

GABRIELLE CHANEL MANIFESTE DE MODE



Palais Galliera

Paris Musées

**GABRIELLE
CHANEL
MANIFESTE
DE MODE**

Palais Galliera

Paris Musées

Photographies
contemporaines
des pièces Chanel
réalisées par
Julien T. Hamon

Miren Arzalluz

MANIFESTE
DE MODE

6

Olivier Saillard

CHANEL,
PLUSIEURS

10

Sophie Grossiord

« LA FINE ARTISTE
DE LA RUE CAMBON »
ENTRE EN SCÈNE

14

Miren Arzalluz

LIBERTÉ ET ÉLÉGANCE
SUR LA CÔTE BASQUE

22



28

Laurent Cotta

SEM ET CHANEL :
CONSTRUIRE
LE PERSONNAGE

54

Claude Arnaud

LA LIBELLULE
ET LE TAUREAU

60

Amy de la Haye

LA MODE
ET LES FLEURS

64



70

Julie Deydier

UNE VISION HOLISTIQUE
DE LA BEAUTÉ

98

Caroline Evans

CHANEL,
LA NOUVELLE FEMME
EN DANDY

106



112

Marie-Laure Gutton

BIJOUX DE DIAMANTS:
LE COUP D'ÉCLAT
DE GABRIELLE CHANEL

138

Véronique Belloir

LE TAILLEUR CHANEL
OU LES FORMES
DE LA LIBERTÉ

144



150

Marie-Laure Gutton

LES ACCESSOIRES
DE CHANEL:
LA CODIFICATION
DU STYLE

184



190

Alexandra Palmer

« LA MODE
AMÉRICAINE, C'EST
LA MODE CHANEL »

220



226

Sylvie Lécallier

GABRIELLE CHANEL
ET SES DOUBLES

236



242

**Marion Langlois
et Régis Robert**

GABRIELLE CHANEL
ET LE CINÉMA:
LA RÈGLE DU JE

250



254

Laurent Cotta

LE STYLE
DES INTÉRIEURS DE CHANEL

272



278

REPÈRES
CHRONOLOGIQUES

288

ŒUVRES
EXPOSÉES

293



Empreinte de main et signature de Gabrielle Chanel, 1939.
Collection Patrimoine de CHANEL.

CHANEL, PLUSIEURS

Mademoiselle Chanel vit rue Cambon mais dort tous les soirs au Ritz. Dans un appartement de taille modeste, situé un étage au-dessus des salons de la haute couture, Chanel règne sur une république silencieuse d'objets décoratifs qui sont les tampons encreurs de sa vie. Des livres à touche-touche forment une tapisserie épaisse de cuir pour les murs. Des miroirs insensés ne peuvent renvoyer le réalisme solitaire d'un quotidien dont la grande couturière n'a de cesse de masquer les reflets. Pas un endroit, pas une paroi qui ne soient nus. Quand les vêtements qu'elle conçoit sont les architectures pour les corps, les façades dont elle capitonne l'espace sont les habits qui tiennent à distance les murs vrais. Si l'un d'eux vient à vous tendre les bras, elle l'étouffe habilement sous une tenture trempée d'or, tendue de menaces. Les alcôves soutirent les aveux, les paravents les amortissent, les repoussent ou les déguisent. Mademoiselle Chanel en sait quelque chose, elle qui manipule mensonges et vérités avec égal dédain, car tout au fond contribue à l'industrie de soi, à l'industrie d'elle-même qui est sa seule véritable raison d'être. Perdue dans un canapé sans mesure, plus que sur mesure, Mademoiselle semble avoir rétréci et vieilli dans ses vêtements carapaces. Les veilles de défilé, elle perd encore du poids. Comme les gens modestes, elle ajuste sa jupe à sa taille par une épingle à nourrice. Comme les dames âgées, elle camoufle un mouchoir dans la manche de sa veste de tailleur, au creux du poignet. Assise sur les coussins rebondis de son bateau sofa, elle est une marionnette sans fils, ventriloque d'elle-même qui ne peut s'éviter de s'emporter. Sous les courbes

de fer d'un lustre à ses initiales, sur les camélias sans odeur qui jaillissent des paravents peints, sur les bouquets de blé figés dans le métal, la réussite de Chanel est partout visible. Intarissable sur ce qui lui déplaît en bloc d'une décennie, celle des années 1960, la couturière ne cesse de vociférer. À une journaliste venue l'interviewer pour la télévision en 1969, elle ne peut s'empêcher de lui avouer : « Vous savez, je ne suis pas de cette époque »,¹ façon de dire qu'avant était mieux.

