton de la guerre : il était teint en les couleurs beiges et bleus sourds, en reflétant les sentiments pratiques et graves qui imprégnaient Paris.

Le début des années vingt a marqué un changement radical dans l'évolution de la société française, et la guerre avait contribué surtout à modifier la place de la femme. Les femmes avaient été forcées de mobiliser pour remplacer les hommes, qui avaient été au front, et donc elles sont devenues engagées dans un mouvement social véritable, en devenant une force sociale et économique (Souriac, Cabanel, 173). Pendant cette décennie, les créations de Chanel ont commencé à être considérés comme emblématiques du changement social et des modifications de l'attitude.

Chanel a lancé une nouvelle mode qui reflétait les plus grandes libertés données aux femmes à la suite de la guerre. Le nouveau modèle de la femme moderne, « la garçonne », fumait des cigarettes et buvait des cocktails en public, elle conduisait des voitures et pilotait des avions. Cette femme moderne s'est dégagée des contraintes anciennes des vêtements, et elle a revendiqué un mode de vie identique à celui des hommes (Souriac, Cabanel, 173). La mode d'après-guerre était pénétrée de l'idée d'indépendance féminine, et les défis aux droits masculins se sont manifestés surtout dans un goût à l'air androgyne. On pouvait dire même que les femmes sont devenues impossibles à distinguer des hommes, tant au niveau de l'apparence physique qu'en termes de possessions de pouvoirs traditionnellement dévolus aux hommes (Roberts, 67). Cette nouvelle femme était

donnée le nom de « la garçonne », un terme qui vient d'un roman scandaleux 1922 de Victor Margeuritte qui raconte l'histoire d'une jeune femme qui décide de vivre librement et de façon indépendante. René Bizet résume l'air de « la garçonne » en 1925 quand il dit,

Today, an adolescent makes a better model than the Venus de Milo. Boys and girls can exchange their clothes. No more difficult coiffures – hair is short. No more trains or wraps : skirts are short and straight (Davis 163).

Cette nouvelle idée de la femme prisait la jeunesse et les qualités associées à elle, comme la sveltesse, la forme physique, l'énergie, et l'enthousiasme, et le système de Chanel, qui s'habillait en les coordonnés décontractés s'est conformé à cet idéal.

Pendant ce temps, la mode a reflétait aussi les idées qui attiraient les femmes comme la vitesse et la mobilité. La femme habillée à la mode, c'est-à-dire, selon le modèle introduit et encouragé par Chanel, s'est associée à l'autre grand objet de désir de consommer de la décennie, à savoir l'automobile. Les années vingt ont inauguré le phénomène des publicitaires et des romanciers qui faisaient des commentaires sur la situation sociale en montrant les femmes derrière les volants d'une voiture. Ils étaient, en fait, en train de créer une nouvelle image visuelle de la condition de la femme, qui était liée à la mobilité et à la puissance. Aussi, la nouvelle mode a créé l'image d'une femme dynamique et indépendante, soulignée par la vision de Chanel.

Avec ses cardigans, ses chemisiers avec des cols, et ses jupes simples, Chanel a saisi un sentiment de la sensibilité, et aussi d'une puérilité renouvelée. Son nouveau modèle aussi a promu une image de marque que Chanel elle-même pouvait être le modèle ; ses créations ont exigé un corps d'adolescent, petit, et mince,

comme celui de Chanel. Elle voulait atteindre ce que personne avant elle n'avait pas osé avec tant de franchise – encourager les femmes à avancer, libérées par les jupes plus courtes et les vêtements amples qui désaccentuaient la poitrine, la taille, et les hanches.

Chanel a complété son nouveau modèle de la femme en 1917 quand elle coupait les cheveux dans une coupe au carré, et, à cause de sa popularité maintenant bien établie, elle a suscité un engouement véritable pour la coiffure. Les cheveux courts, les vêtements amples et émancipateurs, tout qui comprend l'image de « la garçonne » a donné un analogue visuel de la liberté que les femmes étaient supposées d'avoir pendant la guerre, quand elles avaient exercé des professions et des responsabilités traditionnellement imparties aux hommes. En portant des vêtements comme ceux que Chanel a créés, les femmes pouvaient projeter l'idée d'un moi idéal, libéré, libre de ses mouvements dans un espace social qui était nouvellement sans des contraintes (Roberts, 69). Essentiellement, Chanel a incarné dans une image un fantasme de libération ; la mode de la garçonne a permis aux femmes après la guerre d'inscrire sur leurs corps une image visuelle de la libération.

Chanel a brisé complètement avec les convenances même avec le parfum, quand en 1921 elle a introduit son premier parfum, Chanel No. 5. C'était un parfum pas très féminin, et Chanel l'a adapté en utilisant des méthodes peu conventionnelles. Dès le 18^{ième} siècle, on utilisait les huiles naturelles des fleurs comme la base des parfums, mais Chanel, pour son parfum, a travaillé avec un chimiste qui s'appelle Ernest Beaux. Ensemble, ils ont créé un parfum préparé de plus de 80 aldéhydes synthétiques, ce qui a produit une toute nouvelle odeur peu

commune. Mais l'innovation la plus durable de la décennie était, peut-être, la « petite robe noir. »

La petite robe noire, que Chanel a imaginée, était un fourreau à manches longues, fait de crêpe de chine noir. Mais ce vêtement était important surtout parce qu'il a introduit un nouveau concept radical au public : que les vêtements pouvaient être identiques, et c'était même mieux comme ça, plutôt que les vêtements qui sont particulièrement uniques. Cette idée était si radicale car la haute couture avait auparavant en engagement de longue date en l'idée de la couture unique en son genre. Mais Chanel voulait remplacer la création caractéristique et l'embellissement avec la normalisation et la répétition. C'était une méthode « chaîne de montage » à la mode, et elle a coïncidé avec les autres derniers développements dans le monde industriel. La petite robe noire de Chanel, qui était nue et architecturale, a mis l'accent sur ce que Chanel promouvait du début de sa carrière : l'expression intense de l'accent sur la ligne et la structure dans la couture.

