



HAL
open science

Mode et cinéma en France de 1896 à 1930. Comment habille-t-on les actrices et acteurs ?

Céline G. Arzatian

► **To cite this version:**

Céline G. Arzatian. Mode et cinéma en France de 1896 à 1930. Comment habille-t-on les actrices et acteurs ?. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030022 . tel-04582769

HAL Id: tel-04582769

<https://theses.hal.science/tel-04582769v1>

Submitted on 22 May 2024

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

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

Université Sorbonne Nouvelle - Paris

École doctorale 267 - *Arts & Médias*
EA 185 – IRCAV

Thèse de Doctorat en
Études cinématographiques et audiovisuelles

Présentée par
Céline G. ARZATIAN

MODE ET CINÉMA EN FRANCE DE 1896 À 1930

Comment habille-t-on les actrices et acteurs ?

Sous la direction de Monsieur Laurent VÉRAY

Soutenue le 07 février 2023

Les membres du jury :

Mme Priska MORRISSEY, maîtresse de conférences, Université Rennes 2

Mme Véronique POUILLARD, professeure, Université Oslo

Mme Vanessa SCHWARTZ, professeure, Université de Californie du Sud

M. François THOMAS, professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris

M. Laurent VÉRAY, professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris

Mode et Cinéma en France de 1896 à 1930 ***Comment habille-t-on les actrices et acteurs ?***

RÉSUMÉ

À travers une étude générale de l'organisation et de l'évolution des costumes au cinéma en France, du début du cinématographe jusqu'à la fin du muet, l'ambition de cette thèse est d'étudier les liens qui se sont créés entre la mode et le cinéma par le biais des maisons de couture participant à la confection des costumes de la vedette principalement. Il s'agit également de montrer quel a été l'impact de l'arrivée d'un professionnel de l'écran : le créateur de costume dans la conception des costumes d'un personnage. Cette thèse analyse à travers les dimensions historiques, humaines, économiques, esthétiques, la création et l'évolution du costume au cinéma.

La première partie aborde les débuts du cinématographe, le rôle des opérateurs Lumière tournant leurs premières vues « mises en scène » avec des méthodes héritées du théâtre. Puis la thèse met en valeur les différentes pratiques mises en place par Georges Méliès pour habiller ses artistes et figurants à la Star Film. Elle s'attache ensuite aux premiers acteurs célèbres confrontés à l'utilisation d'un costume particulier pour créer leur personnage : Max Linder, Charles Chaplin et Pearl White.

La deuxième partie s'intéresse à la manière dont le cinéma français s'est servi de la mode dans les films pour tenter de rivaliser avec le cinéma américain.

Puis, dans une troisième et quatrième partie, l'analyse s'attache au travail de la maison de couture lorsque celle-ci est appelée à créer et prêter des vêtements sous l'impulsion du réalisateur ou à exécuter sous l'autorité du créateur de costumes, les vêtements de la vedette pour des fictions à costumes ou à sujet contemporain.

Enfin la cinquième partie relève les points de convergence entre ces deux arts : la mode et le cinéma lorsqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les arts se stimulent mutuellement donnant naissance au nouveau style de cette époque. Le projet de Louis Delluc, qui s'inspire d'une revue de mode pour réaliser une revue de cinéma, mais également l'introduction au Salon d'Automne de la mode et du cinéma, puis la réalisation de *L'Inhumaine* comme point de bascule vers cette synthèse des arts, et enfin l'Exposition des Arts décoratifs qui contribuent à faire de la mode et du cinéma des arts complémentaires, modernes et emblématiques de la période dite des *Années Folles*.

Mots clés : Mode, Cinéma, Années 1896-1930, Costumes, Maisons de couture, Couturière, Couturier, Costumier, Créateur de costumes, Arts.

Fashion and cinema in France from 1896 to 1930 ***How did we style the actresses and the actors?***

ABSTRACT

Through a general study of organisation and evolution of costumes in cinema in France, from the birth of the cinematograph to the end of the silent film era, the ambition of this thesis is to study the created links between fashion and cinema, looking at fashion houses participating in creating the costumes of the main movie star. It is also about highlighting what the impact of the costume designer in the costume conception of a character is. This thesis analyses the creation and the evolution of the costume in cinema, through the historical, human, economical and aesthetical perspectives.

The first part tackles the birth of the cinematograph and the Lumiere's operators capturing their first shots, created with the methods inherited from the theatre. Then, this thesis highlights how Georges Méliès styled his stars and extras at the Star Film. Moreover, it points out to the first movie stars realizing that their costumes begin to create their characters for Max Linder, Charles Chaplin and Pearl White.

The second part addresses the way French cinema used fashion to try and compete with the American cinema.

Then, in a third and fourth part, the analysis focuses on the work of the fashion house when it is called to create and lend (in response to the director) or to only execute (in response to the costume designer) the clothes of the lead actress, for costume movies or with a contemporary subject.

Finally, the fifth part points out the convergence points between these two arts: fashion and cinema at a specific time, the end of WW1 where arts stimulate each other and create together the new style of this era. It's also Louis Delluc's project, inspired by a fashion review to create a cinema magazine, it's the introduction of the Fashion Autumn Salon followed by the cinema one, it's the realization that *L'Inhumaine* is the tilted point towards this new style and it's the Art Deco Exhibition confirming fashion and cinema as arts, in this era called the *Années folles*.

Keywords: Fashion, Cinema, years 1896 to 1930, Costumes, Fashion houses, Dressmaker, Fashion designer, Costume designer, Arts.

À la mémoire de Grégory,

Pour Élise et Sarkis.

« L'important c'est d'arriver à vivre et à travailler tel qu'on est, en pleine vérité, [...]. Il faut toujours se dépasser pour s'atteindre [...], c'est la force de résistance qui soutient le mieux. Elle seule dépend de vous. ».

Madeleine Vionnet

(Jacqueline Demornex, *Madeleine Vionnet*, p. 145)

REMERCIEMENTS

Ce projet de thèse a pris forme au début de l'année 2013 lors d'un échange avec Laurent Véray, le directeur de mon mémoire de Master I, en 2011, qui portait sur l'émergence du style du cinéaste Marcel L'Herbier, à travers deux films qu'il réalisait pour la série Pax chez Gaumont, *Le Bercail* (1919) et *Le Carnaval des Vérités* (1920).

À la fin de l'année 2012, j'ai validé mon deuxième cycle de l'enseignement supérieur par la soutenance de mon mémoire de Master II, dirigé par Margueritte Chabrol. Je m'étais attachée cette fois-ci à la comédie musicale américaine qui avait été le moteur de ma reprise d'études en 2006, en m'intéressant au cinéaste Vicente Minnelli et aux transferts culturels et esthétiques, de Broadway à Hollywood, qui marquaient ses films musicaux, à travers trois d'entre eux : *Cabin in the Sky* (1943), *Ziegfeld Follies* (1945) et *Brigadoon* (1954). Après ces années intenses de formation, je cherchais une voie pour poursuivre dans la recherche et par le travail dans les archives, dont les ateliers de Laurent Véray en Licence et Master avaient été une source de plaisir et une évidence pour moi. Mais j'avais besoin de démêler tout cela pour le transformer de manière concrète. C'est ainsi que par son soutien, notre échange a abouti à mon inscription en doctorat en octobre 2013 avec un sujet de thèse qui s'est précisé peu à peu autour de mon goût pour la mode et le costume au cinéma. Je souhaitais articuler le cinéma des années 1920 et la mode au cinéma et notamment la place des maisons de couture dans le processus de création des costumes. Je l'en remercie sincèrement.

Cette recherche motivée par une investigation dans de nombreux centres d'archives, institutions, centre de documentations et bibliothèques spécialisées a pu être engagée grâce à toutes les personnes qui m'ont reçue et orientée, comme celles qui ont bien voulu répondre à mes questions à distance. J'exprime ici ma profonde reconnaissance au personnel de la Cinémathèque française et plus particulièrement à Véronique Rossignol, Joël Daire, Émilie Cauquy, Ghermani Wafa, Bertrand Kerael, Véronique Chauvet, Laure Marchaut, Faulhaber Monique et Charlyne Carrère ; à toutes les équipes de la direction du patrimoine au CNC et plus spécialement à Béatrice de Pastre, directrice adjointe du patrimoine cinématographique et directrice des collections du CNC, Dominique Moustacchi, Éric Le Roy ainsi que tout le service de la documentation des collections où j'ai passé de nombreuses journées, notamment à la bibliothèque grâce à l'accueil toujours bienveillant de sa bibliothécaire, Élodie Gilbert.

Je remercie vivement Agnès Bertola de Gaumont Pathé archives ainsi que Stéphanie

Salmon et Nora Ouaziz de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, le personnel des différents sites de la BnF et notamment le département des Arts du Spectacle à travers Mathilde Jamain et Hervé Grosdoit-Artur ainsi que les Archives de Paris et les diverses Archives départementales dont celles des Alpes-Maritimes, je pense ici à Hélène Cavalié et Alain Bottaro que je remercie pour leur accueil à Nice. Mes remerciements s'adressent également à Véronique Borgeaud et Cloé Goualch à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou et Emmanuelle Devos responsable de la Cinémathèque Robert-Lynen. J'exprime aussi ma profonde reconnaissance aux documentalistes et archivistes de la bibliothèque du Musée Galliera : Sylvie Roy, Laurent Cotta et Dominique Revellino, ainsi que le personnel de la bibliothèque des Arts décoratifs et de la bibliothèque Forney à Paris. Mes remerciements vont également à Armelle Bourdoulous pour sa disponibilité à la Bibliothèque Raymond Chirat de L'Institut Lumière à Lyon, Aline Angoustures de la Mission Histoire et Archives, de l'OFPPRA, à Fontenay-sous-Bois, Charlotte Lubert, responsable du patrimoine de la société des Bains de Mer de Monaco et Laure Harivel responsable du patrimoine Lanvin ainsi que le personnel de la fondation Gulbenkian à Lisbonne et à Paris qui ont pu répondre à mes questions.

J'adresse mes remerciements aux Archives du Musée de Brooklyn à New York, à la bibliothèque publique et à l'Institut d'Art (KCAI) de Kansas City ainsi qu'à la bibliothèque de l'Université de Rhode Island aux États-Unis qui ont eu la gentillesse de m'envoyer plusieurs documents nécessaires à ma recherche avec toujours beaucoup d'intérêts sur l'avancée de ma thèse.

Je souhaite adresser mes plus vifs remerciements aux personnes que j'ai sollicitées durant ces recherches, et m'excuser pour celles que j'ai pu oublier de mentionner. J'exprime ainsi toute ma reconnaissance à la famille Schiffrin, Leina, Anya et Kira Sipek ainsi qu'à Amos Reichman pour les informations données sur la carrière d'Hélène Pouterman. Mes remerciements vont également à Mélinée Frenkian, petite cousine d'Ara Frenkian, à Alexa Lecomte, nièce de Germaine Lecomte ainsi que Dominique et Guy-Marie Lenne président de l'association Histoire et Patrimoine du Bressuirais lors d'un échange à Bressuire et à Ronce-les-Bains sur la route des vacances. Je remercie Agnès Evein pour sa disponibilité. Elle m'a parlé avec passion de son métier de créatrice de costume.

Je voudrais adresser également mes remerciements aux nombreux professeurs et enseignants-chercheurs de l'Université Paris-Nanterre qui ont été pour moi, par leur transmission et la qualité de leur enseignement à l'origine de mon engagement dans ces études et qui m'ont porté vers cette thèse de doctorat : Antoine de Baecque, Fabien Bouly, Marguerite Chabrol, Alain

Kleinberger, Raphaëlle Moine, Laurence Schifano et Laurent Véray. Je remercie l'Université Paris Sorbonne Nouvelle à travers toutes ses équipes qui m'ont accompagné durant ces années de doctorat, la directrice de notre école doctorale 267, Raphaëlle Moine ainsi que le directeur de l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV) Laurent Creton qui m'ont permis d'engager un stage à la bibliothèque du CNC au moment où je débutais mon doctorat et la possibilité de poursuivre par la suite avec un contrat CIFRE que j'ai effectué chez Lobster Films. Je voudrais remercier son fondateur et directeur, Serge Bromberg et son équipe de m'avoir accueillie chez Lobster : Maria Chiba, Anne Simon, Léo Winkler, Éric Lange, Émile Mahler ainsi que les restauratrices Chrystelle Bonne et Lucie Fourmont.

Pour avoir encouragé ce travail et partagé ensemble discussions, conseils et colloques, je voudrais remercier Sophie Kurkdjian, assistante-professeure à l'American University en histoire sociale, économique et culturelle du vêtement et fondatrice de *Culture(s) de Mode*, le réseau français de la recherche en mode. Un grand merci à tous les membres de l'association *Kinétraces* qui m'ont accueillie lors de mon arrivée à Paris Sorbonne Nouvelle et avec lesquels j'ai pu échanger sur nos recherches et nos sujets de thèse : Manon Billaut, Emmanuelle Champomier, Gustavo Coura Guimaraes, Marién Gomez, Laurent Husson, Gaël Peton, Céline Pluquet, Charlotte Servel, Élodie Tamayo, Myriam Fouillet. Je voudrais ici remercier particulièrement Agnès Dorion, Nadège Mariotti et Jitka de Préval, qui par leur écoute et leur relecture m'ont permis de remettre le pied dans mon travail d'écriture après mes deux années passées en tant que professeure des écoles.

Ces remerciements ne seraient pas complets sans la bienveillance et les soins de Marie-Claire Carré ainsi que mes compagnons du groupe 51 qui ont suivi toutes les péripéties de l'avancée de ma thèse : Annick, Isabelle, Virginie et Orhan.

Enfin cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien de ma famille. Je veux remercier Alexandre Beredjiklian, mes neveux, ma maman Annette Terzian. Je tiens à exprimer ma gratitude à mon frère Francis pour sa présence inconditionnelle à mes côtés depuis tant d'années et pour le soutien et les encouragements indéfectibles de ma fille Élise. Merci enfin à Sarkis, pour tout.