Mais contre qui Chanel peut-elle encore pester ? Les années 1960, qui sont les dernières qu'elle va vivre et regarder du haut de son escalier, ne sont-elles pas celles de sa solitude mais aussi de sa victoire ? Tous ceux dont le style l'importunait sont tenus à l'écart quand ils ne sont pas morts. Les plus grands d'entre eux, Jacques Fath et Christian Dior, se sont éteints respectivement en 1954 et 1957. L'ennemie de toujours, Elsa Schiaparelli, est tombée comme une carte qui ne connaît plus d'autres jeux : elle a fermé sa maison en 1954. Les couturiers qui faisaient le chic de Paris, Lucien Lelong, Mainbocher, Molyneux, Robert Piguet, ont également déposé armes et aiguilles. Paul Poiret, qu'elle a dépossédé du succès, est mort dans la misère d'une chambre de bonne. Chanel, grâce à son tempérament terrien, a de quoi voir l'avenir confortablement. Quant aux couturiers futuristes, arrivés depuis peu, Mademoiselle peut s'en amuser, sourire au coin des lèvres, plus que s'en agacer, car au fond, elle le sait bien, ils ne joueront jamais dans la même cour. Pour tous les autres, entre les héritiers du bon goût, d'un monde et d'une mode disparus, et les nouveaux venus qui tentent de réinventer la haute couture, s'insèrent péniblement des créateurs qui ont plus ou moins habilement pris le train en marche. Pas de quoi vraiment inquiéter celle qui a forcé le destin de la mode à deux reprises et qui a les femmes dans sa poche.

Qu'il s'agisse des monstres sacrés de la couture ou des « révolutionnaires », comme les nomme Pierre Bourdieu, nul ne peut « échapper à la loi commune qui renvoie la "dernière mode" au "démodé" et qui condamne le "créateur" à se "renouveler" : c'est le privilège des plus grands – Chanel par exemple – d'arrêter un moment le temps de la mode, forme suprême de distinction ». ² En dépit de cette assurance qui se nomme tailleur et dont le fil à plomb sert un style davantage qu'une mode, Mademoiselle est aux aguets. Fine et féroce, intuitive comme une proie sur la défensive, intelligente et rosse, Chanel sait qu'elle doit se mesurer à un nouvel ennemi de taille. Celui-là n'est pas de couture italienne ni de jupon extravagant, il n'est ni de l'avenue Montaigne ni d'un hôtel particulier. On pardonnera une couturière qui domine le métier du haut de ses quatre-vingt-six ans passés de s'en émouvoir, de s'en soucier et de s'en méfier même : cet ennemi dans les années 1960 se nomme la jeunesse.

« [...] quelque chose de nouveau est apparu, dans notre société, que les nouveaux couturiers essayent de traduire, de coder : une nouvelle classe est née que n'avaient pas prévue les sociologues : la jeunesse. Comme le corps est son seul bien, la jeunesse n'a pas à être vulgaire ou "distinguée" : simplement,



iii.1 Gabrielle Chanel jouant au golf à Saint-Jean-de-Luz en 1910.

LIBERTÉ ET ÉLÉGANCE SUR LA CÔTE BASQUE

« Gabrielle ouvrit à Biarritz non plus une boutique, mais une maison de couture avec une collection... Il s'agissait de s'installer solidement. Le projet avait été ébauché en juillet. En septembre tout était prêt. Gabrielle ne tarda pas à mesurer le bien-fondé de son initiative. »¹

Edmonde Charles-Roux relate d'une plume agile la décision de Gabrielle Chanel de s'établir à Biarritz en 1915, et elle perçoit mieux qu'aucun autre de ses biographes la portée de cet épisode dans la trajectoire professionnelle de la couturière. Créer cette maison à Biarritz fut la troisième décision stratégique majeure de développement de Gabrielle Chanel. En 1910, elle s'était établie comme modiste à Paris, au 21, rue Cambon, en ouvrant une boutique appelée « Chanel – Modes ». La grande simplicité de ses chapeaux et la fidélité de certaines des plus célèbres actrices du moment la lancèrent rapidement dans le milieu de la mode parisienne. En 1912, pressentant les possibilités qu'offraient le raffinement et le commerce florissant des stations balnéaires, elle décida d'ouvrir une boutique à Deauville, où la société parisienne en villégiature succomba devant ses accessoires et ses vêtements de sport. Forte de ce succès, elle songea à un nouveau magasin dans un autre centre de référence de la vie balnéaire française et internationale : Biarritz.