Les triomphes de l'après-guerre de Chanel dans le monde de la mode étaient saisis en un mot et un nouveau concept, celui de « chic ». C'était l'expression codifiée de l'élégance moderne, introduite tard dans le 18^{ième} siècle, et à la fin du 19^{ième} siècle, elle a indiqué un art du moi qui était fondé sur l'individualité, l'authenticité, et le bon goût, une idée qui est devenue fondamentale pour les valeurs de la mode de Chanel, et qu'elle a développée pendant les années vingt. Avec l'idée du chic, la simplicité était fondamentale, et Chanel, c'est sûr, était iconique, et s'avérerait éternelle, avec un des empires de la mode le plus puissant. Mais ses triomphes n'étaient pas seulement dans le domaine de la mode, ils ont

étendu profondément aussi dans le domaine des conquêtes sociales, dans les mondes de la musique, de la danse, et de l'art. Il faut parler de son adhésion stricte à l'idée du modernisme, reflétée dans ses créations, et comment elle a travaillé avec et a influencé beaucoup de peintres, de musiciens, et de chorégraphes.

Chapitre II : Le Modernisme de Chanel – Pénétrant dans le monde des arts

« Chanel is the woman with the most sense in Europe »

- Pablo Picasso

Comme décrit dans le chapitre dernier, plusieurs éléments des vêtements de Chanel ont indiqué le mode de vie simple et sportif qui était largement identifié avec l'expérience moderne pendant l'entre-deux-guerres. Mais il est important de discuter comment les créations de Chanel, qui ont souvent mélangé des éléments extrêmement hétérogènes, et qui ont uni des idées apparemment paradoxales, tous en préservant l'élégance, se sont écartées des traditions récentes de la mode et ont avancé la mode au monde moderne.

Une des caractéristiques de la mode moderne de Chanel est son emploi des références au mélange des genres. Pour créer la simplicité, la facilité d'utilisation, et la facilité du mouvement dans ses vêtements, elle a adapté les tissus et les traits des vêtements des hommes à la mode des femmes, donc produisant des jerseys, des tweeds, des chemisiers de marin, des pantalons larges, et des tailleurs de cardigan qui ont résonné avec la nouvelle femme de l'après-guerre. Elle voulait habiller une

nouvelle sorte de l'héroïne moderne, qui était sans entraves et qui allait rapidement. Pour atteindre ce but, elle a réduit et a caréné la silhouette féminine, en rejetant les épaisseurs des tissus compliqués et les sous-vêtements que les femmes ont porté typiquement. Elle aimait le jersey parce qu'il était fluide et facile à draper, et elle a compté aussi sur des couleurs unies, des rayures simples, des plis, et des lignes droites. Le corps féminin des époques antérieures était fragmenté, avec les parties incohérentes d'une taille exagérée, de la poitrine, des hanches, et du derrière. Mais le corps Chanel était d'adolescent et avait une petite poitrine, avec une taille et des hanches naturelles, pas contrôlées par un corset. Les vêtements de Chanel ont étendu droits et amples, et ils ont rasé les courbes, au lieu de les mettre en valeur. Donc, ils ont ajouté « la vitesse » au corps, en ajoutant la vitesse réelle aux femmes, qui, habillées en les vêtements de Chanel, jouissaient d'une plus grande liberté de mouvement (Roberts).

Chanel n'était pas sans ses détracteurs, cependant, et le grand innovateur de la mode française d'avant-guerre, Paul Poiret, a dénoncé la tendance pendant les années vingt vers ce qu'il a décrit comme « cardboard women, with hollow silhouettes, angular shoulders and flat breasts » (Koda, Bolton, 20). Il aimait décrire le modèle simple et classique de Chanel comme, « poverty de luxe. » Malgré le fait que les remarques de Poiret étaient aussi motivées par la jalousie et la rivalité, il avait raison dans un certain sens. Par exemple, l'emploi de Chanel des tissus « pauvres » comme le jersey était trompé sur les prix dispendieux qu'elle a chargés pour ses vêtements de sport. C'est fascinant que le rapport entre l'article et sa valeur monétaire n'était pas fondé sur le coût des tissus ou sur la qualité du travail,

quoique la qualité soit très fine. Le lien entre l'article et sa valeur était fondé plutôt sur le pouvoir symbolique des déclarations peu conventionnelles de Chanel.