ABRÉVIATIONS

AD : Archives Départementales

Ad 75 : Archives de Paris

AFRHC : Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma

A.G.C : Agence Générale de Cinématographie

AM : Archives Municipales

Archives SBM : Monte-Carlo Société des Bains de Mer

BHVP : Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

BnF : Bibliothèque nationale de France

BnF-ASP : Département des Arts du Spectacle de la BnF

BnF-Manuscrits : Département des Manuscrits de la BnF

BK : Bibliothèque Kandinsky

CASA : Club des Amis du Septième Art

CF : Cinémathèque Française

CNC : Centre National du Cinéma et de l'image animée

IDHEC : Institut des Hautes Études Cinématographiques

INA : Institut National de l'Audiovisuel

FIAF : Fédération Internationale des Archives du Film

FJSP : Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

GPA : Archives Gaumont-Pathé

ORTF : Office national de Radiodiffusion Télévision Française

PCC : Pathé Consortium Cinéma

SACD : Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

SAF : Société des Auteurs de Films

SCAGL : Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres

SEC : Société d'Éditions Cinématographiques

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	4
ABRÉVIATIONS	7
SOMMAIRE	8
INTRODUCTION	11
1. La mode, un champ lexical spécifique	23
2. Constitution d'un corpus d'étude	27
3. Une évolution des recherches historiographique	38
4. Exploitation des sources mobilisées	51
5. Une approche pluridisciplinaire pour différents champs d'études	64
6. Problématique, méthodologie et plan	77
PREMIERE PARTIE Période d'élaboration du costume	80
CHAPITRE 1 Les « années Lumière » 1895-1906.....	86
I. Les vues cinématographiques	86
II. Les films « mis en scène »	89
III. Filmer les scènes du quotidien	94
IV. Des chercheurs et des inventeurs avant tout	97
CHAPITRE 2 Le cas Georges Méliès, 1896-1912	99
I. Un homme de théâtre.....	99
II. Le costume chez Méliès : un condensé d'origine diverse	115
CHAPITRE 3 « L'habit ne fait pas le moine »	119
I. Max Linder.....	121
II. Charles Chaplin.....	133
III. Pearl White.....	146
DEUXIEME PARTIE La présence de la mode au cinéma	186
CHAPITRE 4 La représentation des métiers de la mode.....	189
I. Des métiers peu valorisés avant et durant la Grande Guerre	189
II. Des personnages récurrents sur la décennie 1920	193
CHAPITRE 5 Des lieux où s'exerce la mode	212
I. Évoquer la mode au travers de la vitrine	213
II. La maison de couture.....	219
III. Les défilés dans les films et les films de défilés	229
IV. Le bal est ouvert !.....	255

TROISIEME PARTIE Le rôle des maisons de couture dans les films dits « à costumes »	267
CHAPITRE 6 Jeanne Lanvin : une nouvelle conception de la mode cinématographique	269
I. Une vision nostalgique du Second Empire	270
II. L'impact du cinéma dans la carrière de Jeanne Lanvin.....	279
Chapitre 7 Raquel Meller, l'Espagne et le cinéma.....	284
I. <i>Violettes Impériales</i> (1924) : le règne de la toilette.....	286
II. Lorsque Carmen s'habillait chez Lanvin	291
Chapitre 8 Les différentes interprétations de Carmen dans les films.....	304
I. Le premier costume de Carmen	304
II. L'éclat du dernier costume de Carmen	311
Chapitre 9 Lanvin à la cour Napoléonienne	327
I. Mise en place de l'équipe artistique du film.....	329
II. Les toilettes de Joséphine.....	334
QUATRIEME PARTIE L'investissement des maisons de couture dans les films à sujets « contemporains »	346
Chapitre 10 Paul Poiret, un artiste avant tout	348
I. Analyse des contributions de Paul Poiret dans trois films perdus.....	352
II. Paul Poiret, une certaine idée du folklore	361
Chapitre 11 Sur quelques couturières d'exception.....	389
I. La préparation d'une garde-robe d'actrice.....	389
II. Germaine Lecomte, de l'élégance et de la simplicité au service de l'actrice	396
III. Jenny et <i>Les Transatlantiques</i> (1928).....	399
IV. Lyolène, de Paris à Kansas City.....	405
V. Les créations de Louise Boulanger pour <i>L'Argent</i> (1929) de Marcel L'Herbier.....	446
Chapitre 12 Sonia Delaunay : une démarche intellectuelle autour d'un projet artistique.....	483
I. L'art de la couleur et des formes	483
II. Un art visuel qui passe également par le cinéma	487
CINQUIEME PARTIE Le point de convergence de deux arts : la mode et le cinéma	515
CHAPITRE 13 Trois temps forts où la mode et le cinéma se rencontrent	517
I. Le rêve avorté d'une revue de cinéma conçue comme une revue de mode.....	517
II. Le Salon d'Automne : lieu de rencontre pour la mode, lieu de reconnaissance pour le cinéma	528
III. Un film charnière : <i>L'Inhumaine</i> (1924) de Marcel L'Herbier.....	543
IV. L'Exposition des Arts décoratifs : consécration ou mis à l'écart ?.....	571
CONCLUSION.....	606
ANNEXES, SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	621

ANNEXE 1	622
ANNEXE 2	623
ANNEXE 3	624
SOURCES et BIBLIOGRAPHIE	626
I. ARCHIVES	626
1. Archives publiques et institutionnelles.....	626
2. Archives privées.....	639
II. SOURCES ORALES, VISUELLES	641
1. Entretiens	641
2. Archives radiophoniques et télévisuelles/Archives filmiques	641
3. Expositions.....	644
4. Iconographie.....	644
III. BIBLIOGRAPHIE	648
1. Études cinématographiques.....	648
2. Études sur la mode et le costume	670
3. Études sur la mode et le costume au cinéma.....	682
4. Histoire culturelle et histoire sociale	685
5. Études sur l’art	697
6. Études de Cultures Visuelles (<i>Visual Studies</i>).....	699
7. Études de droit.....	699
8. Études de sociologie, philosophie,	699
et anthropologie.....	699
9. Romans, poésies, théâtres, opéras écrits au XIX ^e siècle et début du XX ^e siècle ou s’y déroulant	700
10. Outils méthodologie et de contextualisation.....	701
INDEX DES NOMS PROPRES	702
INDEX DES FILMS	718
TABLE DES MATIERES	723

INTRODUCTION

Pendant la Première Guerre mondiale, puis dès la fin du conflit, plusieurs journalistes dénoncent, dans la presse spécialisée cinématographique, l'aspect des toilettes des artistes à l'écran qui serait en décalage et démodé une fois les films projetés dans les salles de cinéma. Ces observateurs critiquent les metteurs en scène peu soucieux d'habiller leurs actrices avec élégance. Le premier article traitant de la mode au cinéma est publié le 22 avril 1916 dans *Le Film*¹. La revue s'adresse non pas à la corporation cinématographique, mais directement au public. Le texte intitulé « La mode au cinéma » pose cette question : « Pourquoi nous sortez-vous des toilettes vieilles de deux ans, des robes collantes et des chapeaux démodés ? [...] Nos couturiers n'ont pas encore compris que [...] l'écran leur en ferait [une publicité] tout à fait extraordinaire et porterait leur réputation dans l'univers entier² ». Cette idée de décalage entre les vêtements portés par les vedettes françaises à l'écran et la réalité de la mode du moment se retrouve très présente dans les discours de l'époque. De plus, l'article nomme aussi « le couturier » « responsable » en quelque sorte de cette situation. Pourquoi ces attaques ? Et pourquoi incriminer les couturiers ? Il faut garder à l'esprit que le film est enregistré puis projeté plusieurs mois après sa réalisation. Autrement dit, une distance se creuse entre les personnages avec leurs costumes fixés sur la pellicule, et les spectateurs dans la salle, car la mode passe vite et les vêtements se démodent à l'écran comme dans la vie. Le public semble s'éloigner avec le film, d'« un art immédiat », d'un art en direct tel que le théâtre³ où les acteurs sont de chair et d'os sur la scène face aux spectateurs, et le costume accentue en tout premier lieu cette sensation. Néanmoins, la séance cinématographique durant les années 1910-1920 est bien vivante. Elle se compose à côté du film,

¹ Revue hebdomadaire fondée par André Heuzé dont Henri Diamant-Berger reprend la direction en 1916. Le premier numéro paraît le 27 février 1914. Louis Delluc en devient le rédacteur en chef en juin 1917. La revue ne paraît pas durant les deux années de guerre. Voir Emmanuelle CHAMPOMIER, « Contribution à l'histoire de la presse cinématographique française : étude comparée de la genèse et de l'évolution de douze revues de cinéma entre 1908 et 1940 », thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent Véray, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2018, p. 77. Voir également Pierre VALLAIS, « La naissance de la cinéphilie et l'essor de la presse spécialisée indépendante en France : *Le Film* (1914-1921), une revue pionnière », mémoire de M1 mention Cinéma, spécialité « Histoire, théories, archives », sous la direction de Dimitri VEZYROGLOU, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

² CADY, « La Mode au Cinéma », *Le Film*, n° 6, 22 avril 1916, p. 21.

³ Fabien CAVAILLÉ, Myriam JUAN, Claire LECHEVALIER, « Introduction », *Double Jeu, Théâtre/Cinéma*, n° 16, 2019, pp. 7-16.

d'attractions, de boniments, de musiciens et de chanteurs⁴.

En 1918, deux autres articles de Louis Delluc (1890-1924) publiés dans *Paris-Midi*⁵ dénoncent les faiblesses des réalisateurs en matière de « technique vestimentaire à l'écran⁶ ». Le critique, romancier et futur cinéaste, prend en exemple les films de l'actrice Gabrielle Robinne⁷. Selon lui : « Une jolie femme de Paris doit être bien habillée. Les metteurs en scène y songent-ils ?⁸ ». Il souhaiterait voir l'artiste vêtue selon « son caractère et non selon des traditions ingénues [...] ses robes actuelles l'endimanchent terriblement⁹ ». Le journaliste loue en exemple l'actrice américaine Pearl White¹⁰ dont la façon de s'habiller est « jolie et jeune¹¹ » bien que ses films soient « idiotement faits », dit-il. Son élégante silhouette est « quasi synthétique¹² » alors que les autres actrices véhiculent une certaine « lourdeur pour avoir voulu trop d'agrément¹³ ». Dès l'Armistice, un article du *Film* titre « La mode à l'écran : Que les artistes se fassent donc faire des toilettes spéciales pour "tourner" ». La chroniqueuse Magdelaine de Gaye, qui le signe, débute son propos en écrivant qu' « il n'existe pas de véritable mode au cinéma¹⁴ », la preuve en est que « l'on ne voit jamais mentionner sur l'écran un nom de couturier¹⁵ ». Ceux-ci, d'ailleurs, n'entendent jamais leurs clientes artistes leur demander une « toilette spéciale pour tourner¹⁶ ». Elle poursuit en précisant : « on ne sait pas s'habiller au cinéma ». Dans ces articles, les actrices sont les premières critiquées pour leur manque d'intérêt dans l'adoption de « toilettes » pour

⁴ Jean-Jacques MEUSY, *Écrans français de l'entre-deux-guerres. I. L'apogée de « l'art muet »*, Paris, AFRHC, coll. Histoire culturelle, 2017. Une journée d'étude s'est tenue le 2 juin 2017 au CNC à Paris, organisée par l'association Kinétraces en partenariat avec l'AFRHC, le CNC et la Sorbonne Nouvelle intitulée « Séances des années folles. Salles, pratiques, technique » qui a permis d'interroger la notion de séance en France, en pleine mutation au niveau des éléments qui la composent : la salle, les pratiques et les techniques.

⁵ Louis Delluc tient dans *Paris-Midi* une rubrique hebdomadaire de critique cinématographique « Cinéma et Cie » à partir du 20 mai 1918 jusqu'en janvier 1922. Cette initiative place ce quotidien comme novateur dans l'histoire de la critique cinématographique, avec une mise en page sur deux ou trois colonnes et une périodicité hebdomadaire, bientôt quotidienne à partir du 14 janvier 1919 qui permettra une audience régulière en faveur du cinéma vers le grand public. Voir Marcel TARIOL, *Louis Delluc*, Paris, Éditions Seghers, 1965, p. 27.

Il faut aussi signaler que depuis 1916, un autre quotidien *Le Temps* publie des articles de critique cinématographique, la chronique est signée Émile Vuillermoz. Voir Pascal Manuel HEU, *Le Temps du cinéma, Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique, 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁶ Louis DELLUC, « Films Robinne », *Paris-Midi*, 20 mai 1918, n. p.

⁷ Gabrielle Robinne (1886-1980) sociétaire de la Comédie-Française et actrice de cinéma.

⁸ L.DELLUC, « Films Robinne », art. cit.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Pearl White (1889-1938), actrice américaine, héroïne de serials : *Les Périls de Pauline*, *Les Mystères de New York*, (1914).

¹¹ L. DELLUC, « Ciné-Romans », *Paris-Midi*, 8 juin 1918, n. p. Voir, du même auteur, « Ciné-Romans », *Le Siècle*, 9 juin 1918, p. 3

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Magdelaine de GAYE, « Que les artistes se fassent donc faire des toilettes spéciales pour "tourner" », *Le Film*, n° 138-139, 11 novembre 1918, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

l'écran. Quelques artistes seulement comprennent que « l'art de la toilette et le goût voulu » pour le cinéma doivent être recherchés. Cette situation est regrettable, selon la rédactrice du texte, car elle détruit les possibilités artistiques du film et nuit à sa rentabilité. Car l'autre aspect mentionné dans cette prise de position est la dimension économique. Autrement dit, le « plaisir esthétique », qui consiste pour le public à contempler de « belles toilettes » portées par de jolies vedettes, n'existe pas dans la plupart des films français de cette période. Il en résulte une conséquence économique tout à fait dommageable puisqu'on s'interdit d'utiliser les films exportés à l'étranger alors qu'ils pourraient offrir à « la mode, industrie essentiellement parisienne, un excellent moyen de propagande¹⁷ », et que « nos grands couturiers en tireraient certainement profit...¹⁸ ». Le grand metteur en scène de théâtre passé au cinéma, André Antoine (1858-1943)¹⁹ dresse en 1919 un plaidoyer pour l'avenir du cinéma. Il cite les améliorations techniques réalisées au niveau de la photographie, mais pointe tous les efforts encore à fournir afin que le film soit véritablement une œuvre d'art, autrement dit que le cinéma français puisse reconquérir la première place qui fut jadis la sienne²⁰. Dans cette perspective, pour arriver à une « vision totale d'un personnage sur toutes ses faces²¹ », Antoine estime que les costumes sont déterminants.

De son côté, Léon Moussinac (1890-1964)²², ami d'enfance de Louis Delluc, ne fait pas porter la responsabilité de cette situation à l'actrice. Il met en évidence, dans un article de *Cinémagazine* publié en 1921, le désengagement des metteurs en scène face aux choix vestimentaires des comédiennes. Selon lui les cinéastes ne prêtent pas une « attention suffisante à la question des “ toilettes féminines ” soit par : “ indifférence ”, soit par incapacité ou plus simplement, parce qu'ils n'ont pas songé au problème²³ ». Moussinac relève qu'à chaque fois

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Pour plus d'information sur André Antoine, homme de théâtre et cinéaste, voir la thèse de Manon BILLAUT, « André Antoine, metteur en scène de la réalité. Une expérimentation appliquée au cinéma (1915-1928) », Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent VÉRAY, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2017.

²⁰ A. ANTOINE, « L'avenir du cinéma », in *Lectures pour tous*, 1er décembre 1919, p. 352-358.

²¹ *Ibid.*

²² Léon Moussinac est un critique de cinéma et un journaliste. Voir Valérie VIGNAUX et François ALBERA, *Léon Moussinac : un intellectuel communiste, critique et théoricien des arts*, Paris, AFRHC, 2014.

Il écrit dans plusieurs journaux : « Le décor et le costume au cinéma », *Art et Décoration*, n° 50, juillet 1926, pp. 129-139. Il publie des articles dans *Comoedia illustré* entre 1919 et 1923, dans *Cinémagazine*, où il écrit occasionnellement, des sujets sur l'art (peinture, littérature, théâtre et cinéma). Il intervient également au *Mercure de France*, de 1920 à 1927 avec une rubrique consacrée au cinéma. Pour *Clarté* (1919-1928) revue communiste et tribune pour la jeune génération marquée par l'expérience de la guerre, il intervient en octobre 1922 et en juillet 1926 (Moussinac évoque la question du costume. L'article de 1922 est reproduit dans Valérie VIGNAUX et François ALBERA, *Léon Moussinac : un intellectuel communiste, op. cit.*), il publie également des articles sur le cinéma dans *L'Humanité*, à travers une rubrique « Cinéma-Radio », qu'il occupe de 1922 jusqu'en 1932.

²³ Léon MOUSSINAC, « La Mode et le Costume des Femmes au Cinéma », *Cinémagazine*, n° 3, 4 février 1921, p. 15.

qu'il s'agit de « tourner » une comédie ou un drame moderne, « les stars s'habillent suivant leur goût, qui n'est pas toujours sûr, ou s'abandonnent aux fantaisies d'une couturière désireuse de « lancer » un modèle plus ou moins heureux ». Il estime également que dans les films : « on ne tient compte ni du caractère de l'œuvre, ni des sentiments, ni de la beauté physique du personnage²⁴ ». Le public est alors frappé, selon lui « du désaccord brutal qui existe parfois entre les toilettes des femmes et l'atmosphère même du film²⁵ ». Moussinac milite ainsi pour une esthétique cinématographique spécifique afin d'éloigner le cinéma de son origine foraine. Il souhaiterait l'amener à s'inscrire dans le prolongement des autres arts, à devenir le « septième art²⁶ » comme le définit Ricciotto Canudo (1877-1923), autre compagnon de route de Delluc et des premiers cinéphiles, afin d'œuvrer pour un cinéma artistique où tous les autres arts trouveraient leur place, y compris la mode.

On voit ainsi apparaître, pendant la guerre et durant la décennie suivante, dans la presse cinématographique et les rubriques de cinéma de la presse généraliste, des critiques récurrentes sur un problème à résoudre : à savoir le manque de goût et de recherche dans l'habillement des artistes féminines à l'écran. Deux explications à cela : soit que le metteur en scène ou la vedette n'ont pas su recourir aux talents de grands couturiers, soit les couturiers eux-mêmes n'ont pas jugé opportun de s'impliquer dans ce nouveau divertissement. Les défenseurs d'un cinéma « de qualité » en appellent alors à une élite éclairée et souhaitent que le cinématographe puisse former un plus large public d'initiés. Ils formulent des « lois », des recommandations pour un art où les éléments esthétiques d'un film (la poésie, le rythme, la lumière, le décor et le costume) participeraient pleinement à la création d'œuvres. Radicaux et parfois systématiques, ces articles sur les toilettes à la mode nous poussent à nous interroger sur ce qu'ils révèlent, tant pour l'art cinématographique que pour l'art du vêtement, celui de la mode à l'écran.