L'impératrice Eugénie joua un rôle fondamental dans la transformation de Biarritz en lieu de villégiature de renommée internationale.² Eugénie de Montijo connaissait bien la ville. Après son mariage avec Napoléon III, le couple impérial avait été convié par les autorités biarrottes à visiter la localité. Charmés par l'endroit, ils avaient décidé d'y bâtir un palais, la Villa Eugénie, et d'y établir leur résidence d'été. À partir de 1855, la ville devint une étape incontournable pour les principales maisons royales européennes, l'aristocratie, l'élite politique et les grands industriels du monde entier. L'arrivée du chemin de fer sur la Côte basque, la même année, facilita le déplacement d'illustres voyageurs, accompagnés d'une suite nombreuse et d'une garde-robe également fournie.

Malgré la présence de la cour impériale et de ses homologues européens à Biarritz, la vie à la Villa Eugénie était simple et dénuée de l'étiquette rigide propre à la routine de palais. Comme le rapporte le docteur Barthez, médecin de la cour, les journées étaient ponctuées par les promenades sur la plage, les visites dans les boutiques de Biarritz, les excursions à la campagne et les bains de mer que le couple impérial prenait en public, avec les baigneurs habituels.³ Victor Hugo décrit, quelques années plus tard, l'atmosphère de liberté et de spontanéité qui le séduisit : « On se baigne à Biarritz comme à Dieppe, comme au Havre, comme au Tréport, mais avec je ne sais quelle liberté que ce beau ciel inspire et que ce doux climat tolère. Des femmes, coiffées du dernier chapeau venu de Paris, enveloppées d'un grand châle de la tête aux pieds, un voile de dentelle sur le visage, entrent en baissant les yeux dans une de ces baraques de toile dont la grève est semée ; un moment après, elles en sortent, jambes nues, vêtues d'une simple chemise de laine brune qui souvent descend à peine au-dessous du genou, et elles courent en riant se jeter à la mer. Cette liberté [...] a sa grâce. »⁴

Après l'exil impérial en 1870, Biarritz continua à se développer comme station balnéaire dans les dernières décennies du XIX^e siècle, se dotant d'une large infrastructure de loisirs pour accueillir et divertir les visiteurs toujours plus nombreux dans la localité basque. Au début du XX^e siècle, établissements de bain, hôtels, casinos, cafés et restaurants, installations sportives et commerces de luxe notables assuraient à la colonie d'estivants élégante et cosmopolite une expérience à la hauteur de ses attentes. Les communautés russe, anglaise et espagnole, dont la présence sur la Côte basque remontait aux premières années du XIX^e siècle, étaient particulièrement bien représentées. Jouant un rôle fondamental dans cette société éminente, la mode fit de Biarritz une vitrine de l'élégance ; la haute couture défilait sans en avoir l'air sur la promenade maritime, sur la plage à l'heure de la baignade, sur le terrain de golf et les cours de tennis, aux terrasses des cafés et dans les salles de casino. L'expérience urbaine moderne, surgie dans les villes soigneusement ordonnancées,











ill.1 Gabrielle Chanel en 1937, photographie de Roger Schall.

LA MODE ET LES FLEURS

Une rare photographie, prise par André Taponier vers 1908, montre la jeune Gabrielle Chanel portant une robe blanche dont le style emprunte au chiton et au péplos grecs. La bordure de la jupe et la ceinture sont décorées de fleurs confectionnées dans le même tissu que la robe. Ce procédé technique, qui ne repose pas sur un décor rapporté – comme c'est le cas des fleurs artificielles –, s'inspire du credo moderniste de l'« esthétique du matériau ». Un credo qui eut une grande influence sur la façon dont Chanel articula les fleurs à ses créations à partir de la fin des années 1920.

Nous nous attacherons ici à identifier les fleurs qui avaient la préférence de Chanel, et étudierons comment et quand elle les intégra à ses modèles et à ses propres tenues. À l'exception du camélia, qui fut sa marque de fabrique, cet aspect de son travail n'a pas encore été examiné. Nous évoquerons les liens entre les fleurs et la biographie de Chanel, la robe classique (grecque et romaine) et une modernité teintée de romantisme, en les replaçant dans le contexte socioculturel de la mode en général. Dans les années 1930, les fleurs étaient le comble du chic, et c'est à cette époque que la couturière travailla avec elles et les porta le plus.

BOTANIQUE PERMANENTE

« Il faut aimer les fleurs et aimer son métier pour réussir : l'apprentissage dure toute une vie »,¹ confiait un fabricant de fleurs artificielles à Paris, en 1910.