On peut le voir dans sa façon d'utiliser beaucoup de bijouterie fantaisie pour compenser ses vêtements simples mais chers. Au lieu d'utiliser les vrais bijoux pour parer des vêtements du soir chics, elle a introduit des colliers multiples de perles, portés avec des pulls noirs et des pantalons larges et froissés. Elle aimait porter beaucoup de bijoux, souvent en mélangeant les faux bijoux avec les vrais. Son idée n'était pas à frimer la richesse, ou à simuler à la frimer. Chanel a affirmé que les bijoux sont faits pour donner aux gens un air de l'élégance, ou de l'ornement, qui n'était pas, à ses yeux, la même chose que la richesse. Et en 1932 « International Guild of Diamond Merchants » a invité Chanel à créer une série de bijoux authentiques, et donc elle a produit des bracelets spectaculaires, des barrettes, et un collier spirituel qui deviendrait iconique – en forme d'un ruban lacé dans un nœud. Son enchevêtrement de haut et de bas, de vrai et de faux, est revenu donc à la case départ, et la vraie chose imitait maintenant l'artificiel (Horton and Simmons).

C'est ce rapport entre l'original et la copie, et son interprétation parfaite des paradoxes qui est si essentiel dans la modernité de Chanel. Elle, plus que ses contemporains, a embrassé l'idée que ses créations ont prospéré dans des distinctions subtiles entre la création couture unique et la reproduction mécanique qui était destinée pour le peuple. On peut voir cette idée, encore, dans sa petite robe noire qui était si parfaitement faite être copiée, mais de laquelle la qualité était assurée par son nom de marque. De ce point de vue, l'importance de sa petite robe noire n'est pas fondée essentiellement sur son originalité ou sur la particularité de

ses traits stylistiques ; c'est sûr que d'autres couturiers avaient présenté déjà des stylismes comparables pendant les premières années vingt. Ce qui a rendu le travail de Chanel nouveau et important était le fait qu'elle a chanté les louanges de la beauté des stylismes simples et fonctionnels, mais aussi qu'elle a vu la duplication généralisée de ses originaux coutures comme une confirmation qu'ils étaient allés au-delà de la mode simple pour incarner la classe (Koda and Bolton).

C'est dans cette façon que Chanel a joué avec ce paradoxe et d'autres pour s'assurer qu'elle aurait une position éminente dans le monde de la haute couture. Elle a utilisé sa position comme un outsider pour obtenir l'accès aux cercles sociaux élitaires, et elle a situé ses déclarations de couture quelque part sur les lignes de fracture qui avaient distingué clairement haut et bas, masculin et féminin. Ces choses, en association avec son consentement de la copie courante comme une confirmation de son originalité, ont assuré que Chanel s'est inventée comme la quintessence de la classe moderne.

Le premier parfum peu commun de Chanel, présenté dans le chapitre dernier, était aussi un signe de sa modernité en développement. Chanel No. 5 était produit en 1921, et son nom a reflété que le monde pendant cette époque était fou de nombres. La vie moderne ne pouvait pas exister sans les nombres ; ils étaient la base de la création des automobiles, des avions, des ponts, des tunnels, et des traitements pour les maladies. Des artistes ont commencé à voir le charme des nombres, et qui ont compris qu'ils peuvent être la base des nouvelles formes de l'expression poétique. Comme des abstractions, les nombres étaient le véhicule parfait de l'esthétique dématérialisée de l'avant-garde. Il y a des nombres qui

circulent les peintures cubistes de Picasso et Braque, et les nombres ont commencé à figurer dans la poésie, aussi (Koda and Bolton).

Mais pour Chanel, il était le numéro cinq, et c'était en texte sans-serif, sur un arrière-plan blanc. Elle voulait une présentation austère pour son parfum pour rejeter son détracteur Poiret, qui avait lancé beaucoup de parfums avec du succès brillant. Mais ses parfums étaient tous romantiques, avec des noms ouvragés et le conditionnement teinté de couleurs vives. Mais Chanel a mis fin à tout ça. Ce qu'elle voulait pour son parfum n'était pas d'évocation poétique ou d'anecdotes ou de mysticisme – elle voulait le rejet de tout ça. Comme plusieurs d'autres modernistes, elle voulait se libérer du contrôle de l'association. Donc bien que les gens aient essayé à attacher quelque signification au parfum – c'était le cinquième échantillon que le chimiste Ernest Beaux a donné à Chanel à sentir ; c'était les cinq sens ; c'était son nombre de chance – pour Chanel toutes ces idées étaient seulement la frivolité. Elle voulait que son nom et son nombre élu indiquent la qualité sans précédente de son parfum. Elle voulait créer une abstraction qui a tenté le sens le plus animal – ce de l'odorat. Il est important aussi que Chanel No. 5 était le premier parfum à utiliser des éléments synthétiques en combinaison avec des éléments naturels. Le parfum a contenu de l'extrait de jasmin qui était mélangé avec l'acétate benzylique - dérivé du goudron de charbon – qui avait pour résultat un parfum qui ne se fanerait pas, un phénomène qui était extrêmement précieux (Charles-Roux).

Encore avec les nombres, Chanel a réagi contre Poiret, qui, ainsi que quelques autres créateurs, a commencé à donner des noms extravagants aux

vêtements environ 1910 – un de ses manteaux du soir était accordé le nom *Au clair de la lune* – au lieu du coutume habituel de donner des nombres aux modèles individuels. Chanel a rétabli le système utilitariste du numérotage. Et c'était avec cette action qu'elle a tourné le dos à la théâtralité que Poiret avait apporté à la mode (Davis). Son goût moderne se révèle aussi dans sa tendance à changer l'utilitaire en l'esthétique, vue dans son interprétation du jersey de laine utilitaire comme adéquat pour la haute couture, et son emploi de la couture pour son potentiel ornemental.