- **L'évolution de la mode en France**

Ce peu d'intérêt pour les vêtements des artistes féminines à l'écran est difficile à comprendre, lorsque sortent les premières critiques, alors que la mode parisienne n'a jamais cessé d'innover, même durant les quatre années du premier conflit mondial. Certes, beaucoup de

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ricciotto CANUDO avance une première fois cette idée dans un article de *L'Information*, le 23 octobre 1919. L'idée est tout d'abord d'un sixième art avec un manifeste qu'il publie dans un quotidien florentin *Il Nuovo Giornale*, le 25 novembre 1908. Puis ce sera plusieurs autres articles sur cette idée d'un sixième puis septième art avec « Le Manifeste des Sept Arts » dans *La Gazette des sept arts*, n° 4, 23 novembre 1922. p. 1. Il sera publié de nouveau un an plus tard dans le n° 2 du 25 janvier 1923. p. 2.

secteurs et d'entreprises sont fragilisés, voire stoppés dans leurs activités au moment où la mobilisation générale est décrétée en France, le 1^{er} août 1914. L'industrie du cinéma est aussi privée de ses techniciens, metteurs en scène et acteurs. Alors que l'industrie de la mode, dont les « petites mains » sont des femmes, poursuit malgré tout son évolution, même si quelques maisons de couture ferment leurs portes durant le conflit, comme celle de Paul Poiret, lorsque le couturier est appelé sous les drapeaux. Les tendances et les nouvelles créations illustrées dans les magazines continuent à influencer les lectrices pendant la guerre, sous les regards réprobateurs, parfois des gens qui critiquent celles qui s'habillent à la mode durant une période si grave²⁷. Les difficultés d'approvisionnement de certaines matières premières impactent la bonne marche des industries textiles qui, comme la métallurgie ou l'agriculture, participent à l'effort de guerre²⁸. Les bombardements répétitifs de l'artillerie allemande et l'occupation d'une partie au Nord et à l'Est du territoire français pénalisent les activités industrielles et l'acheminement des matières premières nécessaires à la confection des tissus et des vêtements. Dès décembre 1914, les maisons de couture parisiennes reprennent leurs activités. L'industrie de la couture est la seule industrie de luxe que le gouvernement de Raymond Poincaré autorise à fonctionner quasi normalement, pendant la guerre. Il est vrai que l'économie des métiers de l'habillement et du textile est une ressource financière importante pour la France²⁹. L'État français, qui jouait jusque-là, un rôle peu intrusif dans l'économie du pays, va se montrer plus exigeant en pratiquant un « dirigisme économique³⁰ » dans plusieurs domaines jugés essentiels. Ainsi, l'État collabore dès 1915 à l'instauration de consortiums (groupements de commerçants ou de fabricants d'une même spécialité). Il centralise les demandes et les achats dans les régions françaises peu touchées par les destructions de la guerre et à l'étranger pour les matières premières nécessaires à l'effort militaire : fonte, fer, acier, mais aussi coton et laine permettant d'équiper et d'habiller les quelque huit millions d'hommes appelés sous les drapeaux entre août 1914 et novembre 1918. Les draperies fournissent 90 à 100 millions de mètres de drap de troupe, tandis que la quantité de

²⁷ Maude BASS-KRUEGER et Sophie KURKDJIAN, *French Fashion, Women & The First World War*, New York, Bard Graduate Center, 2019. Voir aussi « Les Modes du printemps et de l'été 1919 », *Les Patrons favoris*, n° 13, Printemps-Été 1920, n. p.

²⁸ Simon VACHERON, « Entreprises et entrepreneurs textiles face à la guerre en France, 1914-1920 » in *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 267, n° 3, 2017, pp. 17-30. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2017-3-page-17.htm>. Voir aussi Olivier FEIERTAG, « L'économie française de 1914 à nos jours, le temps de la mondialisation » Documentation photographique, *La Documentation française*, 2011.

²⁹ M. BASS-KRUEGER et S. KURKDJIAN, *French Fashion, Women ...*, op. cit.

³⁰ Jean-Jacques BECKER, Serge BERSTEIN, *Nouvelle histoire de la France contemporaine, Victoire et frustrations, 1914-1929*, t. 12, Paris, Édition Le Seuil, 1990, pp. 70-85.

tissus de coton s'élève à plus de 500 millions de mètres³¹. Le contrôle de l'État permet d'assurer un approvisionnement et une rationalisation des coûts. Le maintien de la couture est donc vital pour l'économie du pays et plus encore durant la guerre mais aussi pour la réputation mondiale de Paris, capitale de la mode dont la prédominance est enviée.

Comme l'indique Sophie Kurkdjian, l'idée que : « la mode puisse constituer un outil essentiel d'influence est latente en France depuis le XVIII^e siècle³² ». D'ailleurs, dès le XVII^e siècle, le roi réglemente tous les commerces liés à la mode. Mais des privilèges vont être accordés aux couturières dont le statut évolue. En effet, une ordonnance du roi Louis XIV, en 1675, autorise la couturière à habiller les femmes. Cependant, elles n'ont pas tous les droits, car par exemple il leur est « interdit de tenir dans leur boutique aucune étoffe en pièce ni d'en faire commerce³³ ». Comme l'explique Gaston Worth, sous le règne du roi Soleil, « l'étiquette » impose des obligations vestimentaires strictes auxquelles « les gens de cour, de même que les personnes riches et de bon ton ne pouvaient se soustraire³⁴ ». Peu de dérogations à la mode en usage existent et les décisions sont rigoureusement suivies, de sorte que la transformation de la mode est lente. Pour Gaston Worth, il en ressort : « qu'il y avait réellement alors une mode, c'est-à-dire *une manière* [...] de s'habiller en dehors de laquelle aucune tentative n'était faite ou permise pour rompre le cadre étroit dans lequel elle était enfermée³⁵ ». En 1782, cependant, plusieurs prérogatives sont accordées aux couturières qui permettent à certaines d'entre elles de devenir célèbres : Mademoiselle Bertin habillait la reine de France Marie-Antoinette, Madame Palmyre évoluait sous Charles X, Mademoiselle Beudrant sous Louis-Philippe, Hippolyte Leroy s'occupait de l'impératrice Joséphine, mais malgré leur notoriété, leur pouvoir restait limité, car assujetti au goût et aux ordres des souverains³⁶. Il faut attendre plusieurs événements pour que le statut du couturier se modifie. D'une part, c'est l'introduction de nouveaux procédés de fabrication pour l'industrie textile qui apparaissent durant la Révolution de 1848, s'ajoute à cela un désir d'élégance plus large qui se manifeste dans la population et d'autre part, l'arrivée en 1846 de Charles Frederick Worth (1825-1895) à Paris va changer considérablement ce métier

³¹ A. AFTALION, *L'Industrie textile en France pendant la guerre*, Paris/New Haven, Presses universitaires de France (Puf) /Yale University Press, 1924, p. 73. Voir le rapport du sénateur R. MILLIÈS-LACROIX, « Rapport fait au nom de la Commission chargée d'examiner les marchés qui auront été passés par le gouvernement pendant la guerre (Acquisition de tissus de coton) », *Annexe au procès-verbal de la séance du 23 juin 1921, Journal officiel de la République française*, Impressions du Sénat, session ordinaire 1921, n° 393-486, pp. 20-21.

³² Sophie KURKDJIAN, *Géopolitique de la mode, Vers de nouveaux modèles ?*, Paris, Édition Le Cavalier Bleu, 2021, p. 26

³³ Didier GRUMBACH, *Histoire de la mode*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, pp. 15-32

³⁴ Gaston WORTH, *La Couture et la Confection des vêtements de femmes*, Paris, Chaix, 1895, p. 7.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ D. GRUMBACH, *Histoire de la mode, op. cit.*, p. 16.

avec une nouvelle manière de l'aborder. Le couturier va alors impulser les goûts en proposant des vêtements finis à ses clientes. Il ouvre en 1858 la première maison de ce genre nouveau. Par la suite, on dénombre quelque vingt maisons de grande Couture avant la Première Guerre et près de deux cents à la fin des années 1920³⁷. Le règne du grand couturier peut commencer. Charles Frederick Worth sera le premier d'entre eux en créant une industrie nouvelle que l'on appellera bientôt : la haute couture³⁸. Cette organisation artistique est en même temps une industrie moderne, fût-elle de taille modeste. En 1873, Worth emploie 1200 ouvrières. Cette industrie de luxe fait travailler en 1920, quelques 10 000 ouvrières au centre de Paris et constitue le noyau principal de l'industrie du vêtement de la capitale. Si Paris devient la capitale de la mode, elle redoute les concurrences que la guerre aggrave. En effet, d'autres grandes villes italiennes, britanniques et américaines rivalisent pour détrôner les couturiers parisiens et s'emparer de leur notoriété. Dès le mois d'août 1914, au moment où les couturiers français partent à la guerre, les journaux américains, *Le Women's Wear Daily* et le *Collier's Weekly* lancent une campagne contre la mode parisienne afin de pousser l'Amérique à créer sa propre industrie de mode et s'affranchir ainsi des diktats parisiens. Afin de lutter contre la contrefaçon américaine et allemande, Paul Poiret (1879-1944) crée avec d'autres le *Syndicat de Défense de la Grande Couture Française*³⁹ qui prend forme le 14 juin 1914. Ce sera seulement après la guerre que les premières concurrences avec la mode américaine se développeront et c'est ensuite après la Seconde Guerre mondiale que véritablement la mode américaine arrivera à se démarquer de la mode parisienne⁴⁰. Ces rapports de force, qui s'esquissent autour de la mode entre Paris et les autres capitales, révèlent combien ce domaine constitue « un élément de poids dans le

³⁷ Marcel ROUFF, « Une industrie motrice : la haute couture parisienne et son évolution », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 2, 1946, pp. 116-133. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1946_num_1_2_3196.

³⁸ *Ibid.*, p. 31. Le terme de « haute couture » n'est officialisé qu'en 1945 avec deux décrets, celui du 6 avril 1945 et celui du 23 janvier 1945. Avant cette date, on parle plus souvent de « grande couture ». Ces entreprises de couture sont assujetties à des contraintes à propos de leur dénomination qui doit apparaître sur leurs enseignes, sur les griffes ou dans leurs publicités. Pour gagner l'appellation « haute couture », ces établissements doivent : se réserver à la couture sur mesure, employer en atelier plus de vingt ouvrières, proposer deux collections par an de soixante-quinze modèles ou plus chacune, et présenter ses collections sur des mannequins vivants à quarante-cinq reprises au moins au cours de la saison. Voir Jérôme PICON, *Jeanne Lanvin*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 110-111.

³⁹ Le syndicat est créé le 14 juin 1914 à Paris sur l'initiative de Paul Poiret après avoir découvert lors d'un voyage à New York en 1913 des copies de ses modèles dans un magasin. La charte de ce regroupement est d'empêcher la contrefaçon des modèles des grands couturiers afin de défendre les intérêts économiques, industriels et commerciaux des créateurs de mode et des industries françaises affiliées, comme les fabricants de tissus confrontés au même problème tels Rodier, Bianchini & Ferrier. Voir Sophie KURKDJIAN, *Lucien Voqel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XXe siècle*, Paris, institut Universitaire Varenne, coll. des thèses, 2014, p. 166.

⁴⁰ S. KURKDJIAN, *Géopolitique de la mode, Vers de nouveaux modèles ?*, op. cit.

rayonnement international de la France⁴¹ ». Les couturiers, avec le soutien de l'État français, tiennent à conserver et à développer cette hégémonie qui se manifeste sur les autres pays d'Europe et les États-Unis. En 1920, la mode se classe au deuxième rang des industries exportatrices françaises⁴². Un article de *L'Européen*⁴³ de 1927 avance le chiffre de six milliards de francs, pour la couture elle-même et les industries qui s'y rattachent⁴⁴. Se rajoutent à ces ventes directes à l'étranger, des achats dont la valeur est estimée autour de 3 milliards de francs, effectués sur place par les touristes de passage. L'activité touristique joue donc un rôle sur le chiffre d'affaires de la haute couture. Ce qui représente au total pour l'exportation de la branche couture près de huit milliards de francs sur l'année 1927⁴⁵. Ces touristes sont de riches clients, principalement américains, dont les dépenses conséquentes dans les domaines du luxe, de la mode vestimentaire et des parfums permettent de maintenir l'équilibre de la balance commerciale entre la France et les États-Unis. Il convient donc de continuer à attirer une clientèle fortunée. Et la France dispose pour cela de l'attrait de son littoral, de sa capitale, de ses lieux de loisirs. À ce titre, le cinéma joue un rôle important en montrant à l'étranger des sites géographiques ou historiques et des femmes élégantes habillées à la mode. Pour les partisans d'un cinéma français de qualité, associer la mode au cinéma permettrait, d'exporter dans le monde entier et notamment aux États-Unis sa production cinématographique. Le constat que l'industrie de la mode apporte à la France un prestige mondial met sur le devant de la scène, la maison de couture, sa couturière ou son couturier, ses techniciens, ses ouvrières en cristallisant toutes les attentes en matière économique et artistique⁴⁶.

En 1910, la Chambre syndicale de la couture parisienne est créée. Cette nouvelle structure se sépare de la confection. Toutes deux relevaient de la même industrie jusque-là et étaient représentées depuis 1868 par le même groupement professionnel⁴⁷. À partir de 1910, couture et confection se distinguent : « la première habille les femmes à leurs mesures alors que la seconde s'adresse à "Mme Tout-le-Monde". [...] L'une tente d'accentuer le luxe et le savoir-faire [...] en exaltant sa créativité, alors que l'autre se standardise afin de devenir encore plus

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Marcel ROUFF, « Une industrie motrice ... », *op. cit.*

⁴³ *L'Européen* est un hebdomadaire économique, artistique et littéraire qui paraît entre 1929 et 1940.

⁴⁴ Le commerce global de la France s'élève pour la même année à 52 milliards.

⁴⁵ J.-M. BIART, « La Haute couture, Une grande industrie française d'exportation », *L'Européen*, 28 mai 1930, p. 7.

⁴⁶ Sophie KURKDJIAN et Sandrine TINTURIER, *Au cœur des maisons de couture : Une histoire sociale des ouvrières de la mode, (1880-1950)*, Paris, Les Éditions de l'atelier, 2021.

⁴⁷ D. GRUMBACH, *Histoire de la mode, op. cit.*, pp. 24-32. Gaston Worth, fils de Charles Frédéric Worth est président de la Chambre syndicale des couturiers et des confectionneurs entre 1885 et 1888.

compétitive⁴⁸ ». La Chambre syndicale impose des conditions restrictives et sélectives à ceux qui veulent rejoindre le cercle de la couture. Quelques catégories de clients et acheteurs professionnels seulement peuvent bénéficier du savoir-faire de la couture : des riches acheteurs américains, anglais, allemands, sud-américains, tout au long du XIX^e siècle se rendent à Paris tous les deux ans pour acquérir les derniers modèles de ces maisons prestigieuses et les revendre à la classe aisée de leur pays. Les couturiers parisiens partent à leur tour à l'étranger pour présenter leurs collections⁴⁹. Au XX^e siècle, un calendrier de la mode se met en place avec une nouvelle saison débutant en janvier et juillet et une collection présentée en février et août aux acheteurs⁵⁰, permettant ainsi d'harmoniser et réguler le travail de ces établissements.

Indépendamment des clients étrangers qui fréquentent les salons de ces maisons prestigieuses, on y rencontre de célèbres comédiennes de théâtre telles que Réjane et Sarah Bernhardt, clientes de Jacques Doucet puis de Paul Poiret. Les artistes de cinéma viennent peu à peu aussi s'habiller chez les grands couturiers, sans oublier les célèbres « demi-mondaines », comme Liane de Pougy⁵¹ et Émilienne d'Alençon qui sont les ambassadrices de la mode et de leurs nouvelles tendances. Parmi les principales clientes des maisons de couture, se trouvent aussi, toute la noblesse des cours européennes. Mais la Première Guerre mondiale vient perturber cela en bouleversant l'équilibre géopolitique européen et mondial et en redistribuant les cartes.