Lorsqu'elle avait environ quinze ans (vers 1898), Chanel se vit offrir un chapeau en paille d'Italie orné d'une rose artificielle sur le bord. Elle le trouva horrible. « Je trouvais tout ça très laid [...]. Ah ! si on m'avait permis de m'habiller à mon goût ! »² Devenue couturière indépendante, elle défia la tendance de la haute mode,³ ornée de fleurs, en portant de simples canotiers en paille. En tant que créatrice de mode, Chanel évitait en général l'ornement ajouté sur le vêtement, préférant l'accessoiriser de bijoux. Néanmoins, contrairement à nombre de ses principes de styliste et à ses propos rapportés, elle ornait les corps et les cheveux avec des fleurs artificielles, en grappes, isolées ou par deux.

On désigna sous le terme « botanique permanente » les fleurs artificielles, que l'on portait volontiers sur soi dans l'Égypte, la Grèce et la Rome antiques, civilisations qui vouaient un culte aux fleurs. Le commerce de fleurs artificielles apparut à Paris au xiv^e siècle et s'y établit de manière pérenne au début du xviii^e. C'est dans cette ville que leur fabrication atteignit son expression la plus raffinée et la plus créative. En effet, les fleurs les plus belles ressemblaient tant aux vraies que leurs fabricants fournissaient artistes et couturiers. Une des plus anciennes entreprises, établie rue Blondel en 1727 (aujourd'hui rue des Petits-Champs), la Maison Legeron devint un commerce familial. La Maison Lemarié, fondée en 1880, fournit depuis trois générations des fleurs aux maisons de couture et marques de confection les plus chics, parmi lesquelles Chanel. La fabrication de fleurs artificielles prospéra à partir du milieu du xix^e siècle, en lien direct avec les maisons de haute couture et de haute mode, jusqu'à ce qu'au milieu du xx^e siècle, le port du chapeau se mit à décliner. Chanel commandait aussi des fleurs à l'atelier Noémie Fromentin.

À l'origine, les fleurs artificielles étaient confectionnées lorsque la terre ne produisait plus de fleurs naturelles. Bien que disponibles toute l'année, elles sont le plus souvent portées durant les mois d'été, quand celles qu'elles imitent sont encore en fleur. Chanel les utilisait en hiver et en été, sur des vêtements de jour ajustés, en particulier des manteaux et des robes. Cet usage visait à atténuer en partie la grande modernité de sa mode très linéaire. En 1927, un tailleur à la garçonne en soie noire légèrement cintré, associé à un chemisier de couleur ivoire, étonne par ses lignes pures et son élégance discrète. Le seul ornement, placé sur une épaule, est une fleur teinte en mousseline de soie à bords francs, qui répond aux contrastes de tons de l'ensemble. Chanel utilisait aussi les fleurs par deux, l'une assortie au matériau foncé du tailleur, l'autre au ton plus clair de la blouse ou du sweater.

En 1927, Chanel ouvrit une maison à Londres. Elle conçut pour cette clientèle spécifique des robes de cérémonie destinées à une vie sociale en lien avec la monarchie et rythmée par les événements saisonniers. Par convention, les robes de présentation à la cour pour débutantes étaient très longues ; les variantes modernes de Chanel combinaient un ourlet irrégulier, à la mode cette année-là, avec une traîne.^{ill.3} Une fleur artificielle exubérante était fixée







ill.1 Gabrielle Chanel, photographie de François Kollar publiée dans *Harper's Bazaar*, novembre 1937 (publicité pour les Parfums Chanel).

UNE VISION HOLISTIQUE DE LA BEAUTÉ

ANNÉES 1920 : LA MODERNITÉ DES PREMIERS PARFUMS ET COSMÉTIQUES

Précédée par le couturier Paul Poiret, qui lance les Parfums de Rosine en 1911, Gabrielle Chanel est, en 1921, la première femme couturière à créer son parfum et à lui adjoindre son nom. Le N° 5 concentre plusieurs éléments innovants pour l'époque, qui en font l'une des créations les plus marquantes de l'histoire de la parfumerie moderne. Son nom, sa senteur, associés à la radicalité des lignes du flacon, ^{cat. 47} au raffinement et à la qualité des matières premières utilisées, contribuent à en faire une icône des Années folles.

Les thématiques et noms des parfums suivent alors plusieurs tendances, comme l'orientalisme (*Le Minaret*, Parfums de Rosine, 1913) ou l'amour (*Amour Amour*, Jean Patou, 1926). Gabrielle Chanel, par ce simple chiffre (qui désigne le numéro de l'échantillon retenu), rompt avec ces tendances et entre dans l'abstraction. Elle souhaite se distinguer de la tradition naturaliste et florale du XIX^e siècle et proposer aux femmes un parfum conçu telle une robe de haute couture : « Je veux lui donner un parfum artificiel, je dis bien artificiel comme une robe, c'est-à-dire fabriqué. Je suis un artisan de la couture. Je ne veux pas de rose, de muguet, je veux un parfum qui soit un composé. »¹