Pendant le temps dans lequel les goûts modernes de Chanel augmentaient et ses conquêtes dans le monde de la mode devenaient plus grandes, elle commençait à progresser dans le monde social et le monde des arts aussi. Sa clientèle élitaine et la force même de sa personnalité se sont révélées à être tout dont qu'elle a besoin pour s'installer dans les cercles Parisiens les plus élégants et pour créer des liens avec les esprits les plus créatifs du temps. Son amitié avec la personne en vue et le mécène de Diaghilev, Misia Sert, a aidé aussi à assurer qu'elle pénétrerait dans le monde de l'art, et, en particulier, le monde des Ballets Russes (Charles-Roux, 1965).

C'était en 1920 que Chanel était introduite à Diaghilev pour la première fois, en accompagnant Sert et son fiancé pendant leur voyage de noces. L'impresario russe s'est confié à Chanel qu'il essayait à réanimer les Ballets Russes, qui souffrait à la fois esthétiquement et financièrement dans le sillage de la guerre. Entre 1914 et 1919 le public de ballet et le goût public ont changé radicalement, et son réseau financier s'était effondré. Pour un come-back spectaculaire il voulait créer une reprise à Paris du *Sacre du printemps*. Il a imaginé l'emploi des décors, des costumes, et de la partition originaux, mais avec

l'introduction de la nouvelle chorégraphie par son nouveau premier danseur, Léonide Massine. Il cherchait le financement pour cette grande aventure, et Chanel, naturellement, a offert à financer la reprise.

Le compte-rendu le plus fiable du don libéral de Chanel signale qu'elle a donné à Diaghilev un chèque écrit dans la somme de 200.000 francs pour aider avec les frais de la mise en scène de *Sacre*. Chanel a stipulé que le don reste anonyme, mais Diaghilev a manqué à cette promesse vite, comme à laquelle Chanel, sans doute, s'est attendue (Davis, 168). Avec cette seule action, Chanel a obtenu l'entrée dans les échelons les plus élevés de l'entreprise de Diaghilev, elle s'est définie comme un vrai mécène de ballet, et elle deviendrait bientôt un membre du petit groupe des danseurs, des peintres, et des librettistes comme une artiste collaborante. Ses relations avec les Ballets Russes étaient motivées par des avantages considérables sociaux et professionnels, bien sûr, mais Chanel était aussi au beau milieu d'une liaison avec le compositeur vedette de Diaghilev, Igor Stravinsky.

Stravinsky et Chanel se seraient rencontrés plusieurs fois avant, mais au mariage de Misia Sert, Chanel a appris que Stravinsky était absorbé par la recherche d'une maison, désirant d'être près de la vie culturelle et sociale animée de Paris. La couturière lui a offert l'emploi de sa villa à Garches, et il accepté vite, en installant là avec son entourage de famille et de personnel de garde d'enfants et de ménage. Il était remarquablement productif pendant son temps à Garches, et avec les nouvelles que Chanel financerait la reprise de *Sacre du printemps*, il a commencé à réviser la partition, et à discuter la nouvelle chorégraphie avec Léonide Massine. Ils ont été d'accord sur une approche plus abstraite, où la danse suivrait la

structure de la partition, au lieu des détails de sa conception rythmique ou métrique, comme dans la conception originelle (Davis 179). C'était une vision plus objective et raffinée que l'original, et donc elle était plus en harmonie avec les sensibilités cosmopolites et les valeurs esthétiques de Paris de l'après-guerre. Et la nouvelle mise en scène de *Sacre du printemps* s'est avérée un moment d'or pour les relations de Chanel et Stravinsky car elle était annoncée immédiatement comme un classique.

Pendants le temps qu'il était chez Chanel, Stravinsky a composé ce qui est reconnu largement comme son chef-d'œuvre des années vingt – *Symphonies d'instruments à vent*, une création qui serait décrite comme austère, simple, et clairesemée, en causant des problèmes esthétiques grâce à son manque de signature de temps ou d'armature. C'était à Garches, enfin, qu'il a commencé à perfectionner son nouveau style de composition, en reflétant un alignement grandissant avec des idéals esthétiques de la simplicité, de la clarté, et de l'élégance – exactement les qualités que Chanel a prisé dans ses créations. Mais l'idée de la simplicité, qui était la caractéristique la plus essentielle que la nouvelle mode et la nouvelle musique des premières années vingt ont partagé, n'était pas le seul point commun de Chanel et Stravinsky. Comme déjà décrit, la petite robe noire de Chanel a insisté sur l'importance de la répétition, un concept qui était tout aussi évident dans les structures musicales de Stravinsky, et les deux ont privilégié l'architecture au lieu de l'ornementation, elle comme les fondements de ses coordonnés de jersey, et lui comme les fondements de sa forme mosaïque (Davis 192). En plus, il est évident que Chanel et Stravinsky, avec leurs créations, se sont livrés avec le monde

vernaculaire, comme Chanel dirait – « la rue ». L'idée que des éléments de la culture quotidienne pouvaient être les fondements de la classe recherchée s'est manifestée dans la décision de Chanel à créer des interprétations hautes de gamme des vêtements ordinaires, comme la décision de Stravinsky de s'approprier des airs et des rythmes populaires pour ses compositions.