Cependant, en France, le conflit armé ne constitue pas une rupture pour ses élites : aristocratie et haute bourgeoisie. Ce n'est pas « la fin d'un monde⁵² » pour cette société, mais plutôt une interruption. Elle conserve l'essentiel de ses pouvoirs et son mode de vie mondaine. Elle incarne toujours un idéal social et culturel⁵³ même si économiquement l'élite aristocratique est dépassée par les pionniers de l'industrialisation et du commerce international, les spéculateurs et les banquiers⁵⁴. Les femmes de la haute société parisienne conservent leur rôle de promotion de la mode française et du luxe que l'on découvre dans les magazines de mode lors de leurs

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Lourdes FONT, «International Couture: The Opportunities and Challenges of Expansion, 1880-1920», in *Business History*, Vol. 54, 2012, pp. 30-47. [En ligne] <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00076791.2011.626977>. Voir également : Véronique POUILLARD, *Paris to New York. The Transatlantic Fashion Industry in the Twentieth Century*, New York, Harvard University Press, 2021.

⁵⁰ Caroline EVANS, *The mechanical smile, modernism and the first fashion shows in France and America, 1900-1929*, London/New Haven, Yale University Press, 2013, p. 33.

⁵¹ Liane De POUGY, *Mes Cahiers Bleus*, Paris, Plon, 1977, pp. 35-37.

⁵² On peut se référer aux romans de Stefan ZWEIG, *Le monde d'hier* (1942), Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu* (1906 à 1922) qui font découvrir aux lecteurs la vie des élites bourgeoises et aristocratiques dont le mode de vie va se transformer après la Première Guerre mondiale.

⁵³ Alice BRAVARD, *Le grand monde parisien, La persistance du modèle aristocratique. 1900-1939*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 21.

⁵⁴ *Ibid.*

déplacements saisonniers, au cours de fêtes de charité, bals et cérémonies officielles. Dans ces magazines, on découvre aussi des comédiennes de théâtre et quelques actrices de cinéma habillées par les grandes maisons parisiennes. Progressivement, les illustrations des modèles s'estompent au profit de photographies de mannequins vivants et les personnalités du Tout-Paris qui deviennent les nouveaux représentants de la mode. La guerre va aussi polariser une partie de l'attention de la presse sur les femmes au travail, celles notamment qui ont dû prendre la place des hommes mobilisés. Elles exercent divers métiers, tels que munitionnette, livreuse des grands magasins, conductrice de camion militaire, factrice, débardeuse sur les quais⁵⁵, qui exigent des tenues vestimentaires adéquates pour travailler. Les créateurs vont s'inspirer de cette situation nouvelle pour supprimer peu à peu les robes longues, serrées et corsetées qui ne permettent ni de bouger et ni de travailler. À la fin du conflit, la mode tend vers plus de simplification dans ses formes et ses usages.

- **Vers une évolution du costume au cinéma**

Cette vitalité de la mode parisienne ne semble pas transparaître sur les écrans de cinéma selon plusieurs journalistes. Le manque d'élégance dénoncé dans les films français serait-il une conséquence du désintérêt de la classe sociale aisée qui vient peu au cinéma ? Les défenseurs d'un cinéma de qualité souhaiteraient voir ces marques de prestige et de bon goût plus présentes sur les écrans, notamment au moment où le marché cinématographique français doit faire face à l'arrivée toujours plus importante de films américains, depuis la guerre. L'intérêt porté aux toilettes féminines dans les films pourrait contribuer à la défense de la couture française. En outre, en mettant ainsi en valeur la mode française, on augmenterait la dimension artistique du cinéma français. Cependant, la méconnaissance des nécessités que requiert le costume pour l'écran a eu des conséquences sur le plan terminologique pour nommer de manières différentes le costume de la vedette et ceux qui le confectionnent, en provoquant des tâtonnements et une quasi-invisibilité des intervenants habillant la distribution d'un film et plus particulièrement les actrices principales, sur lesquelles portent notre étude.

C'est à partir de la deuxième moitié des années 1920, par la volonté de certains metteurs en scène, comme Marcel L'Herbier, que la figure du créateur de costumes a pu s'installer, avec des jeunes tels Claude Autant-Lara et Jacques Manuel. Véritables directeurs artistiques, ils sont très souvent décorateurs lorsqu'ils viennent du théâtre, ou bien peintres ou illustrateurs. Ils

⁵⁵ « Les nouveaux métiers des femmes depuis la guerre », *Excelsior*, 24 juin 1917, p. 1.

apportent au cinéma une expertise artistique. L'exercice de ce nouveau métier vient s'ajouter aux autres pratiques déjà existantes, créant ainsi une sorte de confusion des fonctions, un malentendu, qui a des conséquences sur la manière de traiter le costume dans un film et sur sa place dans l'industrie du cinéma.

Le manque d'attention pour les « toilettes féminines » chez la plupart des metteurs en scène, comme le soulignait Léon Moussinac, n'a jamais fait l'objet d'une analyse précise. En 1988, toutefois, Jean-Pierre Berthomé, critique et historien du cinéma, pointe le problème dans un article intitulé : « Le petit doigt sur la couture, à propos de l'exposition "L'Élégance française au cinéma"⁵⁶ », en dénonçant le flou sémantique et le manque d'explication et de reconnaissance des métiers liés aux costumes. L'exposition est présentée au musée de la mode et du costume (Palais Galliera) en 1988. Organisée conjointement par le Palais Galliera et par la Cinémathèque française, la manifestation réunit dans un même espace, maquettes dessinées par des créateurs de costumes et costumes réalisés par de grands couturiers parisiens. Dans son texte, Jean-Pierre Berthomé met en évidence l'amalgame qui règne dans la désignation des fonctions liées aux costumes pour le cinéma, « en même temps qu'un vieux débat, jamais véritablement formulé, entre créateurs de costumes et couturiers⁵⁷ ». Il évoque la diversité foisonnante des intervenants en matière de costumes sur les projets de films. Enfin, l'auteur rappelle l'ambiguïté même d'une telle exposition qui juxtapose, dès son titre, le mot « élégance » et le mot « cinéma », référence faite d'un côté à la mode et à la couture par les maisons qui s'engagent pour le cinéma sur quelques films (Chanel, Balmain, Givenchy...), dans un lieu qui est un musée de la mode, et du costume. Car si la mode est convoquée dans les films, il est aussi question de costumes réalisés par un créateur, qui lui, à la différence de la maison de couture n'est pas guidé par un souci exclusif « d'élégance ». Ce dernier se met en effet au service du cinéma grâce à la justesse qu'il apporte aux intentions du metteur en scène et au projet global du film. L'exposition présente de la même manière (et c'est certainement là que réside son ambiguïté) les créations des couturiers parisiens pour une vedette, et les réalisations des créateurs de costumes, tels Christian Gasc, Georges K. Benda, Jacques Fonteray, Rosine Delamare pour un personnage. Œuvrant chacun différemment, le couturier et le créateur travaillent à réaliser un vêtement « spécial » destiné à être vu sur une vedette et pour l'écran. Une dichotomie entre couturier et créateur de costumes

⁵⁶ L'exposition, « L'élégance française au cinéma » a été organisée au Musée de la mode et du costume au Palais Galliera, en 1988, avec la collaboration de la Cinémathèque française. Voir le catalogue de l'exposition de Madeleine DELPIERRE, Marianne de FLEURY, Dominique LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, Paris, Éditions Paris-Musées et Société de l'Histoire du Costume, 1988.

⁵⁷ Jean-Pierre BERTHOMÉ, « Le petit doigt sur la couture, à propos de l'exposition "L'Elégance française au cinéma" », *Positif*, n° 339, mai 1989, p. 35.

qui semble aller au-delà de ce face-à-face en englobant tout le système de production cinématographique français. Il apparaît alors que les sociétés de production, les metteurs en scène, les actrices ont « confondu » le costume pour le cinéma et la mode au cinéma.

L'hypothèse principale de notre recherche doctorale est la suivante : dans un contexte de grande difficulté économique, face au « *leadership* américain⁵⁸ » qui s'installe, le cinéma français va chercher à valoriser certaines spécificités nationales pour mieux rivaliser avec la concurrence étrangère, au premier rang desquelles figure la mode. Associer ainsi la mode au cinéma revient à privilégier une certaine idée de la France. Il s'agit de mettre en avant sa culture, son patrimoine, ses traditions, son savoir-faire, sa « modernité », au service d'un cinéma artistique et commercial qui s'exporterait ainsi plus facilement. En même temps, des couturiers ont puisé dans le cinéma une matière pour renouveler et enrichir leur inspiration en créant le « type vivant de la femme moderne », comme le soulignera Jeanne Lanvin dans un article paru en 1932⁵⁹. Autant dire que l'émulation peut être réciproque et qu'une coopération mutuelle apporterait beaucoup aux deux domaines. Qu'en est-il exactement ? Le créateur de costume a-t-il modifié ce potentiel duo artistique ? Notre thèse montrera comment les rapports entre le cinéma français et la mode française se sont structurés à partir des toutes premières vues animées jusqu'à la fin des années 1920.

Notre travail relève ainsi principalement de l'histoire culturelle, car comme l'a défini Pascal Ory, ce domaine de recherche correspond à l'ensemble des représentations, des imaginaires collectifs propres à une société, à des groupes sociaux, à une génération⁶⁰. L'ambition de notre recherche est d'examiner, à travers une étude générale et des exemples précis, comment le costume est traité dans le cinéma français sans pour autant négliger les apports américains, notamment sur la première période avec les figures de Charles Chaplin et Pearl White puis lorsque nous mettons en parallèle les versions américaines de Carmen avec le film de Jacques Feyder, et le court passage de Gabrielle Chanel à Hollywood tout au début des années 1930. Quelle est l'évolution du costume au cinéma, qui le fait débiter dans les malles des stocks des théâtres puis dans le salon d'une maison de couture pour devenir un élément esthétique du film entre les mains d'un créateur de costume ? Que révèlent les « toilettes féminines » portées par la vedette sur l'époque et les femmes qui nous sont présentées ? Nous étudions la manière dont le cinéma et la mode ont imprégné la société, leurs rapports et leurs apports respectifs.

⁵⁸ Laurent CRETON, *Histoire économique du cinéma français, production et financement 1940-1959*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 16.

⁵⁹ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 251, (citation extraite du *Figaro Illustré* de 1932, Patrimoine Lanvin).

⁶⁰ Pascal ORY, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.

Comment le film insère-t-il dans son histoire des éléments de mode ? Quel impact cette dernière a-t-elle sur les films à costumes et contemporains du corpus ? Par qui la maison de couture est-elle sollicitée pour intervenir dans un film ? Comment et jusqu'où celle-ci s'investit-elle dans la production cinématographique ? Nous reconstituons dans nos analyses, quand cela est possible, les liens qui ont été tissés entre la maison de couture et le metteur en scène, la société de production ou la vedette. Comment, au début du cinématographe, cette question du costume est-elle laissée à la charge de l'acteur ? Pour quelles raisons certains metteurs en scène ont-ils pris en main la tâche d'habiller mieux leurs vedettes ?

Ce travail repose prioritairement sur l'analyse des fonds d'archives des metteurs en scène suivants : Marcel L'Herbier, Henri Diamant-Berger, Abel Gance, Jacques Feyder, Rex Ingram et René Clair. Ont été également consultées des archives de sociétés de production, telles que les Films Albatros et Cinégraphic, d'actrices comme Raquel Meller, et de maisons de couture, lorsque des éléments ont pu être utilisés localisés. Ce fut notamment le cas pour Jeanne Lanvin, Paul Poiret, Jenny, Lyolène, Germaine Lecomte et Sonia Delaunay. Nous avons aussi consulté de nombreux écrits théoriques et critiques sur le cinéma et des articles de mode, en particulier lorsque les traces en lien avec les films manquaient. Cette thèse repose également sur l'étude de quelques costumes provenant des films du corpus conservés à la Cinémathèque française.

Le bilan historiographique fait en premier lieu ressortir que c'est de l'autre côté de l'Atlantique qu'une distinction s'opère très tôt entre le couturier de mode et le créateur de costumes, *costume designer*. En effet, si la maison de couture est un établissement extérieur au studio de cinéma, le créateur de costume travaille à l'intérieur de la structure et pour le studio qui l'emploie⁶¹. En France, la trajectoire du costume au cinéma est différente, variée et nuancée sur la période que nous étudions. L'apparition de la figure du créateur de costumes est progressive. A-t-elle été un frein à la progression de la maison de couture au cinéma ou une nécessité pour le film ? Nous tenterons de répondre à cette question, et à d'autres, dans les pages qui suivent.

1. La mode, un champ lexical spécifique

Cette étude repose sur une variété de sources interrogées et nécessite pour certains termes utilisés, des précisions sur leur origine afin de suivre leur évolution dans le temps et permettre de

⁶¹ Deborah NADOOLMAN LANDIS, *Hollywood Costume*, London, V&A Publishing, 2012, p. 14.

mieux comprendre le malentendu qui s'est installé dans l'approche de la mode et du costume au cinéma au début de son invention et tout au long de la période étudiée.

Selon René König, la notion de mode est « un principe universel, un des éléments de civilisation ; elle intéresse non pas uniquement le corps de l'homme, mais aussi tous ses moyens d'expression⁶² ». Il s'agit d'une part d'un phénomène social qui dépasse le cadre d'une seule discipline. C'est un objet d'étude « transdisciplinaire⁶³ » recouvrant les champs de la philosophie, de l'économie, de la sociologie, de l'histoire, de l'anthropologie, de l'ethnologie et de la sémiologie... Tous ces domaines sont abordés au fur et à mesure de notre propos. D'autre part, lorsque nous abordons la mode d'une façon générale, on embrasse une diversité terminologique : habit, vêtement, costume, mode ou toilette comme nous le lisons dans plusieurs articles de la décennie 1920. Il existe une certaine confusion lexicologique dans l'acception usuelle de ces différents termes. S'ils peuvent être indistinctement utilisés dans le langage courant, les disciplines scientifiques – de l'histoire à la sociologie – s'efforcent d'en dessiner avec acuité les contours⁶⁴. Aussi, nous commencerons par différencier « la » mode et non « le » mode. Pour Sophie Jolivet, « Le » mode renvoie à une manière d'être, une façon de vivre » alors que « La » mode désigne l'évolution des habitudes vestimentaires⁶⁵. Dans le cas présent, nous nous limiterons au vêtement constituant le premier signifiant de la mode⁶⁶. Il sera également question de mode féminine plus que masculine, les sources récoltées durant nos recherches étant plus nombreuses pour le vêtement féminin. L'analyse portera sur les différents termes utilisés : mode, vêtement, habit, costume, costumier, costumière, toilette, couturier et couturière. Nous nous référerons aux dictionnaires anciens⁶⁷ afin, autant que possible, de remonter à l'origine de ces mots et de mieux en saisir le sens.

En 1694, la première édition du *Dictionnaire de L'Académie française* définit la mode comme : « La manière qui est, ou qui a esté (*sic*) autrefois en vogue, sur de certaines choses qui dépendent [...] du caprice des hommes. Nouvelle mode. Vieille mode [...]. Suivre la mode [...],

⁶² René KÖNIG, *Sociologie de la Mode*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969, p. 17.

⁶³ Frédéric MONNEYRON, *La Sociologie de la Mode*, Paris, Puf, 2006, p. 123.

⁶⁴ Émilie HAMMEN, Benjamin SIMMENAUER, *Les Grands textes de la mode*, Paris, Édition du Regard, 2017, p. 13.

⁶⁵ Sophie JOLIVET, « Le phénomène de mode à la cour de Bourgogne sous Philippe le Bon : l'exemple des robes de 1430 à 1442 », *Revue du Nord*, n° 365, 2006/2, pp. 331-345. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-du-nord-2006>.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) est un portail qui rassemble un ensemble de ressources linguistiques et plusieurs dictionnaires anciens. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens>.

un habit à la mode.⁶⁸ ». Entre 1751- 1772, la définition est plus large : « Coutume, usage, manière de s'habiller [...], tout ce qui sert à la parure & (*sic*) au luxe⁶⁹.