Fort de ce postulat de départ, le parfumeur Ernest Beaux² crée une composition qui ne reproduit pas une odeur existant dans la nature. La fragrance du

N° 5 est immédiatement identifiable par sa senteur atypique, due à la proportion importante de molécules de synthèse, les aldéhydes. Utilisées en quantité inhabituelle pour l'époque, celles-ci apportent de la fraîcheur aux notes florales et confèrent au parfum sa touche « abstraite ». Avec le conditionnement du N° 5, le flacon et son étui, naissent le style et l'identité graphique des parfums et produits de beauté de Chanel. « Je mettrai tout dans le parfum, rien dans la présentation : flacon simple et non trompeur, étiquette et coffret des plus simples – pas de nom, un chiffre. »³ Cette radicalité esthétique contribue à définir une signature visuelle originale, qui évoque à la fois la mode et l'esprit des créations de Gabrielle Chanel : « Chanel perfumes [...] as modern and young as a Chanel costume ! »^{4-ill. 3}

Le flacon offre d'emblée une forme géométrique épurée : silhouette carrée et bouchon carré gravé d'un double C cerclé, première apparition du monogramme de Chanel. Présenté dans un étui en carton blanc souligné d'arêtes noires, l'ensemble concentre les éléments d'un style très graphique, à la simplicité intemporelle : sobriété des lignes, contours nets, contrastes de couleurs et de matières. En 1924, le dessin du flacon change : les arêtes sont biseautées et le bouchon devient un cabochon octogonal facetté, inspiré de la « taille émeraude » pratiquée en joaillerie. Le flacon connaît ensuite plusieurs évolutions légères (proportions du bouchon, de l'étiquette et de la typographie), respectant sa silhouette générale et lui assurant sa pérennité jusqu'à nos jours.

L'esthétique du packaging est reconnue et présentée en 1959 dans une exposition intitulée « The Package », au Museum of Modern Art, à New York : le catalogue mentionne « l'emploi très sophistiqué d'un lettrage en caractères gras sur un support blanc », ajoutant que « l'élégance de ce packaging [est] suggérée par sa délimitation par de minces lignes noires ». ⁵

Les parfums et cosmétiques de Chanel s'inscrivent dans l'esthétique minimaliste des créations de mode : ainsi, la simplicité d'un flacon de sac en verre noir s'apparente à la silhouette rectiligne de la petite robe noire. Cette recherche de la perfection s'applique jusqu'aux échantillons, comme en témoigne une carte N° 5 des années 1950 affichant en guise de slogan « L'ultime refuge de la distinction ».

L'élégance des matières nobles et des formes simples trouve son paroxysme dans un étui de voyage en nickel-chrome. Aucune mention n'est apparente sur ce packaging, ni marque, ni produit, et la surface réfléchit tel un miroir l'environnement immédiat, alliant luxe et raffinement, sobriété et discrétion.

DES PRODUITS STYLE DE VIE ET UNE VISION GLOBALE DE LA BEAUTÉ

Paul Poiret affranchit le corps féminin du corset en 1906, amorçant ainsi les tendances de la recherche de confort et d'une liberté de mouvement. Avec les Années folles, apparaît une femme à la silhouette élancée, longiligne et vigoureuse, portant les cheveux

Parfum N°5, 1921, verre, cordonnet
en coton noir, cachet
de cire noire, papier imprimé
cat. 47



N° 5
CHANEL
PARIS



iii.1 Gabrielle Chanel à la villa La Pausa, à Roquebrune, avec son chien Gigot, 1930, photographie Granger.

CHANEL, LA NOUVELLE FEMME EN DANDY

Sur un champ de courses dans le Midi, en 1907 ou 1908, Gabrielle Chanel, âgée d'environ vingt-cinq ans, apparaît à la fois chic et sportive : elle est vêtue d'un manteau et d'une cravate d'homme, associés à un petit canotier soigné de sa confection.^{ill.2} Sa posture révèle également sa maîtrise de l'insouciance typiquement masculine, ce qu'illustrent ses mains enfoncées profondément dans les poches du manteau et ses jumelles portées sans façon en bandoulière. Cette allure est un signe d'effronterie, à une époque où la dépendance sociale et économique des femmes vis-à-vis des hommes se signalait, durant les courses de chevaux, par leur robe à la mode. Tout dans l'apparence de Chanel la distingue des autres spectatrices, des femmes au chapeau très orné et aux habits élaborés, dont la mise était définie par leur relation aux hommes – qu'il s'agisse de leur mari, de leur amant ou de leur père. Chanel, qui était alors une femme entretenue vivant au sein d'un ménage non conventionnel, se différenciait de ses congénères de façon paradoxale, en portant des vêtements d'homme, forme d'incognito social : la cravate est à son amant, Étienne Balsan, et le pardessus appartient à son ami le baron Foy.