Dans le monde de la musique, ce mélange de la simplicité et de la conscience dégourdie était identifié comme le « néo-classicisme », mais dans le monde de la mode, ce terme était considéré dépassé et problématique. Donc, le monde de la mode a fixé plutôt sur le terme « chic » pour traduire les mêmes qualités de la simplicité, de la précision, et de la pureté. Et manifestement, pendant des premières années vingt, le sens du « néoclassique » dans la musique et du « chic » dans la mode a stabilisé respectivement autour du travail de Stravinsky et Chanel (Davis 201). C'est, peut-être, une coïncidence que ce processus s'est produit pendant leur liaison, mais il semble être plus plausible que qu'il est lié au fait qu'ensemble, ils se sont livrés à une culture plus grande du genre qui a prédominé dans les cercles Parisiens élitaires après la guerre. Cette culture a apporté un passé classique et idéalisé dans des aspects la vie contemporaine, en favorisant l'idée d'un modernisme complexe, et Chanel et Stravinsky étaient les deux des partisans qui se sont exprimés bien et qui étaient particulièrement visibles et passionnés.

Mais en février 1921 la liaison entre Chanel et Stravinsky s'est terminée, et à la suite, Chanel s'est aventurée pour la première fois dans le monde du théâtre. Jean Cocteau l'a sollicitée pour créer les costumes pour son adaptation d'*Antigone*. Cocteau voulait créer une réduction moderne d'*Antigone*, qui rafraîchirait et

affinerait l'œuvre de Sophocle. Il désirait une approche réductionniste, mais il ne s'est pas égaré loin du texte originel, et souvent il a suivi Sophocle discours par discours. Son modèle était plus à la mode, et pour le design des décors Cocteau s'est assuré de l'aide de Picasso, qui a pris son inspiration des images qu'il a vues sur des vases grecs, en imaginant un vaste ciel en bord de mer, des colonnes blanches doriques, et des boucliers immenses et ronds. Pour une partie de la musique, il a recruté Honegger, qui a produit une partition que Cocteau a décrite comme dure et modeste. Et enfin, pour les costumes, il a choisi Chanel, déclarant qu'elle était la couturière la plus importante de l'époque, et que les filles d'Œdipe ne peuvent pas être mal habillées.

La pièce a ouvert le 20 décembre 1922 et elle était un succès, avec des critiques nombreuses, par exemple Ezra Pound et André Gide. Mais le plus vaste reportage était imprimé dans *Vogue* et *Vanity Fair*, où c'était Chanel – pas Picasso ou Cocteau ou des acteurs – qui était l'artiste présentée. En février 1923 il y avait une page double dans *Vogue* américain et français avec un gros titre qui a proclamé que Chanel était devenue grecque. L'article a inclus des photos de l'actrice Genica Atanasiou, costumée, et avec les cheveux coupés courts et les sourcils épilés nettement. Chanel était félicitée pour sa fidélité à la tenue grecque authentique, et l'article a proclamé qu'elle a recréé admirablement quelque chose archaïque, et l'a enluminée avec intelligence. Il a inclus aussi une photo qui a montré Antigone dans un manteau long fait de la laine vierge créé par Chanel, qui était décoré avec des motifs de vases grecs en bordeaux et noir. C'était grâce à cette mise en scène, aussi, que Chanel avait sa première occasion de créer des bijoux (un bandeau constellé

pour Creon), et donc elle a lancé ce qui serait dorénavant un aspect essentiel et lucratif de ses affaires (Charles-Roux, 200-201).

Dans *Vanity Fair*, un article similaire a paru en mai 1923, avec un gros titre qui a fait l'éloge de Cocteau et son interprétation de Sophocle pour le théâtre modern (Davis 196). Mais toutes les illustrations qui ont accompagné l'article étaient Chanel, avec des légendes comme « Chanel à la grèque », et des textes qui ont décrit comment la grande couturière française avait donné parfaitement l'impression des vêtements anciens (Charles-Roux, 198). Pour cette grande couturière française, *Antigone* était une étape importante, marquant son arrivée dans le monde de l'art d'avant-garde, pas seulement comme un mécène, mais aussi comme une participante. En collaborant avec Cocteau et Picasso, Chanel a amélioré sa position sociale et artistique, ainsi que son image de marque professionnelle. En plus, elle s'est différenciée de ses rivaux de l'époque et elle était maintenant en mesure d'assumer des projets artistiques plus importants et plus visibles.

Et alors, c'était en 1924 que Chanel est allée à financer les mises en scènes de Diaghilev à habiller ses ballets. C'était *Le Train bleu*, une opérette dansée, qui a marqué son entrée dans ce monde. Cocteau a servi de scénariste, et Picasso a créé les rideaux et les programmes. En plus, le sculpteur cubiste, Henri Laurens, était recruté pour les décors, et la sœur de Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, a servi de chorégraphe (Davis 197). Et c'était Chanel, bien sûr, qui a créé les costumes. Le spectacle est sorti en juin 1924, et il était une partie d'une collection d'œuvres qui ont exprimé une idée du modernisme du mode de vie et de l'art du lieu commun raffiné associée avec Cocteau, en élevant les passe-temps des Parisiens haut de

gamme au domaine de l'art. Avec *Le Train bleu*, la lentille du modernisme de mode de vie était concentrée sur la mode, et le titre du ballet a fait allusion au train bleu somptueux qui a amené des Parisiens sophistiqués aux stations balnéaires de la Riviera côte d'azur – ce train avait fait son voyage inaugural l'année précédente et il était l'épitomé du chic en 1924. Le spectacle a complété sa sensibilité moderne avec le thème sportif – Paris était l'hôte des Jeux Olympiques cet été, et les jeux commençaient (Charles-Roux).