En 1798, *la mode* est un « usage passager », dépendant toujours « du goût et du caprice ». Mais *Modes* apparaît aussi au pluriel et correspond aux « parures à la mode » et l'introduction du terme *Marchande de mode*⁷⁰ devient au XVIII^e siècle, une véritable corporation professionnelle à côté de celle des tailleurs, qui jusqu'au dernier tiers du XVII^e siècle possédait l'exclusivité de la confection des vêtements féminins. Entre 1832-1835, on ajoute dans le dictionnaire : *Magasin de modes* où s'établit définitivement dans les dictionnaires, le commerce de la mode.

Les premières définitions de *vêtement* et d'*habit* correspondent à l'aspect utilitaire et nécessaire d'une protection. Ils servent à « couvrir le corps, à l'orner, ou le défendre des injures de l'air. La culotte, le chapeau, les bas, l'habit, la veste sont autant de parties du *vêtement*⁷¹ ».

Il faut se tourner ensuite vers l'Italie pour trouver l'origine du mot *costume*, utilisé dans le domaine de la peinture. À partir de 1762, *costume* correspond aux « usages des différens (*sic*) temps, des différens (*sic*) lieux auxquels le Peintre est obligé de se conformer⁷² ». Dans *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert *costumé* (écrit avec un *é*) est l'art de traiter un sujet dans toute la vérité historique⁷³. En 1787-1788, le mot est naturalisé en français, on écrit et l'on prononce *costume*. Outre les aspects liés au domaine de la peinture, le terme s'étend aux poètes, aux historiens et aux acteurs⁷⁴. C'est à partir de 1832-1835 que *costume* dans le dictionnaire signifie la manière de se vêtir et propose l'idée d'un habit spécial conçu pour le théâtre, pour se déguiser dans un bal, une mascarade⁷⁵. *Costumier*, mot de la même famille, fait son apparition au masculin dans le *Dictionnaire de L'Académie française* (1832-1835). Le mot désigne celui qui fait, qui vend ou qui loue des costumes de théâtre ou de bal. À partir de 1935, on trouve son féminin et une nouvelle fonction vient compléter le métier : « personne qui a la garde des

⁶⁸ *Dictionnaire de L'Académie française*, Paris, Vve J.B. Coignard, 1^{ère} édition, 1694. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens>.

⁶⁹ D. DIDEROT et J. D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, 1751 – 1772.*, *op. cit.*

⁷⁰ *Dictionnaire de L'Académie française*, Paris, Vve B. Brunet, 5^e édition, 1798.

⁷¹ D. DIDEROT et J. D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Le Breton, Briasson, David, Durand, 1751-1772.

⁷² *Dictionnaire de L'Académie française*, Paris, Vve B. Brunet, 4^e édition, 1762. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens>.

⁷³ D.DIDEROT et J. D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, 1751–1772.* *op. cit.*

⁷⁴ Jean-François FÉRAUD, *Le Dictionnaire critique de la langue française, 1787-1788*. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens>.

⁷⁵ *Dictionnaire de L'Académie française*, Paris, Vve B. Brunet, 6^e édition, 1832-1835. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens>.

costumes de scène et les adapte aux acteurs⁷⁶ ». Le métier peut s'exercer de manière indépendante dans un atelier ou une boutique vouée à la vente, à la location ou à la confection des habits, mais le costumier ou la costumière peuvent être également employés dans un théâtre ou à l'opéra. Lorsque le cinéma fera appel à eux, ils travailleront dans les studios qui possèdent selon leur importance un « atelier de lingerie » comme le studio de Joinville⁷⁷, un stock de costumes ou une réserve de costumes⁷⁸.

À partir de 1751, le terme *toilette* ne concerne que la femme : « c'est embellir la chose par des *ornemens* (*sic*), ou par une manière avantageuse de la présenter. [...]. Les femmes en se parant rendent bien aux hommes, l'hommage qu'elles en obtiennent⁷⁹ ». En 1762, le terme touche à la préparation de la parure des femmes. Il n'a pas d'égal au masculin. En 1935 il s'agit de l'« ensemble des vêtements [...] qui servent à une femme à se parer [...]. Elle est en grande toilette. [...]. Toilette de bal⁸⁰ ». Ces définitions reflètent la mise en beauté et la nécessité de paraître à son avantage. Le terme n'évoque pas le costume qui, lui, reste selon les définitions, attaché à l'habillement des acteurs, au déguisement.

La *Couturière*, en 1751-1772, « travaille en couture, soit de linge ou d'habits. “Habille couturière”. “Couturière en linge”. “Couturière pour femme”, “pour enfans” (*sic*)⁸¹ ». En 1660, les statuts des maîtres tailleurs leur donnent une exclusivité : « de faire et vendre toutes sortes d'habits et *accoutremens* (*sic*) généralement quelconques à l'usage d'hommes, de femmes et d'enfants⁸² ». Ils emploient alors de nombreuses ouvrières qui font pour leur compte personnel de la couture. Comme celles-ci démontrent au roi que ce travail est le seul moyen pour elles de gagner honnêtement leur vie. Le roi accepte alors d'ériger leur métier en corporation⁸³. À partir de l'édit du 13 mars 1673, les couturières peuvent se créer une clientèle et sont autorisées à confectionner des « habits de commodités » correspondant aux sous-vêtements féminins : jupes, robes de chambre, corps de jupes, justaucorps, camisoles. Elles ne peuvent pas encore faire de vêtements de dessus pour femmes et pour hommes qui sont réservés aux tailleurs⁸⁴.

⁷⁶ *Dictionnaire de L'Académie française*. [En ligne] <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4441>.

⁷⁷ Jacques LEFEBVRE, « Une excuse de moins : La France a l'un des plus beaux studios du monde », *Pour Vous*, n° 9, 17 janvier 1929, pp. 3-4.

⁷⁸ Morgan LEFEUVRE, « De l'avènement du parlant à la seconde guerre mondiale : Histoire générale des Studios de cinéma en France, (1929-1939) », thèse de doctorat en histoire du cinéma sous la direction de Michel MARIE, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2013, pp. 285-291.

⁷⁹ D. DIDEROT et J. D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, 1751 – 1772*.

⁸⁰ *Dictionnaire de L'Académie française*. [En ligne] <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8T0707>

⁸¹ D.DIDEROT et J. D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, 1751 – 1772. op. cit.*

⁸² *Ibid.*, [En ligne] www.gallica.bnf.fr.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Alfred FRANKLIN, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, Paris, Ed. H. Welter, 1906. [En ligne] <https://www.gallica.bnf.fr>.

Lorsqu'il s'agit de *couturier* au masculin, le métier se limite à : « “Bon couturier”. “Mauvais couturier”⁸⁵ ». En 1787-1788, le terme est encore peu utilisé au masculin⁸⁶. On l'emploie pour les garçons tailleurs, mais jamais pour les Maîtres. Il est en revanche en usage au féminin⁸⁷. À partir des années 1930, on trouve dans le Dictionnaire de l'Académie française (1932-35) le mot *couturier* au masculin comme étant : « celui qui fait des costumes pour dames : les grands couturiers ». Cependant qu'au féminin, la définition de *couturière* est ainsi libellée : « Celle qui exécute des travaux de couture. “Petite couturière”. “Couturière en chambre”. “Couturière à la journée” et “celle qui fait des costumes pour dames”⁸⁸ ». Le terme « grand couturier » n'est *a priori* réservé qu'au genre masculin. Il est pourtant déjà reconnu que depuis au moins trois décennies, plusieurs femmes exercent cette fonction⁸⁹.

Tout au long de notre thèse, nous nous sommes attachés à relever le sens des différents termes utilisés, pour *in fine* comprendre de quelle manière les « costumes » ont été utilisés dans les films de notre corpus et appréhender la relation qui s'est établie au début du cinématographe entre la mode et le cinéma.

2. Constitution d'un corpus d'étude

Les commémorations du centenaire de la Première Guerre mondiale ont débuté en même temps que cette recherche. Cette période de notre histoire a été mise sur le devant de la scène durant plusieurs années à travers des colloques, des expositions, des films et des ouvrages qui ont nourri notre réflexion. Les années du conflit ont laissé des traces sur la décennie suivante en marquant au fer rouge toute la société française. Elles marquent une rupture entre le monde d'avant tant pour le cinéma que pour les transformations qu'elles entraînent dans la mode. C'est d'autant plus vrai pour les maisons de couture présentes dans le corpus de films retenu, car la

⁸⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Vve B. Brunet, 6^e édition, 1832-1835. [En ligne] www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens.

⁸⁶ Jean-François FÉRAUD, *Le Dictionnaire critique de la langue française, 1787-1788*. [En ligne] www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Dictionnaire de l'Académie française*. [En ligne] <https://www.dictionnaire-academie.fr>

⁸⁹ Les sœurs Boué (Sylvie Montegut et la Baronne Jeanne d'Etreillis sont deux sœurs et créatrices de mode. Elles fondent la maison, Boué Sœurs en 1899). Jenny Sacerdote, « Jenny » (1868-1962) qui ouvre son établissement en 1908, Jeanne Lanvin (1867-1946) qui crée dans un premier temps sa boutique de modiste, en 1889, puis qui y ouvre successivement différents départements : en 1908, le département enfant puis celui de la jeune fille et de la femme.

plupart d'entre elles ont vu le jour avant la guerre ou même à la fin du siècle précédent. Six maisons de couture sur les douze présentes dans le corpus sont créées ou dirigées par des femmes dont le statut évolue dans la société française. Le plus visible est sans aucun doute leur façon de s'habiller qui se modifie considérablement entre 1900 et la fin des années 1920. De nombreuses recherches entre autres celles de Françoise Thébaud⁹⁰ et de Christine Bard⁹¹, contemporaines des mouvements féministes, ont constitué depuis cinquante ans, le champ de l'histoire des femmes, durant la première moitié du XX^e siècle. Ces travaux éclairent le contexte de notre étude.

- **Les films**

Notre corpus élaboré au fil de nos recherches à travers le dépouillement de plusieurs revues de cinéma, en lisant des ouvrages et en visionnant de nombreux films de cette période à la recherche d'une mention sur les costumes dans le générique. L'étude débute avec les vues Lumière et prend fin au tout début des années 1930. Les analyses portent sur vingt-deux films ayant été réalisés durant les années 1920. Cette sélection tient compte de la présence d'une maison de couture à l'élaboration des costumes du film, même si le croisement des sources n'a pas toujours permis de confirmer cette présence. Les films sélectionnés ont aussi en commun de comporter dans leur scénario un élément en lien avec la mode : un métier interprété par l'un des personnages, un défilé de mannequins dans une scène du film, une soirée mondaine permettant de montrer *smokings* et robes de grands couturiers. Le corpus choisi est enfin représentatif d'une diversité du cinéma en France, et à ce titre, les années 1920 sont fécondes en œuvres variées de grande qualité sur le plan artistique, ce qui explique sans doute la présence d'une maison de couture. Aussi, certains films du corpus sont-ils conçus par des « cinéastes⁹² » ayant expérimenté de nouvelles formes stylistiques. C'est le cas entre autres d'Abel Gance pour *Napoléon* (1927), de Marcel L'Herbier pour *L'Inhumaine* (1924) et *L'Argent* (1929), ou de René Clair pour *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925). D'autres films sont plus proches de la comédie, du film de divertissement comme *Les Transatlantiques* (1928) de Pièrre Colombier, *Rue de la Paix* (1927) et *Éducation de prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger ou encore *Miss Edith Duchesse* (1928)

⁹⁰ Françoise THÉBAUD, *Les femmes au temps de la guerre de 14*, Paris, Petit Bibliothèque Payot, 2013.

⁹¹ Christine BARD, Frédérique EL AMRANI et Bibia PAVARD, *Histoire des femmes dans la France des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Ellipses, 2013.

⁹² Louis Delluc utilise le terme de « cinéaste » qu'il réserve à ceux « – animateurs, réalisateurs, artistes, industriels – qui ont fait quelque chose pour l'industrie artistique du cinéma » publié dans le numéro 4 de *Cinéa*, le 27 mai 1921. Ce terme a pourtant déjà été cité par Paul Deschanel, président de la Chambre des Députés mais sans être relevé, une première fois en mars 1914. Voir Pierre LHERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2008, p. 145, note n° 22.

et *L'Arpète* (1929) de Donatien. *La Sin Ventura* (1924), troisième production de ce dernier réalisateur, est, quant à lui, un drame sentimental. Le corpus rassemble aussi trois films historiques : *Napoléon* (1927) d'Abel Gance que nous avons cité plus haut, *Violettes Impériales* (1924) d'Henry Roussell et *Carmen* (1926) de Jacques Feyder. D'une facture plus « classique », nous avons également retenu *La Porteuse de pain* (1923) de René Le Somptier, *Le Vertige* (1926) et *Nuits de princes* (1930), deux drames sentimentaux de Marcel L'Herbier. *Le P'tit Parigot* réalisé en 1926 par René Le Somptier entre dans la catégorie des films à épisodes. Il faut également ajouter quatre films perdus jusqu'à ce jour, pour lesquels on signale qu'une maison de couture a collaboré : *Irène* (1920) de Marcel Dumont⁹³, *La Garçonne* (1923) d'Armand du Plessy, *La Voyante* (1924) de Leon Abrams et Louis Mercanton ainsi que *Les Transatlantiques* (1928) que nous avons déjà cités et que nous pouvons classer dans la catégorie des comédies. Les années 1920 correspondent aussi à l'intensification des productions hollywoodiennes sur les écrans français et à ce titre, nous nous sommes intéressés à la présence et à l'installation du metteur en scène américain, Rex Ingram sur la Riviera, locataire des studios de la Victorine entre 1925 et 1927 pour y réaliser ses films⁹⁴. *Le Magicien* qu'il réalise en 1926⁹⁵ est une production de la MGM entièrement tournée en France. Certains cinéastes du corpus ne sont pas des Français, mais tournent en France ce qui a permis de retenir leur film. Ainsi, Armand du Plessy est belge, il réalise *La Garçonne* en 1923. Leon Abrams, qui dirige Sarah Bernhardt dans *La Voyante* (1924) est américain, il s'agit du seul film qu'il tourne sur le sol français. Alexandre Volkoff est russe, quittant son pays durant la révolution de 1917, il fait partie de la « colonie des Russes blancs » installée à Montreuil et réalise *Les Ombres qui passent* en 1924. Augusto Genina est italien, il travaillera en France comme en Italie. Il tourne *Prix de beauté*⁹⁶ durant l'été 1929 en France. Ce dernier film de la décennie est un film « muet⁹⁷ », mais à la suite de la sortie en France du *Chanteur de jazz* (1927), le film est sonorisé et présenté au public à l'été 1930. Tout comme *Nuits de princes* de Marcel L'Herbier, tourné muet en 1929, il est sonorisé pour sa sortie en 1930 en salles au moyen de disques, synchrones avec les images. Seuls cependant des éléments muets ont été déposés au CNC. Ces deux films clôturent notre corpus et font le lien entre deux époques.

⁹³ Jean TRÉVISSE, « Les Cinématographies Harry, Irène », *Ciné-journal*, n° 676, 5 août 1922.

⁹⁴ Anne-Elizabeth DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, *Les Studios de la Victorine, 1919-1929*, AFRHC, 1998, p. 171.

⁹⁵ Rex Ingram (1892-1950) tournera après *Le Magicien*, 3 autres films, le dernier *Baroud* réalisé en 1931, avant de regagner la Californie où il mettra fin à sa carrière de metteur en scène.

⁹⁶ Le film dont le scénario a été conçu en partie par René Clair et qu'il devait réaliser, sera finalement filmé par Augusto Genina.

⁹⁷ Sur la conception de cinéma muet, sourd, parlant, voir Michel CHION, *La voix au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 1982.

Par la suite, le cinéma subit des transformations technologiques et structurelles avec l'avènement des films parlants que nous n'abordons pas dans cette étude sauf avec l'exemple du passage de Gabrielle Chanel à Hollywood en 1930-1931. *Nuits de princes* et *Prix de beauté* rendent compte des tâtonnements de la sonorisation en France en faisant la bascule entre la période du muet et celle du parlant. De ce passage délicat, *Prix de beauté* en conserve les effets sur la pellicule durant son visionnage⁹⁸.