« Avant d'être une marque, Chanel fut une aventurière »,¹ écrit Lilou Marquand, qui fut son assistante durant les dernières années de sa vie. Dès ses vingt ans, sinon plus tôt, Chanel développa une forme unique de dandysme, une mascarade sociale dont elle ne se départit jamais : la possibilité de sembler à la fois être ce qu'elle n'était pas et de n'être pas ce qu'elle semblait être. Ellen Moers a décrit la façon dont le dandy du XIX^e siècle avait laissé place, au début du

XX^e, à la « Nouvelle Femme », une femme avec « une cigarette, une bicyclette et une volonté propre ».² Pourtant, des continuités sous-jacentes existaient entre ces deux personnages. À la fois dans sa mobilité sociale et par son panache, Chanel avait beaucoup en commun avec le dandy anglais George Brummell, qui utilisait l'élégance, l'esprit et un certain degré de bravade pour naviguer dans des cercles aristocratiques où il n'était pas né. Dans l'ouvrage qu'il a consacré à Brummell, l'écrivain Jules Barbey d'Aurevilly pointa l'ambiguïté de genre fondamentale du dandy, d'une manière qui anticipait les débuts de Chanel dans la société française un demi-siècle plus tard. Barbey d'Aurevilly qualifia les dandys du Second Régime d'« Androgynes de l'Histoire » et de « natures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis ».³

Mais résumer le dandysme de Chanel au travestissement reviendrait à très mal interpréter les faits : l'important n'est pas que Chanel portait des vêtements d'homme, mais plutôt qu'elle en comprenait la modernité et qu'elle fut capable, tout au long de sa vie, de bousculer le genre de chaque vêtement en remettant en question la nature fondamentale de la masculinité comme de la féminité.

À l'instar de Chanel, les premiers écrivains à parler du dandysme traitèrent le genre comme une affaire sérieuse : Moers nous rappelle que Barbey d'Aurevilly « élève le dandysme à une pose intellectuelle ».⁴ Entre les mains de Chanel, cela devint la pose d'une professionnelle qui travaillait durant la période moderniste. Comme elle l'expliqua à Paul Morand après la Seconde Guerre mondiale, « le pesage d'avant 1914 ! Je ne me doutais pas, en allant aux courses, que j'assistais à la mort du luxe, au décès du XIX^e siècle, à la fin d'une époque [...]. Voilà pourquoi je suis née, voilà pourquoi j'ai duré, voilà pourquoi le tailleur que je portais aux courses de 1913 est encore portable en 1946, parce que les nouvelles conditions sociales sont encore celles qui me le faisaient revêtir. »⁵

Chanel vivait les possibilités rhétoriques et polémiques de la mode. Au champ de courses, avant 1914, elle avait admiré une femme dotée d'un bras en métal, y voyant « le comble de l'élégance ».⁶ Dans cette perspective, la prothèse peut devenir un accessoire élégant pour un soi toujours en construction : instable, sujet à mutation, changeant. Chanel comprenait le pouvoir de ce qui liait l'organique à l'inorganique, dans la lignée des techniques propres à ce que Barbey d'Aurevilly nommait « une science de manières et d'attitudes ».⁷ Son désengagement détaché était le fruit d'une discipline physique draconienne. Barbey d'Aurevilly décrit « ces esprits qui parlent au corps par le corps »⁸ et, à cet égard, la mobilisation constante de Chanel en faveur de la puissante alliance du geste, de la pose et de la personnalité est éloquente. Cette photographie de 1907 a un caractère d'anticipation : Chanel a les yeux fixés sur l'avenir autant que sur le champ de courses.

Une autre photographie, de 1925, la montre sur le pont du yacht du duc de Westminster, le *Flying Cloud*.^{ill.3} Si ses vêtements sont ostensiblement plus



ill. 4 Gabrielle Chanel et Serge Lifar, le Lido, Venise, 1937, photographie de Jean Moral, dédiée par Chanel à Lifar. Collection Patrimoine de CHANEL.



ill. 5 Gabrielle Chanel et Salvador Dalí, dans les années 1930.



ill. 6 Gabrielle Chanel en 1965, photographie de Hatami.

qui accorde une telle importance à la jeunesse des femmes? Même le dandy, quoi qu'il en veuille, ne peut tenir la vieillesse à distance. Bien que vouée à l'échec, la réinvention compulsive de son passé par Chanel révèle un autre type de dandysme : rendre l'histoire jeune pour toujours, dans la lignée de Dorian Gray, le personnage d'Oscar Wilde.