Vogue a édité un commentaire du spectacle, qui a fait l'éloge de Picasso, Chanel, et les Ballets Russes, en disant que le spectacle était vraiment une nouvelle expérience. Il n'est pas étonnant que le ballet a plu aux lecteurs chics du magazine ; ils étaient attirés par le scénario de Cocteau qui suivait les bouffonneries d'un groupe des estivants chics après ils descendent du train et s'installent sur la côte. Il y avait dix scènes brèves, pendant lesquelles le ballet parodie l'athlétisme des estivants, ainsi que leurs intrigues romantiques. Tous les personnages sont modelés sur les gens de la vraie vie – celle de la beauté, La Perlose, et celui de son copain Beau Gosse, ont reflété des clichés balnéaires. En plus, les personnalités de la championne de tennis et son copain, un joueur de golf, auraient été reconnaissables immédiatement au public contemporain comme des incarnations de Suzanne Lenglen, la championne de tennis populaire, et le Prince du pays de Galles, respectivement. Et le corps du ballet était composé d'autres garçons et filles jeunes qui cherchent le plaisir dans tous les hôtels chics de la Riviera à l'époque Charles-Roux ; Davis).

Le ton contemporain de *Le Train bleu* était traduit brillamment par les créations de Picasso, Laurens, et Chanel. Le rideau de Picasso a représenté un petit tableau monumental de 1922, qui était agrandi sur la demande de Diaghilev. Le tableau présente deux femmes qui courent sur la plage, main dans la main, et leurs tuniques blanches tombant des épaules. Diaghilev était frappé par l'extase des femmes qui courent avec le sable, la mer, et le vent – c'était l'image même de la course à pied joyeuse. Aussitôt, Diaghilev voulait rendre le tableau le rideau pour le spectacle (Charles-Roux, 206-207).

C'était la première fois que Laurens a créé du décor pour le théâtre, et pour *Le Train bleu*, il a créé des cabines de plage anguleuses et rayées, comme des versions abstraites de celles qu'on pouvait trouver aux plages de la Riviera. Les costumes que Chanel a créés étaient aussi des versions à la mode qu'elle avait introduites à Deauville et à Biarritz. Il y avait des tenues de tennis complètes avec des bandeaux, des ensembles de golf de style britannique qui se sont composés de culottes de golf, de pulls rayés, et de mi-bas coordonnants. Les maillots de bain étaient très évocateurs de ceux qu'elle a vendus à Deauville, rendus en des couleurs du brun roux et du lie-de-vin intenses. Les accessoires étaient aussi importants – Chanel a créé les fausses perles, des bonnets et chaussons de bain de caoutchouc, des montres-bracelets, et des appareils photos. Il fallait que tous les personnages soient bronzés, et les lunettes de soleil étaient jugées si essentielles qu'on les a incluses dans le texte (Davis 199).

Le Train bleu a résonné beaucoup des sensibilités et des idéals modernes que Chanel a appréciés – il y avait la rencontre de la rue, ou plutôt de la plage, avec

le théâtre dans les décors et les costumes. Dans la chorégraphie aussi, il y avait une rencontre de la haute culture et de la basse culture ; Bronislava Nijinsky a vu le ballet comme une occasion d'explorer la compatibilité du divertissement contemporain et de la danse de qualité. C'était dans cette chorégraphie que la technique d'acrobate a rencontré le vocabulaire classique, et l'accent était sur la comédie physique burlesque qui était plus typique des revues populaires que des ballets. La chorégraphie a incorporé aussi des aspects de danse de groupes, qui était populaire et commune aux stations balnéaires à l'époque, et même des références au cinéma contemporain. Ce mélange chorégraphique était assorti avec la musique de Milhaud, qui a fait l'effort ambitieux de créer un rapport entre des styles de musique populaires et des formes de l'haute art, et qui a décrit le résultat comme nonchalant, la musique de la paresse.

La plupart des critiques ont félicité le spectacle pour le portrait ironique, habile, et simple des vacances de la Riviera, et aussi l'idée que la mode de la rue pouvait être la base du nouveau art sérieux, dans les domaines de la musique et de la mode toutes les deux – une idée qui était irrésistible pendant les années vingt. Comment maintenir la créativité en utilisant les éléments sociaux ? Chanel avait déjà répondu à cette question – il faut déplacer le regard artistique vers la rue, embrasser la culture quotidienne et l'unir avec la tradition élitiste. Elle était le pionnier de ce changement, et son nouveau type du chic est devenu un exemple pour des artistes dans une gamme très diverse de domaines.

Le résultat était un nouveau type du modernisme, un style généralisé et une sensibilité de la jeunesse raffinée. Ce nouveau idéal a rejeté l'abstraction et la

décadence intellectualisées, et donc la musique, la danse, et le théâtre de l'époque sont venus à se morpher à un art du quotidien. Comme les cardigans en cachemire de Chanel, cet art est venu de la rue, mais les matières trouvées là étaient filtrées une sensibilité élitare, et finalement recomposées pour un public privilégié du point de vue social. Grâce à ce moment unique dans l'histoire, la composition de l'art et de la musique, et la haute couture continueront à être liés plus intimement, et les limites entre l'art privé et l'art public continueront à être négociées tout au long de la décennie des années vingt, avec la mode comme la pièce maîtresse. Pour Chanel, ça voudrait dire qu'elle continue ses amitiés créatrices avec Cocteau et d'autres artistes, en créant les costumes pour la mise en scène 1926 d'*Orphée*, la mise en scène 1937 d'*Œdipe rex*, et le ballet 1928 *Appollon musagète*, qui a établi Georges Balanchine comme un maître. Aussi il y avait une période brève à Hollywood en 1929 où elle a essayé d'habiller des vedettes sur la demande de Sam Goldwyn, et une collaboration avec Jean Renoir qui lui a demandé à créer les costumes pour son film *La Règle du jeu* en 1939 (Charles-Roux).