La diversité des œuvres tournées pendant ces dix années représente 1043 films de fiction de long métrage français recensés⁹⁹. Certains de ces films présentent des difficultés de localisation. Des titres sont annoncés dans la presse corporative sans que l'on en trouve trace. Soit que le nom du film ait changé en cours de route, soit que le projet ait tout simplement été abandonné sans faire l'objet d'articles rectificatifs¹⁰⁰. Aussi faut-il considérer que de nombreux films français tournés entre la fin de la Première Guerre mondiale et la fin de la décennie 1920 ont disparu¹⁰¹. Il ne subsiste alors que des sources écrites pour deux films sur trois. Le lancement du « plan nitrates » en septembre 1990, pour sauvegarder et restaurer les films anciens, a permis sur quinze années d'en sauver 13 000 et de retrouver des copies considérées comme perdues. C'est parfois, grâce à une découverte fortuite, que des films sont exhumés après de longues années de disparition¹⁰². L'accessibilité aux copies est un autre obstacle, car bien que conservés en archives, certains films très fragiles ne sont pas consultables, même si les politiques de numérisation ont facilité l'accès aux films. Il faut rappeler à ce titre qu'il y a : l'« archive de consultation », permettant une valorisation et une diffusion des collections pour des chercheurs, réalisateurs...etc., et l'« archive de préservation » alternative de sauvegarde pas encore

⁹⁸ Sur cet aspect du passage au parlant des studios français, voir le chapitre 3 de la thèse de M. LEFEUVRE, « De l'avènement du parlant ... », *op. cit.*, p 168 ; Martin BARNIER, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Éd. Céfal, Liège, 2002.

⁹⁹ Raymond CHIRAT et Roger ICART, *Catalogue des films français de long métrage, films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984. Repris dans l'introduction que rédige François ALBERA et Jean A. GILI (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années 1920*, Paris, 1895, n° 33, juin 2001, p. 10. Il n'existe pas aujourd'hui de nouvelle filmographie complète répertoriant tous les films français de long métrage, de fiction sur la décennie 1920. Raymond Bordes remarquait dans la préface de ce catalogue que les auteurs avaient utilisé leurs archives personnelles pour réaliser cet ouvrage. Selon lui, sans ces archives « aucun universitaire, même le plus travailleur, n'aurait pu entreprendre un tel catalogue ». Cependant un travail a été amorcé en 2014 pour une mise à jour numérique du catalogue de Raymond Chirat, à la Cinémathèque de Toulouse, via une plateforme participative mais suite au passage de l'ancien site au nouveau, les corrections apportées sont devenues inaccessibles. (Échanges repris entre Francesca Bozzano, Directrice des collections de la Cinémathèque de Toulouse et Béatrice de Pastre, Directrice adjointe de la direction du patrimoine du CNC et Directrice des collections du CNC, septembre 2021).

¹⁰⁰ Un dépouillement de plusieurs revues corporatives a été réalisé sur la décennie 1920. Il n'est pas suffisant pour parer aux « énigmes » de ce genre.

¹⁰¹ Raymond CHIRAT et Roger ICART, *Catalogue des films français de long métrage, films de fiction 1919-1929*, *op. cit.* Voir aussi pour sa large sélection des principaux films sortis et répertoriés par année, Pierre LHERMINIER, *Annales du cinéma français, Les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Éd. Nouveau Monde, 2012.

¹⁰² 1969-2009, *Les Archives françaises du film, Histoire, collectons, restaurations*, Paris, CNC, 2009.

pérenne¹⁰³. Enfin certaines copies sont conservées en France ou en Europe, d'autres dans d'autres lieux éloignés dans le monde. Toutes ces contraintes matérielles sont à prendre en compte sur le temps accordé à une thèse.

Toutefois, nous n'avons pas pu répertorier avec exactitude tous les films pour lesquels une collaboration fut nouée avec une maison de couture. D'une part, parce qu'il y a eu certainement peu de collaboration de ce genre et qu'elle débute plus certainement durant la seconde moitié de la décennie 1920¹⁰⁴. Et d'autre part, les génériques des films n'indiquent pas encore tous les noms des collaborateurs, les décorateurs, les opérateurs, les monteurs... *a fortiori* ceux qui s'occupent des costumes, notamment lorsqu'il s'agit d'un fournisseur extérieur au studio. Cependant, d'autres sources permettent parfois de les retrouver, comme les revues cinématographiques, les archives de metteurs en scène et d'actrices lorsqu'elles existent.

Ce manque de « reconnaissance » de ceux qui contribuent à la réalisation d'un film s'explique d'abord par le fait que dans les premiers temps du cinéma, seule la maison de production, « le fabricant » du film, s'attribuait la paternité des œuvres produites, comme dans une vision « industrielle¹⁰⁵ » où la marque est propriétaire de celles-ci. D'ailleurs pour se défendre du piratage, les grandes sociétés glissaient dans les films leurs « marques¹⁰⁶ » : l'étoile pour la Star Film de Georges Méliès, les pétales de la marguerite pour Gaumont, le coq pour Pathé... Il est donc difficile de connaître les noms de tous les collaborateurs ayant participé au film. Puis, au moment où la question de la valeur artistique ou industrielle du cinéma exacerbe les passions et fait l'objet de nombreux débats¹⁰⁷, reconnaître la présence de techniciens et de différents corps de métiers au service d'un film reviendrait à accepter l'idée que le film est le résultat d'une fabrication collective, ce qui accentuerait sa dimension industrielle au détriment de sa part artistique. C'est au moment du passage au long métrage, autour de 1913¹⁰⁸, que les cartons génériques deviennent plus précis et mentionnent les noms d'artistes présents dans le

¹⁰³ Laurent VÉRAY, *Les images d'archives face à l'histoire*, Paris, Éd. Scérén, CNDP-CRDP, 2011. p. 89.

¹⁰⁴ Signalons cependant que Paul Poiret conçoit en 1912, les costumes de Sarah Bernhardt dans *Les Amours de la reine Élisabeth* de Louis Mercanton et d'Henri Desfontaines.

¹⁰⁵ Sur cette question voir Laurent Le FORESTIER, « From Craft to Industry: Series and Serial Production Discourses and Practices in France », in André GAUDREAU, Nicolas DULAC et Santiago HIDALGO (dir.), *A Companion to Early Cinema*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 183-201.

¹⁰⁶ Alexandre TYLSKI, « Le générique au cinéma : Regard sur un "lieu fantôme" », *Positif*, n° 540, février 2006, pp. 50-53.

¹⁰⁷ Laurent Le FORESTIER et Priska MORRISSEY (dir.), *Histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945, 1895*, AFRHC, n° 65, hiver 2011, p. 13. Voir aussi Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma, Cinéphiles, Ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, École nationale des Chartes, 1999.

¹⁰⁸ Philippe d'HUGUES, « La naissance du long métrage en France », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 13, 1993, pp. 67-79. [En ligne] www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1993_num_13_1_1037.

film. Ceci a fait émerger « les premières marques nominatives au sein des films¹⁰⁹ », qu'il s'agisse de noms d'interprètes ou de noms de metteurs en scène. Certaines sociétés de production publient ainsi les noms des metteurs en scène, des acteurs et des actrices vedettes, et de certains collaborateurs sur leurs affiches, comme la SCAGL (la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres) et Le Film d'Art dont l'ambition s'attachait à la somptuosité des décors, à la richesse des costumes d'époque et au choix de comédiens reconnus dans leurs films¹¹⁰. Interprètes et réalisateurs veulent ainsi voir apparaître leur nom et leur fonction (donc leur métier) dans les films. Ces « revendications auctoriales¹¹¹ » sont considérées comme « révolutionnaires¹¹² » dans le milieu professionnel. Dans un extrait des souvenirs de l'actrice Renée Carl¹¹³, celle-ci raconte que Léonce Perret réussit à imposer à Gaumont, et à Louis Feuillade son directeur artistique, la présence de son nom ainsi que celui de l'actrice Suzanne Grandais sur le générique de son film. Après maints pourparlers, les artistes obtinrent la légitime satisfaction de lire leur nom sur les écrans¹¹⁴. En 1917, Louis Feuillade voit figurer dans son contrat de travail avec Les Établissements Gaumont le titre « d'auteur de film » : « le nom de Louis Feuillade sera cité comme étant celui du metteur en scène, de l'auteur ou à la fois de l'auteur et metteur en scène suivant le cas¹¹⁵ ». C'est aussi à partir de cette même année que le metteur en scène Camille De Morlhon¹¹⁶ fonde la Société des auteurs de films et gens de cinéma (SAF) dans le but d'obtenir l'instauration du droit d'auteur au cinéma dans sa double dimension : droit moral et droit patrimonial afin de permettre la reconnaissance des auteurs d'un film¹¹⁷. Quelques cinéastes, toutefois, envisagent cette « nature collective des œuvres¹¹⁸ ». Comme le définit Nicole de Mourgues, la mention écrite au générique est une forme de signature tout

¹⁰⁹ Alexandre TYLSKI, *Le générique de cinéma, Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 2008, p. 27. Voir aussi Alain CAROU, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique », in Christophe GAUTHIER, Dimitri VEZYROGLOU, Myriam JUAN (dir.), *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, 2013, pp. 59-68.

¹¹⁰ Alain CAROU et Béatrice de PASTRE (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, n° 56, Paris AFRHC, 2008. Par exemple, Sarah Bernhardt tournera deux films pour Le Film d'Art : *La Tosca* (1908) d'André Calmettes et *La Dame aux Camélias* (1911-1912) d'André Calmettes et Henri Pouctal.

¹¹¹ A. TYLSKI, *Le générique de cinéma, ..., op. cit.*, p. 27.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Renée Carl (1875-1954) est une actrice française. Elle tourna de nombreux films avec Louis Feuillade durant la décennie 1910 et notamment le personnage de Lady Beltham, la maîtresse de Fantômas.

¹¹⁴ Renée CARL, « Le Dieu cinéma », (Extraits des Souvenirs inédits rédigés en 1935-1936) in Philippe d'HUGUES et Dominique MULLER (dir.), *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay, La Cinémathèque Française, 1986, p. 60.

¹¹⁵ Louis FEUILLADE, *Louis Feuillade, Retour aux sources, Correspondance et archives*, Alain CAROU, Laurent Le FORESTIER (Édit et.), Paris, AFRHC/Gaumont, 2007, p. 168.

¹¹⁶ Éric Le ROY, *Camille de Morlhon, homme de cinéma (1869-1952)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, p. 33.

¹¹⁷ Xavier LOYANT, « La société des auteurs de films (1917-1929) », dir. Jean Gili, Thèse de l'École Nationale des Chartes, 2009. [En ligne] <http://theses.enc.sorbonne.fr/2009/loyant>.

¹¹⁸ A. TYLSKI, *Le générique de cinéma, ..., op. cit.*

comme l’affiche¹¹⁹. Si le générique apporte une reconnaissance visuelle aux auteurs : producteurs, réalisateurs, scénaristes et aux techniciens, c’est aussi le cas pour les « partenaires publicitaires » que peuvent être : les maisons de couture, les modistes, les chausseurs ou les créateurs de meubles qui interviennent dans le film.

Pour établir ce corpus, il a été nécessaire de dépouiller des catalogues de films d’institutions patrimoniales et d’autres institutions privées ayant conservé des films, des documents. Les fonds de la Cinémathèque française et ceux de la cinémathèque Robert-Lynen ont été consultés. Dans les fonds de cette dernière institution, nous avons pu visionner les Films des élégances parisiennes, société de production et collection qui présentait des films courts où évoluaient des acteurs et actrices portant des toilettes de grands couturiers sur un scénario très léger. Nos recherches se sont poursuivies auprès de l’Institut Jean Vigo (Cinémathèque euro-régionale de Perpignan), des cinémathèques de Nice et Toulouse et dans les archives du CNC à Bois-d’Arcy (où j’ai eu la chance d’effectuer un stage entre novembre 2013 et mai 2014 et un remplacement à la bibliothèque de plusieurs mois, en septembre 2021)¹²⁰. D’autres informations ont été trouvées dans les fonds de l’INA, de GPA et French Lines & Compagnies¹²¹ à la recherche notamment d’éléments sur *Les Transatlantiques* (1928), film perdu de Pièrre Colombier.

Lobster Films a également été contacté et c’est dans cette société de production, d’édition et entreprise de restauration de films anciens, que j’ai effectué mon contrat doctoral CIFRE, entre octobre 2014 et novembre 2016. Cette société possède un fonds très important de films rares. Son catalogue s’élève à plus de 50 000 films, 130 000 boîtes couvrant 80 ans de cinéma, des films des premiers temps aux années 1970. Le catalogue contient des films réalisés aux États-Unis et en Europe. Des premiers films en France de Georges Méliès¹²², en passant par les films de Max Linder jusqu’aux films de la Nouvelle Vague de Guy Gilles et Nelly Kaplan. Du côté américain, on trouve des films burlesques, des films d’animation. Lobster a retrouvé et restauré de nombreux courts métrages en très haute définition : les 32 courts métrages de Buster Keaton avant qu’il ne se lance dans le long métrage, de Charlie Chaplin et Laurel et Hardy. La société a

¹¹⁹ Nicole DE MOURGUES, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.

¹²⁰ Le stage a consisté à rechercher dans les annuaires de cinéma, dans les ouvrages et revues cinématographiques, les sociétés ayant produit des films durant les années 1920 dont la mention liée à la production restait floue ou était incorrecte, parfois confondue avec la société distribuant le film. Cette indexation consistait à renseigner le mieux possible la base de données LISE du CNC à cette période. Cette mission de recherche a permis de découvrir et de sélectionner certains films du corpus de la thèse.

¹²¹ French Lines & Compagnies conserve et valorise l’histoire et le patrimoine de la marine marchande, de ses compagnies et de ses ports. Cet établissement gère les fonds historiques de la Compagnie Générale Maritime (CGM) et de la Société Nationale Corse Méditerranée (SNCM), elles-mêmes issues de la Compagnie Générale Transatlantique et de la Compagnie des Messageries Maritimes.

¹²² La version colorisée du *Voyage dans la lune* a été restaurée par Lobster en 2011.

également racheté le catalogue de la collection RKO dont de nombreux films des années 1930, les célèbres comédies musicales de Ginger Rogers et Fred Astaire sont présentes¹²³. Nos recherches se sont dirigées également vers L'Institut Lumière à Lyon, qui conserve depuis 2017 le fonds Max Linder constitué d'archives film et non-film rassemblées par Maud Linder, sa fille. Le centre de documentation Raymond Chirat conserve un fonds Henry Roussell avec quelques archives du réalisateur, des courriers et des photographies du film *Violettes Impériales* (1924). L'Association des Archives Audiovisuelles de la Principauté de Monaco pour le film *Monte-Carlo* (1925) de Louis Mercanton, et la Société des Bains de mer de Monaco ont aussi été sollicitées¹²⁴. Tous ces organismes ont été sollicités afin de connaître les possibilités de visionnage des bobines de pellicule ou des films numérisés, ou simplement pour consulter des documents liés à ces films. Puis, en élargissant nos investigations, nous nous sommes dirigés vers d'autres cinémathèques, d'autres centres de documentations et d'archives du monde, adhérents de la FIAF¹²⁵, à travers leur annuaire et leur base de données en ligne, telle *Treasures from the Film Archives*, pour rechercher les films qui ne se trouvaient pas en France ou qui étaient considérés comme disparus. Sur les vingt-deux films sélectionnés, la plupart sont disponibles numérisés par le CNC sur les postes de Visiolan aux Archives à Bois-d'Arcy ou sur les postes du CNC à la BnF¹²⁶, aux Archives Gaumont-Pathé et chez Lobster Films.

¹²³ Ce contrat doctoral a permis, au sein d'une équipe passionnée, de travailler sur les sociétés de production et sur la recherche de droits pour la réexploitation des films. Le code de la propriété intellectuelle a pris en compte l'aspect « de collaboration » et d'œuvre collective pour le film, c'est à présent inscrit dans une loi. Sur le droit d'auteur voir, Alain CAROU, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique », in Ch. GAUTHIER, D. VEZYROGLOU, M. JUAN (dir.), *L'Auteur de cinéma ..., op. cit.* Les auteurs d'un film sont : la société de production, le réalisateur, le scénariste, le dialoguiste, l'auteur de l'adaptation, l'auteur de l'œuvre originale et l'auteur de la composition musicale.

D'autres missions durant le contrat CIFRE comme le visionnage et l'identification de sources ont facilité la connaissance du catalogue Lobster, contenant aussi plusieurs films de mode sur la décennie 1910-20. En 2015 Lobster a restauré *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier puis *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925) de René Clair en 2019. Ces deux films appartiennent à notre corpus.