Chaque jour, quand Chanel arrivait rue Cambon, elle retouchait le portrait d'elle réalisé par Marion Pike, accroché dans les escaliers, en utilisant un bâton de rouge à lèvres rouge.²³ De même qu'elle retouchait son portrait, elle n'avait de cesse de revoir et corriger les récits sur son passé, qui changeait d'un jour à l'autre. Mais où s'arrête le récit revu et corrigé et où commence le mensonge? Toute sa vie, Chanel a menti à propos de ses origines. Sa manière compulsive de mentir était une extension de sa mascarade, ou peut-être en faisait-elle partie intégrante. Le mensonge, confia Lilou Marquand, était un élément de son charme, de même que sa rudesse ; ses mensonges avaient vieilli avec elle, jusqu'à devenir sa vérité.

Où est la vérité de Dorian Gray : dans le portrait ou dans l'homme? Le roman de Wilde se termine mal pour le protagoniste, et le dénouement prend la forme d'une remontrance morale. Le dandysme de Chanel, au contraire, devint quelque chose de plus ambitieux au cours des dernières années de sa vie, parce qu'il était plus ambigu et plus ambivalent : il révélait la vérité du mensonge. La fin de Chanel, comme ses débuts, fut insaisissable, et enracinée dans son propre récit. « À quel moment vous êtes-vous inventée, Mademoiselle ? » lui demanda un jour Lilou Marquand. « Tout le temps »,²⁴ fut la réponse qu'elle obtint.

- 1
Lilou Marquand, *Chanel m'a dit...*, Paris, JC Lattès, 1990, p. 7.
- 2
Ellen Moers, *The Dandy: Brummell to Beerbohm*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1960, p. 283.
- 3
Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de G. Brummell*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 3^e éd, 1879, p. 94.
- 4
E. Moers, *The Dandy [...]*, *op. cit.*, p. 263. Voir aussi Jessica R. Feldman, *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- 5
Paul Morand, *L'Allure de Chanel*, Paris, Hermann, 1976, p. 43, 45.
- 6
Ibid., p. 44.
- 7
J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme [...]*, *op. cit.*, p. 29.
- 8
Ibid., p. 21.
- 9
Edmonde Charles-Roux, *L'Irrégulière*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1974, p. 240.
- 10
Ibid., p. 241.
- 11
Rhonda K. Garelick, « The Layered Look: Coco Chanel and Contagious Celebrity », dans Susan Fillin-Yeh (dir.) *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*, New York, New York University Press, 2001, p. 35-58.
- 12
P. Morand, *L'Allure de Chanel*, *op. cit.*, p. 49.
- 13
J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme [...]*, *op. cit.*, p. 13.
- 14
L. Marquand, *Chanel m'a dit...*, *op. cit.*, p. 37, 72, 104.
- 15
J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme [...]*, *op. cit.*, p. 69, note 1.
- 16
L. Marquand, *Chanel m'a dit...*, *op. cit.*, p. 104.
- 17
Bettina Ballard, *In my fashion* [1960], Paris, Séguier, 2016, p. 96.
- 18
J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme [...]*, *op. cit.*, p. 13-14.
- 19
Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. III, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 68-73.
- 20
Olga Vainshtein, « Walking the turtles: Minimalism in European dandy culture in the nineteenth century », *Fashion, Style & Popular Culture*, vol. 4, n° 1, 2017, p. 90. Voir aussi O. Vainshtein, « Dandyism, visual games and the strategies of representation », *The Men's Fashion Reader*, Peter McNeil et Vicki Karaminas dir., Oxford, Berg, 2009, p. 84-108.
- 21
J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme [...]*, *op. cit.*, p. 86, note 1.
- 22
L. Marquand, *Chanel m'a dit...*, *op. cit.*, p. 158.
- 23
Ibid., p. 38, avec une photographie du portrait, p. 85.
- 24
Ibid., p. 63.



iii.1 Gabrielle Chanel, photographie de Mark Shaw
publiée dans *LIFE Magazine*, août 1957.

LE TAILLEUR CHANEL OU LES FORMES DE LA LIBERTÉ

« On pourrait dire que Chanel ne varie pas ou presque pas sa ligne, et c'est justement ce qui fait sa force », déclare *Vogue* le 1^{er} avril 1921.