Conclusion : L'Héritage d'une vie - Transformant la création en libération

« La mode se démode, le style jamais. »

- Coco Chanel

Dans les années tard de sa vie, Chanel était au sommet de sa beauté, et a continué à être une force forte dans le monde des arts. Dans les années finales trente, elle a rencontré une nouvelle concurrente, Elsa Schiaparelli, mais elles

étaient bien assorties. Quand Schiaparelli a introduit sa nouvelle couleur, le rose choquant, qui a reçu une grande fanfare, Chanel a introduit sa nouvelle mode de bohémiens, avec des robes du soir qui ont ravies l'Amérique (Charles-Roux, 337). Mais ses robes du soir auraient une vie brève, car la guerre était déclarée en 1939, et toutes les frivolités ont disparu immédiatement. Chanel était pratiquement le seul couturier à fermer ses boutiques immédiatement après la déclaration de la guerre, comme la plupart à Paris ont continué à présenter deux collections chaque année. Mais pour Chanel, il était difficile de comprendre pour qui et pour quoi on a créé l'élégance et la haute couture à cette époque.

L'année de 1944 était une période sombre pour la couturière, comme en septembre elle était appréhendée à son logement au Ritz à cause de ses relations romantiques censées avec un officier allemand. Quelques heures plus tard elle était libérée et permise de retourner au Ritz. Mais peu de temps après, en 1945, elle fuyait en Suisse, où elle est restée pour huit ans, comme une exilée qui retournerait à la France seulement pour des séjours brefs. Quand Chanel est retournée à Paris pour de bon, il y avait un nouveau maître en ville, et le monde de la mode était dominé par un esprit entièrement différent.

Le 12 février 1957, Christian Dior a présenté une série de créations qui a révolutionné tous les principes des vêtements modernes pour les femmes (Charles-Roux, 351). La mode d'avant-guerre qui était adaptée aux conditions de l'Occupation, avec ses jupes qui tombe juste au-dessous des genoux, les lignes droites qui ne soulignent pas de hanches ou de taille, et des épaules matelassées – tout ça a disparu d'un seul coup. Les jupes sont tombées à un niveau juste au-

dessous du mollet, les épaules ont perdu leur équerrage leur rembourrage, en devenant très douces et délicates. Et les lignes droites sont remplacées par une taille sanglée qui a souligné la poitrine, qui, avec les hanches, a pris une rondeur. Ces changements étaient reçus par un public impressionné, qui a appelé cette nouvelle mode de Christian Dior la « femme-femme », et le couturier connaîtrait un succès immédiat et durable (Charles-Roux, 352).

Le triomphe de Christian Dior s'est avéré à rendre Chanel seulement plus oubliée. Quand elle est retournée à Paris en 1954 elle a découvert qu'un changement radical s'était produit, et rien pouvait remplir le silence d'une absence si longue. Alors que la couture d'avant-guerre était dominée entièrement par les femmes – Lanvin, Schiaparelli, Vionnet, Alix – elle était maintenant dans les mains des hommes – Balenciaga, Dior, Piguet, Fath, et des autres. La maison de Chanel avait été fermée pendant 15 ans, et maintenant elle s'est sentie toujours dans une baisse saison ; les gens achetaient les vêtements des autres nouveau couturiers, et le style de Chanel était un souvenir vague. Mais sa conviction à entrer à nouveau dans le monde de la haute couture a augmenté, et en 1953 Chanel a décidé que les femmes seraient bientôt prêtes à lever les tailles sanglées, les soutien-gorges rembourrés, les jupes lourdes, et les vestes compassées. Et donc elle s'est mis au travail et elle a rouvert sa maison. Elle avait plus que 70 ans.

La présentation de sa nouvelle collection a été le cinq février 1954, et le verdict des critiques était virulent, exposant que Chanel n'avait rien appris pendant les 15 ans du silence. La plupart ont conclu que c'était un échec, une rétrospective triste. C'était une perte accablante. Toutefois, en moins d'une année, il y avait une

lueur d'espoir – les robes qu'elle avait présentées à sa réouverture, celles que la presse européenne avait critiquées si sévèrement – vendaient plus vite qu'on aurait imaginé aux États-Unis. Et donc les États-Unis seraient les initiés de sa relance. Et avec sa relance est venu un appétit pour la revanche. Elle a lancé une deuxième collection, et la vie a commencé de nouveau, car malgré la lutte difficile, Gabrielle Chanel avait changé encore la façon dont les femmes s'habillent en France, et sa mode était dominante une fois de plus dans la rue.