¹²⁴ *Monte-Carlo* (1925) de Louis Mercanton ne fait pas partie du corpus mais une importante scène de bal s'est déroulée à Monte-Carlo et a été intégrée au film par son réalisateur et nous a intéressée à ce titre. Il est conservé aux Archives du CNC. Le film n'est pas consultable. Il existe une copie nitrate en mauvais état et une copie CTN de sécurité non complète.

¹²⁵ La FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) créée en 1938 à Paris. Elle regroupe 150 institutions, situées dans 77 pays.

¹²⁶ *L'Inhumaine* (1924), *Le Vertige* (1926) et *L'Argent* (1928) de Marcel L'Herbier sont visibles au CNC. Les films de Donatien : *La Sin Ventura* (1924), *Miss Edith Duchesse* (1928) sont également visibles au CNC, numérisés. Sur table de montage aux Archives du CNC à Bois d'Arcy, nous avons visionné : *Le P'tit Parigot* (1926) de René Le Somptier. Les autres films du corpus, tels *Nuits de princes* (1930) de Marcel L'Herbier, *Rue de la Paix* (1927) d'Henri Diamant-Berger ont été visionnés au Fort de St-Cyr, à la CF puis certains ont été mis à notre disposition sur une plate-forme pour les revoir sur une période pendant la crise sanitaire du Covid 19 entre avril 2020 et juin 2021. *Les Ombres qui passent* (1925) d'Alexandre Volkoff, *Napoléon* (1927) d'Abel Gance, *Carmen* (1926) de Jacques

Nous avons eu des difficultés pour visionner cinq films du corpus. Il s'agit de *La Porteuse de pain* (1923) de René Le Somptier dont le CNC dispose d'un élément 9,5 mm donné comme complet (6 bobines pour les 4 épisodes), mais seulement deux bobines étaient consultables. Ensuite, trois autres films sont restés introuvables jusqu'à ce jour, il s'agit d'*Irène* (1920) de Marcel Dumont, *La Voyante* (1924) de Louis Mercanton et Leon Abrams et *Les Transatlantiques* de Pière Colombier réalisé en 1927 dont le CNC conserve un élément nitraté que nous avons pu visionner. Il est constitué de 18 bobinots d'épreuves (des « rushes »). Cet élément sous sa forme nitraté n'a toutefois pas encore été restauré et n'est consultable qu'avec des précautions. Seuls des éléments écrits et des photographies rendent compte de la réalité de l'existence de ces films en nous permettant de les évoquer dans notre étude toutefois. Quant au cinquième film, *La Garçonne*, film de 1923 réalisé par Armand du Plessy (Armand de Prins), nous n'avons pas pu le localiser pendant longtemps. La France ne possède pas, *a priori* le film dans ses institutions. Il a été interdit lors de sa sortie. Cependant quelques personnalités ont pu le voir. André De Reusse, directeur de la revue *Hebdo-Film* le signale, mais sans grand enthousiasme sur la qualité du film, il écrit : « J'ai maintenant vu le film qui, loyalement, nous fut présenté "en vrac", sans coupures dans la version offerte au public bruxellois, lequel continue à faire au dit film l'accueil très favorable qu'on sait [...]. Le film, dans sa forme actuelle [...] que ne soutient guère une action assez creuse et se recommençant sans cesse, ne s'imposait pas [...] avec une nécessité absolue¹²⁷ ». La Suisse aurait diffusé ce film en séance privée à Genève grâce à un confrère de la revue *Hebdo-Film*, « Le Mondain », malgré l'interdiction du film¹²⁸. C'est vers la Belgique, à la Cinémathèque royale (Cinematek) que nous avons poursuivi nos investigations. Le réalisateur étant d'origine belge, des archives de sa carrière pouvaient s'y trouver. Malheureusement, les quelques maigres informations obtenues n'ont pas pu localiser les bobines de pellicules de *La Garçonne* (1923) à ce stade. Mais c'est par un article paru en 1923 dans *Paris-Soir* signalant l'interdiction du film en France, au prétexte qu'il présentait « d'une façon inexacte la jeune fille

Feyder et *Prix de Beauté* (1930) d'Augusto Genina ont été consultés à la bibliothèque du film de la CF sous forme de DVD. La version de *Violettes Impériales* de 1924 existe aux Archives du CNC à Bois d'Arcy mais n'a pu être consultée, une version en 9.5 mm a pu l'être cependant. La version de 1932 du même réalisateur a été visionnée sur table de montage aux archives du CNC. Une version 35 mm du film de 1924 existe à la Cinémathèque royale de Belgique. Aux Archives Gaumont-Pathé, *L'Arpète* (1929) a été restauré en 2019 ; le film est consultable sur leur site dédié ainsi qu'*Éducation de prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger. *Le Magicien* (1926) de Rex Ingram est passé à la télévision, sur Arte. Lobster a restauré en 2015, *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier et *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925) de René Clair en 2019. Ce dernier film a été reconstruit à partir de 2 éléments. Une première copie issue du négatif B est au British Film Institute et l'autre, un négatif A est une copie abrégée conservée à la Cinémathèque française.

¹²⁷ André De REUSSE, « Ce que je pense de "La Garçonne" », *Hebdo-Film*, n° 396, 29 septembre 1923, p. 1.

¹²⁸ Charles-Émile SAUTY, « En Suisse », *Hebdo-Film*, n° 5, 2 février 1924, p. 19.

française », que ce film « dangereux » a été privé de diffusion à l'étranger et saisi. Cependant, l'article précise qu'en Belgique, des administrations communales refusent « d'obtempérer aux ordres donnés. Dans leurs cinémas, le film est tourné chaque soir¹²⁹ ». Un autre article de 1923, d'un quotidien parisien paraît dans *L'Homme Libre*¹³⁰, nous apprend par une note officielle que le comité de censure des films vient d'interdire le film tiré du roman *La Garçonne* et réalisé par MM. Armand du Plessy et Moriaud. Sous le prétexte que ce serait un « ensemble malsain », le comité de censure souhaite que cette interdiction s'étende à l'exportation du film, car des versions destinées à l'Amérique du Sud et à l'Allemagne existent. Nous avons donc poursuivi nos recherches à la Deutsche Kinemathek sans résultats, puis vers l'Amérique Latine, avec l'Uruguay, où nos investigations se sont portées alors. Deux indices nous y ont menés. La Cinémathèque Uruguayenne et SODRE (Les Archives nationales de l'image et du son), ont reçu en 1990, un important legs de films de l'écrivain et poète uruguayen Fernando Pereda¹³¹ sous la forme d'une importante collection de copies de films originales qu'il a rassemblées depuis les années 1920 et qui permet, encore aujourd'hui, de restaurer des films du patrimoine mondial. Le second indice de cet intérêt pour l'Uruguay est la présence de Léo Poldès réfugié en Amérique Latine, au Brésil puis en Uruguay, après la défaite de la France en 1940. Président du *Club du Faubourg*, Léo Poldès (1891-1970) a créé une publication en 1918 qui porte le nom de « Faubourg », un journal mais aussi une tribune libre¹³². Il a ainsi arbitré durant plusieurs décennies des débats politiques et sociétaux organisés dans des salles et des théâtres parisiens où les programmes comportaient des films interdits¹³³. Il a donné lecture, à ce titre, d'une lettre de Victor Margueritte, auteur de *La Garçonne* et a ouvert un débat autour des attaques faites à l'auteur du roman qui fut destitué de sa Légion d'honneur. A-t-il projeté à cette occasion *La Garçonne*, dont l'interdiction en France date d'août 1923 ? Le film devait être présenté aux exploitants le 16 juin 1923 selon *Hebdo-Film*, les copies livrées à l'étranger devaient l'être à partir du 2 juillet et la date de sortie en France était prévue le 4 octobre 1923¹³⁴. En fait, quelques copies seulement ont circulé¹³⁵. En poursuivant nos recherches, c'est vers la Russie que nous

¹²⁹ « À tous Échos », *Paris-Soir*, n° 18, 22 octobre 1923, p. 2.

¹³⁰ « La "Garçonne" interdite à l'écran », *L'Homme Libre*, n° 2576, 13 août 1923.

¹³¹ Fernando Pereda (1899-1994) est un écrivain et poète uruguayen, philanthrope et collectionneur de films d'une des plus importantes collections d'Amérique Latine.

¹³² Juliette GOUBLET, *Léo Poldès, « Le Faubourg »*, Aurillac, Éditions Du Centre, 1965.

¹³³ Claire LEMERCIER, « Le Club du Faubourg, Tribune Libre de Paris, 1918-1939 », mémoire en Études Politiques sous la direction de Nicolas OFFENSTADT, institut d'études politiques de Paris, novembre 1995. Voir « Clubs de Cinéma », *Le Faubourg*, n° 99, 15 juin 1930, p. 7.

¹³⁴ Annonce publicitaire, *Hebdo-Film*, n° 366, 3 mars 1923, n. p.

¹³⁵ Des recherches seraient à entreprendre encore dans les archives du Club du Faubourg, rapatriées de Moscou, aux archives du ministère des Affaires étrangères à Paris, pour aller plus loin sur ce film.

retrouvons la trace du film. Christophe Gauthier nous confirme bien sa localisation au Gosfilmofond et nous donne quelques détails à ce sujet¹³⁶. Cet institut collabore depuis longtemps avec la Cinémathèque de Toulouse mais le film serait une adaptation, une version pour le marché soviétique un peu différente de celle destinée à la France, bien qu'il n'y ait pas connu de commercialisation. La version conservée à Moscou serait incomplète, il manquerait au moins deux bobines. Mais peut-être que d'autres pays sont susceptibles de détenir au moins une copie du film comme l'Égypte, puisqu'un article de *Mon Ciné* stipule que *La Garçonne* aurait été projeté dans ce pays où le film, selon *Mon Ciné*, a été « différemment accueilli par le public, on a beaucoup sifflé, on a beaucoup applaudi¹³⁷ », mais aussi en Turquie d'après l'ouvrage d'Ali Özuyar¹³⁸, historien et critique de cinéma qui en parle.

Ces difficultés de localisation des copies restent plus prégnantes sur la première moitié des années 1920 ; des trois films de nos corpus considérés comme perdus, deux se situent dans cette tranche. *La Garçonne* (1923), par sa position de film interdit n'a pas circulé sur le territoire français et très peu dans les autres pays européens, ce qui a fortement limité le nombre de copies en circulation¹³⁹.

¹³⁶ Une localisation via la FIAF nous informe de la présence du film au Gosfilmofond de Moscou et selon le témoignage de Christophe Gauthier, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse en charge des enrichissements, du traitement, de la restauration et de la valorisation des collections, (2006-2013 ?) « Film » et « non-film ».

¹³⁷ « Nous apprenons que... », *Mon Ciné*, n° 112, 10 avril 1924, p. 15.

¹³⁸ Ali ÖZUYAR, *Babiâli'de sinema*, Istanbul, İzdüşüm Yayınları, 2004.

¹³⁹ On s'aperçoit que la production française du début des années 1920 est relativement faible au regard des chiffres donnés par *Le Livre d'Or de la Cinématographie de France* en 1922 : 19,5 % de films français contre 80,5 % de films étrangers dont 46 % sont américains pour la production de l'année 1922 (de novembre 1921 à octobre 1922). Sur cette période, 1 511 273 mètres de films ont été présentés au public français. 298 629 mètres de films français édités contre 1 212 644 mètres de films étrangers et présentés dans les salles françaises sur une année. La production nationale pour l'année 1923 passe de 129 films à 91 en 1924, elle ne sera plus que de 85 films en 1925. Voir, *Le Livre d'or de la cinématographie de France*, Noël 1922.

En 1926, le Congrès international du cinématographe qui se tient à Paris, du 27 septembre au 3 octobre apporte un léger changement grâce à des mesures économiques et politiques mises en place en faveur d'une sauvegarde de l'industrie nationale permettant un léger redressement de la production sur le marché intérieur, visible autour de 1927-1928, avec une part des films français en sensible augmentation : « elle s'accroît de 65 % en passant de 10 à 16,5 %, malgré la stabilisation de la production, [...] entre 80 et 90 films ». Voir Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant, Un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS, 2011. p. 27.

3. Une évolution des recherches historiographiques

En France, l'absence de sources importantes, et facilement repérables sur la période des années 1900-1930, a pénalisé notre recherche. La confrontation avec des termes polysémiques mal définis a pu être aussi un handicap. Peut-être, comme l'évoquait Jean-Pierre Berthomé cité plus haut¹⁴⁰, cela explique-t-il l'absence de travaux sérieux sur les métiers de créateurs de costumes et de couturiers au cinéma, à l'origine des manques bibliographiques ? En effet, il n'existe à ce jour aucune synthèse intitulée « Histoire du costume au cinéma en France » ni d'ouvrage sur l'histoire des maisons de couture ayant travaillé pour le cinéma en France, mis à part *L'élégance française au cinéma*, un livre qui s'appuie sur les collections de la Cinémathèque française¹⁴¹.

D'ailleurs la mode à laquelle nous nous référons dans cette recherche est un domaine qui n'a pas été étudié et qui n'a guère intéressé la sphère intellectuelle jusqu'à une époque assez récente. Gilles Lipovetsky souligne en 1987, dans *L'empire de l'éphémère*, le peu d'intérêt manifesté jusque-là pour la compréhension globale du phénomène « mode ». Dans son essai, il affirme que la mode « n'est à peu près nulle part dans l'interrogation théorique des têtes pensantes » avant d'ajouter : « Sphère ontologiquement et socialement inférieure, elle ne mérite pas l'investigation problématique, question superficielle, elle décourage l'approche conceptuelle¹⁴² ». Il poursuit sur le fait que cette question n'a donné lieu à « aucune bataille problématique vraie, à aucune dissension théorique majeure¹⁴³ » jusqu'à des travaux récents. Toutefois, au début du XX^e siècle, des philosophes, des poètes, des écrivains s'intéressent à la mode. Walter Benjamin attache le concept de mode à l'époque nouvelle qui débute, et qui explique selon lui l'un des éléments du concept de « modernité ». Un terme qu'il emprunte à Baudelaire qui lie modernité et mode : « Les modes passent, se renouvellent mais il revient à l'artiste d'apercevoir ce qui reste en nous de poétique, héroïque et de le représenter,

¹⁴⁰ J.-P. BERTHOMÉ, « Le petit doigt sur la couture », art. cit., p. 35

¹⁴¹ M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française ...*, op. cit. L'ouvrage est édité à la suite de l'exposition « L'Élégance française au cinéma » proposée au musée Galliera en 1988.

¹⁴² Gilles LIPOVETSKY, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 11.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 12.

l'immortaliser¹⁴⁴ ». Il estime que l'artiste moderne se doit de s'intéresser à son temps au lieu de lui tourner le dos. La modernité interprétée par Baudelaire a deux faces : toute beauté est double et la modernité désigne à la fois ce qui est impérissable et périssable dans le présent. L'auteur résiste au monde moderne et industriel et au renouvellement incessant de toute chose. Car ce mouvement inéluctable affecte l'art transformé en mode. C'est pour cette raison que l'écrivain cherche à maintenir contre la course du temps, une permanence de la beauté. La modernité de Baudelaire c'est la résistance au monde moderne, la volonté de conserver et transmettre quelque chose de durable¹⁴⁵. Walter Benjamin expose entre autres son concept de modernité dans une œuvre inachevée, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, à travers les passages parisiens, qu'il nomme « nouvelle invention du luxe industriel¹⁴⁶ ». Il s'attache à cette figure qui représente selon lui une sorte de miniaturisation du Paris du XIX^e siècle. Son texte fait référence au triomphe de la marchandise que l'on découvre en parcourant ces galeries dont les objets exposés suivent le rythme de la mode, tout comme les lieux mêmes, voués au temps qui passe, au déclin, une fois passés de mode¹⁴⁷. Pour le philosophe, la mode est vue comme « l'éternel retour du même » sachant que la nouvelle mode cite des modes anciennes en revenant toujours sur le passé. Il existe cependant quelque chose d'ambivalent dans le concept de mode : « quelque chose qui surgit dans sa fantaisie même, d'innovant, d'inventif et d'utopique » sachant que chaque fois selon un processus qui est connu, les choses se démodent, se soumettent à la marchandise et deviennent autre chose : un bien ordinaire¹⁴⁸ ». Walter Benjamin donne de ce fait une définition de la mode : « Un des textes les plus importants pour mettre en lumière les possibilités excentriques révolutionnaires et surréalistes de la mode [...] est le chapitre sur la mode dans *Le poète assassiné* de Guillaume Apollinaire¹⁴⁹ ». Cette invention enfantine qu'a, semble-t-il, perçu Benjamin dans

¹⁴⁴ Charles BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie Moderne », in *Critique d'Art*, Tome II, Paris, Armand Colin, 1965, pp. 452-455. Voir aussi *Critique d'Art*, Tome I, « Le salon de 1845 », Paris, Armand Colin, 1965, pp. 19-77 : « L'Art doit arracher à la vie actuelle son côté épique ».