Lors de la réouverture de la maison de couture Chanel en 1954, les premières collections sont accueillies avec réserve par la presse parisienne. Dans un contexte encore marqué par l'esprit du New Look et caractérisé par le retour à une silhouette exaltant les canons de la féminité, l'extrême dépouillement de ses modèles est perçu comme un manque de nouveauté, et le tailleur ne retient pas l'attention. Il est pourtant la preuve « qu'une formule peut évoluer, se rénover, et même étonner tout en restant strictement fidèle à un style inchangé ». ¹

LE COSTUME TAILLEUR POUR DAME

Lorsque Gabrielle Chanel fait ses débuts dans la mode, ce que l'on nomme encore le « costume tailleur » a pris place dans la garde-robe féminine. Cet ensemble deux-pièces d'origine anglaise, dédié aux activités de plein air, apparaît dans les années 1850. Il est alors exclusivement réalisé sur mesure par des tailleurs pour hommes. En France, si le couturier britannique John Redfern contribue à sa diffusion, il faut attendre le milieu des années 1880 pour que des maisons bien « françaises », comme Old England, et quelques couturières commencent à confectionner

cette tenue que l'on dit confortable. La notion de confort, auparavant absente de la mode féminine, lui vaut des partisans, tandis que ses détracteurs jugent ce costume peu flatteur, car d'allure trop stricte et masculine. Dans les années 1910, il est presque toujours en drap de laine de teintes neutres : couleur ficelle, praline, gris, voire vert nuance « purée de pois ». C'est une toilette de ville que l'on met pour les activités sportives, le voyage ou les promenades du matin ; l'après-midi, elle est plutôt réservée aux courses. On vante son côté pratique, même si le tailleur se porte encore avec un corset. Et si la jupe ne frôle pas le pavé, laissant apparemment le pied libre, sa coupe très étroite sacrifie à la mode du moment : la faculté de se mouvoir sans entrave. La tenue est complétée par une jaquette de même tissu, longue et serrée à la taille. De grands revers Directoire s'ouvrent sur un corsage à col montant baleiné ou sur un gilet ajusté, d'où jaillit souvent un jabot en dentelle ou en tulle plissé.

Chanel, dès le début de sa carrière, s'inscrit à contre-courant de cette conception du vêtement soumise au jeu des modes, ainsi qu'à une expression figée et stéréotypée de la féminité. Adieu drapés compliqués, traîne inconmode, inspirations historiques, excès en tout genre et autres fanfreluches. Adieu formes alambiquées, coupe contraignant le corps et silhouette déséquilibrée. Son credo se résume à une « subtile élégance – rien d'oiseux, d'artificial, d'inutile, sans objet et sans but [...] suite de déductions, mesure, logique, raison, solution élégante d'un problème ». ²

LE JUSTE ÉQUILIBRE ENTRE FONCTION ET FORME

Gabrielle Chanel, en marge de la mode et faisant fi de toute convention, crée ce qui lui plaît, pense pratique mais raffiné. Elle épure, rejette « l'ornement qui tue la ligne », ³ recherche l'équilibre et la simplicité, donne de la légèreté ; et, sans doute dans un premier temps avec une sorte d'intuition, invente une allure libre au moment même où, les femmes ayant pendant la Grande Guerre expérimenté une autre façon de s'habiller, commencent à en ressentir le besoin. Pour celle qui ne dessine pas mais travaille directement sur le corps, « la mode n'existe pas seulement dans les robes. La mode est dans l'air, c'est le vent qui l'apporte, on la pressent, on la respire, elle est au ciel et sur le macadam, elle est partout, elle tient aux idées, aux mœurs, aux événements. » ⁴

Si le tailleur, qu'elle imagine en 1954, reprend certains principes qui ont fait sa particularité et son succès jusqu'à présent, il semble, davantage que toute autre de ses créations, un aboutissement et a valeur de manifeste. ⁵ Plus que jamais, la forme et l'élégance résultent de la qualité des matériaux choisis, respectent l'anatomie, sont pensées pour le mouvement et dictées par une volonté de naturel qui s'oppose totalement à la mode sophistiquée de l'après-guerre. Ces principes, uniques dans l'univers de la mode, ne sont pas sans évoquer ceux mis en œuvre par les plus





**Ensemble manteau, corsage
et jupe, automne-hiver 1965-1966,
lainage pied-de-coq ivoire
et gris, vison blanc, tweed ivoire,
métal doré
cat. 140**



**Tailleur, printemps-été 1961,
tweed ficelle, gros-grain
rouge gansé marine, métal doré
cat. 158**

**Tailleur, printemps-été 1961,
tweed chiné ficelle,
gros-grain rouge gansé
marine, métal doré
cat. 159**



« Un monde finissait,
un autre allait naître.
Je me trouvais là ;
une chance s'offrait,
je la pris. J'avais l'âge
de ce siècle nouveau :
c'est donc à moi
qu'il s'adressa pour son
expression vestimentaire.
Il fallait de la simplicité,
du confort, de la netteté.
Je lui offrais tout cela. »