Vers la fin de sa vie, de l'âge de 79 années à l'âge de 88, Chanel est devenue de plus en plus solitaire, estimée, fière – et même tyrannique et crainte. Elle ne vivait que pour son travail, et la force de sa passion a commencé à friser une obsession dévorante. Mais c'était sa mode d'effacer l'amertume de l'exil et de l'inactivité forcée. Les nuits avant la présentation de chaque nouvelle collection étaient les plus accablantes – Chanel examinerait de près chaque vêtement, autorisant seulement la présence des tailleurs et des intimes soigneusement choisis, qui regardaient en silence et de loin. Les essayages étaient interminables, et les mannequins devaient les endurer en silence, aussi, car elles savaient que leurs réclamations tomberaient dans l'oreille d'un sourd. Des observateurs remarqueraient que Chanel ferait la même adaptation à plusieurs reprises, en se livrant à une recherche de la perfection, et en restant résolument indifférente à tout sauf le processus créateur. Quand elle était finalement satisfaite du vêtement, elle s'assoierait, pratiquement en s'évanouissant de l'épuisement. Et puis, elle a commencé avec l'essayage suivant. C'est un portrait d'une femme puissante, agitée, agressive, dévorée par son art. Ses défilés sont restés modernes comme d'habitude,

sans les fleurs, de la musique, ou des programmes écrits ; après tout, elle a refusé de recourir à la poésie de couture de ses rivaux.

Il est difficile à trouver une description qui peut précisément comprendre le pouvoir de cette femme. Elle a incarné l'invention, le talent, le perfectionnisme, la persévérance, et une grande capacité de travail. Et toutes ces caractéristiques ensemble ont combiné de créer une femme qui avait une influence si absolue sur les femmes, sur la mode, et sur les artistes de son époque. Il a semblé être en elle un esprit agressif, un besoin de la vengeance – surtout quand quelqu'un ou quelque chose exprimait un désir d'un retour au passé. En un sens, elle détestait le passé, un fait qui s'est manifesté dans son refus d'être sincère et franche de son propre enfance et ses commencements modestes, comme décrit dans la première partie de cet exposé. Pour elle, le passé représentait tout ce qui a réduit les femmes à la position des objets, et qui avait entravé leur capacité à rester à la page des hommes. Son obsession, donc, était de libérer les femmes des fers du passé.

C'est grâce à cette obsession que Chanel a entrepris de donner aux vêtements un nouveau sens. Une jupe et une veste sont devenues essentielles à servir et, encore plus mieux, à encourager des mouvements et des gestes d'une vie moderne. Enfin, quelqu'un créait les vêtements pour la femme qui marche, court, et s'assied et se lève soudainement. Donc, quelque chose qui semblait être pour le goût d'une autre époque était être féroce et évitée et crainte ; si un couturier recourait aux baleines, aux corsets, ou aux combinaisons, il incitait en Chanel une grande rage. Elle exigeait à savoir comment les femmes pouvaient aller, vivre, ou faire n'importe quoi habillées dans ces choses. Et c'est ce besoin qui était la

naissance du style de Chanel : le besoin d'aller, de vivre, et de faire n'importe quoi. Et c'était sa seule grande fierté que ce style ne se démoderait pas, comme le besoin de femmes d'aller, de vivre, et de faire n'importe quoi ne disparaîtrait ou se démoderait pas non plus.

Depuis le début, la mode de Chanel reflétait les aspirations des femmes et leurs vies en évolution. Ses créations ont incarné un modernisme conceptualisé avec élégance, ont transcendé les barrières de classe, et a révolutionné les idéals des vêtements. Sa nouvelle femme conduisait les voitures, portait des pantalons, et dirigeait des entreprises – comme la madame elle-même. Après la Première Guerre Mondiale, les femmes commençaient à vivre plus librement, et les créations de Chanel, avec leurs coupes impérieuses et leur mouvement facile, ont permis aux femmes de faire ça. Pendant que les autres couturiers poursuivaient les thèmes de fantaisies d'évasion – d'autres époques et d'autres mondes – Chanel a fixé sa vision sur l'excitation et la vitalité du contemporain. Elle a rendu la mode fonctionnelle, en la présentant au monde qui avait besoin du soulagement des vêtements incroyablement complexes (Koda, Bolton).

L'immortalité du nom et de la mode Chanel découle de beaucoup de facteurs, c'est sûr. Mais c'est surtout grâce à son talent de tenter la sensibilité du monde moderne et de la femme moderne, et de détourner les idées acceptées du bon goût, de l'élégance, et de la beauté. La mode avait besoin de Chanel pour l'apporter au 20^{ème} siècle, et pour l'aligner sur les principes esthétiques de l'art et de l'architecture, qui progressaient vite aussi vers les idéals modernes. Coco Chanel s'est façonnée en héroïne de la vraie vie, et c'est sa mode moderne, pratique, et sans

prétention qui piloterait le cours de la mode du 20^{ième} siècle, et qui continue à captiver le monde de la mode même aujourd'hui.

La Bibliographie

Charles-Roux, Edmonde. Chanel and Her World. New York: Vendome Press, 2005.

Davis, Mary E. Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism. Berkely and Los Angeles:

University of California Press, 2006.

Evans, Caroline, and Thornton, Minna. "Fashion, Representation, Femininity."

Feminist Review 38 (1991): 48-66.

Font, Lourdes. "L'Allure de Chanel: The Couturière as Literary Character." Fashion

Theory 8 (2004): 301-314.

Horton, Ros, and Simmons, Sally. Women who Changed the World. London:

Quercus

Publishing Plc, 2006.

Koda, Harold and Bolton, Andrew. Chanel. New York: The Metropolitan Museum of

Art, 2005.

Roberts, Mary Louise. "Samson and Delilah Revisited: The Politics of Women's

Fashion in 1920s France." The American Historical Review 98 (1993): 657-684.

Roberts, Mary Louise. "Prêt-à-déffricher: la mode de l'après-guerre et la nouvelle

histoire culturelle." Le Mouvement Social 174 (1996): 57-73.

Thurman, Judith. "Scenes from a Marriage: The House of Chanel at the Met." The

New Yorker. May 2005.