¹⁴⁵ Antoine COMPAGNON, *Un été avec Baudelaire*, [Émission de radio], France Inter, Août 2014. [En ligne] <https://www.franceinter.fr/emissions/un-ete-avec-baudelaire/un-ete-avec-baudelaire-07-aout-2014>. Voir aussi sur le concept de modernité, Henri MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988, p. 95 : « Le temps de la modernité est le présent ».

¹⁴⁶ Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 44-66.

¹⁴⁷ Les passages parisiens cités par Walter Benjamin sont déjà des lieux délabrés au moment où il écrit ce texte entre 1927 et 1929 puis qu'il reprend en 1934.

¹⁴⁸ Jean LACOSTE, « Paris vu par Walter Benjamin », conférence donnée à l'IFM, 14 avril 2014, [en ligne] <http://www.ifm-paris.com/fr/actualite/item/94417-paris-vu-par-walter-benjamin-1939.html>.

¹⁴⁹ Guillaume APOLLINAIRE, *Le Poète Assassiné*, Paris, L'Édition, 1916. Recueil de contes.

Dans un court chapitre XIII intitulé, « La mode », le poète joue avec les mots de la mode sur un ton léger. Les personnes à la mode sont comme au théâtre : elles portent un costume qui définit son rôle aux yeux des autres. Le

la mode, révèle toute l'ambiguïté de définir la mode qui oscille entre un constant retour des mêmes modes et des possibilités nouvelles qui surgissent de sa fantaisie propre.

En France, ce n'est qu'à partir des années 2000 que l'historiographie de la mode au cinéma a commencé à s'écrire dans les travaux académiques. Mais le sujet est abordé cependant par le biais de l'aspect technique avec l'ouvrage collectif publié par l'AFRHC qui rassemble des études autour des métiers du cinéma (décors, montage, lumière...) avant 1945¹⁵⁰. Même si aucun texte ne porte directement sur le métier de créateur de costume ou de costumier dans ce volume, les auteurs s'attachent à considérer « les manques » comme une réflexion à développer. Il est vrai que l'émergence de nouveaux métiers au cinéma ne prend forme qu'à partir des années 1930, au moment de l'apparition du son et du film parlant. Le début de la décennie correspond au moment où deux sociétés étrangères s'implantent en France. La première, allemande, la Tobis s'installe à Épinay-sur-Seine alors que la seconde, la Paramount¹⁵¹, est américaine et s'établit à Saint-Maurice. Chacune apportant des moyens techniques et financiers ainsi qu'une nouvelle culture de travail dont la France va bénéficier. Un second ouvrage issu d'un colloque, qui s'est tenu en 2011, aborde le sujet du costume, mais cette fois-ci au travers de l'apport de la figure de Méliès au cinéma. « Méliès, carrefour des attractions¹⁵² ». Les actes issus de ces travaux ont été publiés en 2014 en mettant en évidence la pratique de Georges Méliès en matière de costumes notamment, sur sa prodigieuse carrière cinématographique (1896-1912) consacrée à la réalisation de plus de cinq cents vues animées. L'étude de Priska Morrissey sur l'organisation du stock de costumes utilisé pour ses films permet de mieux appréhender sa manière de travailler avec tant de figurants à costumer et en montrant « l'ancrage des pratiques de Méliès dans des usages et des matériaux scéniques¹⁵³ » selon l'historienne. En 2018, une dernière étude issue d'une communication a porté sur la provenance des costumes du cinéma des premiers temps, de la scène vers l'écran¹⁵⁴.

couturier de mode et le dramaturge sont les créateurs de leur univers (pièce ou habit). Apollinaire marie des objets différents arrangés avec des tissus inventés « la robe brodée de grains de cafés » ou « les souliers de verres de Venise ». Il recrée la nature à la manière des cubistes et des futuristes. Il utilise la technique du collage pour la forme de son recueil qui annonce déjà l'onirisme des surréalistes.

¹⁵⁰ L. Le FORESTIER et P. MORRISSEY (dir.), *Histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945, 1895*, op. cit.

¹⁵¹ L'implantation de studios de production Paramount à Saint-Maurice date de mars 1930 mais la présence de Paramount en France remonte à 1921, dirigée par Adolphe Osso chargé de la distribution des films Paramount sur le sol français. Voir M. LEFEUVRE, « De l'avènement du parlant ... », op. cit.

¹⁵² André GAUDREULT, Laurent Le FORESTIER (dir.), *Méliès, Carrefour des attractions suivi de Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, Rennes, PUR, 2014.

¹⁵³ Priska MORRISSEY, « La Garde-Robe de Georges Méliès : origines et usages des costumes dans les vues cinématographiques », in A. GAUDREULT, L. Le FORESTIER (dir.), *Méliès ...*, op. cit., pp. 177-188.

¹⁵⁴ P. MORRISSEY, « Les costumes du cinéma des premiers temps : de la scène vers l'écran », communication lors d'un colloque international *Domitor*, « Provenance and Early Cinema: Preservation, Circulation, and Repurposing », Rochester (États-Unis), juin 2018.

Le renouvellement de la recherche sur le costume au cinéma a débouché, les 12 et 13 mars 2019, sur la mise en place d'un premier colloque international, « Le costume sur un plateau¹⁵⁵ » organisé par l'UFR Arts & Médias de la Sorbonne Nouvelle, ouvrant à l'intérieur de l'université des axes de recherches autour du costume, dans une approche transversale entre les pratiques de création du cinéma et des arts de la scène. Le film de fin de colloque, *L'Arpète* (1929) de Donatien, nous a permis lors de sa présentation de mettre en lumière la maison de couture, celle de Germaine Lecomte qui a habillé la vedette. Deux thèses encadrées par François Thomas sont également en préparation actuellement à la Sorbonne Nouvelle en études cinématographiques et audiovisuelles sur la problématique des costumes¹⁵⁶.

Lorsque des travaux « grand public » sont publiés, ils sont en lien avec des expositions, faisant découvrir en trois dimensions l'art de vêtir des acteurs pour l'écran. La période 2000-2020 s'est constituée autour de plusieurs expositions sur le costume au cinéma. Que ce soit en 2000 et 2001, à la Cinémathèque française autour de deux costumiers Marcel Escoffier¹⁵⁷ et Jacques Fonteray¹⁵⁸, puis en dévoilant une sélection de robes des collections de la Cinémathèque¹⁵⁹. En 2008, deux autres expositions à Paris posent un regard sur la période cinématographique des années 1920 et sur la femme et la mode. Ces expositions montrent à travers le vêtement, les différentes étapes de la libération du corps. La première manifestation « Le cinéma français des années 1920 : corps et décors » se tient à l'auditorium du musée d'Orsay et propose des projections de films, en partenariat avec les Archives du Film du CNC et de la Cinémathèque française. Les films s'attachent à montrer le renouveau du décor et du costume à travers la figure de quelques décorateurs réalisateurs (Pièrre Colombier, Donatien...). La seconde exposition se déroule en même temps au musée Galliera « Les années folles (1919-1929) » et montre ce que la mode de l'entre-deux-guerres a eu de révolutionnaire en libérant les corps des femmes des étoffes lourdes et longues vers plus de simplicité et de confort. Ces deux expositions dévoilent l'apport des Arts décoratifs à la mode et au cinéma français en cultivant une

¹⁵⁵ Un nouveau colloque *Le Costume sur un plateau : de l'ombre à la lumière* s'est tenu en mars 2022 à la Sorbonne Nouvelle et à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).

¹⁵⁶ Myriam FOUILLET, « Le processus de conception et d'exécution des costumes dans le cinéma français : 1945-1959 », et Aure LEBRETON, « L'art du costume dans les films de fictions d'Alain Resnais : genèse et analyse » thèses en préparation à la Sorbonne Nouvelle encadrées par François THOMAS.

¹⁵⁷ Marcel Escoffier (1910-2001).

¹⁵⁸ Une grande partie des archives du créateur de costume, Jacques Fonteray (1918-2013) est conservée à la Cinémathèque française.

¹⁵⁹ Un catalogue est édité à cette occasion, Marianne de FLEURY, *Les plus belles robes du cinéma, la collection de la Cinémathèque française*, Paris, Paris-Musées, Cinémathèque française, 2001. L'exposition éponyme a eu lieu d'octobre 2001 à février 2002 à Paris, au Pavillon des Arts.

« séduisante équation de la mode à la modernité¹⁶⁰ ».

La toute première manifestation mettant en avant l'art cinématographique et son rapport avec les autres arts s'est déroulée en 1924. Cette exposition nationale¹⁶¹, « L'art dans le cinéma français », a été organisée au Palais Galliera¹⁶². Le public était confronté pour la première fois à la présentation de costumes portés par des vedettes et exécutés spécialement pour les films. Le cinéma est valorisé comme un art autonome par une poignée de militants dont plusieurs membres réunis dans le club CASA¹⁶³ sont à l'origine de cette manifestation. L'exposition est initiée par Henri Clouzot alors directeur du musée Galliera, accompagné par Léon Moussinac et l'architecte Robert Mallet-Stevens¹⁶⁴. À côté de la présentation de costumes, l'évènement donne lieu à l'installation d'affiches, de maquettes de décors, de croquis de costumes et d'un tableau photogénique d'étoffes usuelles pour les costumes de cinéma¹⁶⁵ permettant d'expliquer les traitements précis et spécifiques pour l'écran. Des projections de films et deux cycles de conférences sont proposés également. Léon Moussinac intervient à deux reprises sur le caractère de l'art cinématographique, son rapport avec les autres arts. La communication de Robert Mallet-Stevens a pour titre et pour thème : « Décors, costumes, accessoires. Le cinéma, moyen de vulgarisation des formes modernes (mobilier, décoration, etc.) Sous-titres et Affiches¹⁶⁶ ». Le costume est reconnu là, comme un élément créatif d'importance pour le film.

Des ouvrages illustrés de magnifiques photographies de tournages, de dessins de couturiers souvent dirigés autour de la star et de son style à la ville et sur l'écran¹⁶⁷ sont publiés en France entre 2014 et 2016. Une étude plus complète, *Cinéma & mode*¹⁶⁸ retrace et croise plusieurs

¹⁶⁰ M. de FLEURY, *Les plus belles robes ... op. cit.*

¹⁶¹ Voir à ce propos, Georges LECOMTE (préf.), *Exposition de l'art dans le cinéma français*, Paris, Musée Galliera, 1924. Les costumes de l'acteur Jaque Catelain dans *L'Inhumaine* (1924) sont exposés, ceux de Loïs Moran et Jaque Catelain pour *La Galerie des Monstres* (1924), la robe de cour d'Huguette Duflos portée dans *Koenigsmark* (1923), les costumes du film *Don Juan et Faust* (1922) exécutés par Muelle (costumier) et le costume d'Antinéa dessiné par Manuel Orazi pour *L'Atlantide* (1921). Voir également Ch. GAUTHIER, *La passion du cinéma ...*, op. cit., pp. 74-76 ainsi que l'annexe n° 6 pour le programme des conférences du Musée Galliera.

¹⁶² Le Palais Galliera est d'abord un musée d'Art Industriel qui accueille des expositions d'art appliqué et des expositions consacrées à l'œuvre d'un artiste. En 1920, grâce au don de Maurice Leloir, peintre, historien et collectionneur, et de la Société de l'Histoire du costume, un musée du costume est envisagé. Quelques salles sont réservées au musée Carnavalet pour accueillir des collections de vêtements, à partir des années 1950 puis ce sera une grande salle au rez-de-chaussée du musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1956. Mais c'est en 1977 que le musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris s'installe à Galliera.

¹⁶³ CASA, Club des Amis du Septième Art. Voir l'ouvrage de Ch. GAUTHIER, *La passion du cinéma, ...*, op. cit.

¹⁶⁴ Robert Mallet-Stevens (1886-1945), architecte (villa Noailles, villa Cavrois...) et décorateur de cinéma durant les années 1920.

¹⁶⁵ G. LECOMTE (préf.), *Exposition de l'art dans le cinéma français*, op. cit., p. 17.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Véronique LE BRIS, *Fashion & Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2014 ; Christopher LAVERTY, *Fashion in film*, Londres, Laurence King Publishing, 2016 ; Maroussia DUBREUIL, *La Mode sur grand écran*, Paris, GM Éditions, 2016.

¹⁶⁸ Joëlle MOULIN, *Cinéma & mode*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016.

facettes de la mode au cinéma. L'auteure part d'Hollywood en évoquant les *costumes designers* américains, les plus talentueux et les plus connus en France, qui ont imprimé leur style à Hollywood : Adrian à la M.G.M, Jean-Louis à la Columbia, Howard Greer, Travis Banton puis Edith Head à la Paramount, associés aux stars les plus emblématiques qu'ils ont habillé : Jean-Louis et Marilyn Monroe et le couturier français Hubert de Givenchy qui a habillé Audrey Hepburn à l'écran. Une partie de l'ouvrage porte sur le cinéma de genre (westerns, films noirs, films à costumes) qui a sa propre évolution stylistique selon les décennies. Ces publications offrent un résumé de l'évolution du costume au cinéma, mais surtout sous l'angle de la star américaine et de son créateur de costumes. Et lorsque l'on s'intéresse à la star et ses costumes en France, c'est après la Seconde Guerre mondiale. Aucun livre ne s'est attaché de manière directe à cette question en France, en étudiant la manière d'habiller les premières actrices au cinéma jusqu'à la fin de la période muette et sur le rôle et l'impact des maisons de couture présentes sur les films à cette période.

Quant aux ouvrages d'histoire du cinéma, ils n'abordent pas ou très peu les éléments esthétiques d'un film, particulièrement les costumes¹⁶⁹. La toute première synthèse historique française sur le cinématographe qui est publiée par G.-Michel Coissac en 1925 et portant sur son histoire technique¹⁷⁰, ne s'attache pas aux aspects esthétiques des films et le costume n'est pas évoqué. Seul *Les Cent Visages du cinéma*¹⁷¹ de Marcel Lapiere, sorti en 1948, propose le premier bilan historique du cinéma en disséminant de part et d'autre de son propos quelques exemples en lien avec le costume. Il faut attendre 1973 pour trouver les premières références sur le costume dans un ouvrage d'histoire du cinéma. Le tome III de l'*Histoire du cinéma*¹⁷² de Jean Mitry porte sur la période 1923-1930 avec un chapitre intitulé « Technique et techniciens » et attribuant quatre pages aux créateurs de costumes. Mitry propose au début du chapitre « un rapide

¹⁶⁹ Il n'existe pas de références faites au costume dans l'ouvrage de Maurice BARDÈCHE et Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Stelle, 1935. L'ouvrage en 6 volumes de Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1946-1952 et son *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, ainsi que l'ouvrage de René JEANNE et Charles FORD, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, R. Laffont, 1947, ne font pas état non plus du moindre chapitre sur le costume. Signalons qu'une thèse a été soutenue le 17 février 2022 qui porte sur les questions de l'édition d'ouvrages de cinéma : Laurent HUSSON, « L'Émergence des collections de livres de cinéma dans la France de l'Après-Guerre (1945-1954), une étape cruciale de l'histoire de l'édition de cinéma française », thèse en étude cinématographique et audiovisuelle, sous la direction de Laurent VÉRAY, Université Sorbonne Nouvelle. Nous remercions Laurent Husson pour les précisions qu'il a pu nous apporter durant l'élaboration de notre thèse.

¹⁷⁰ G.- Michel COISSAC, *Histoire du cinématographe, De ses origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse, 1925.

¹⁷¹ Marcel LAPIERRE, *Les Cent Visages du cinéma*, Paris, B. Grasset, 1948.

¹⁷² Jean MITRY, *Histoire du cinéma, Histoire du cinéma : art et industrie, 1923-1930*, Paris, Éditions Universitaires, 1968-1973, p. 488.

coup d'œil¹⁷³ » sur le travail des techniciens, sans lesquels le cinéma ne serait pas devenu ce qu'il est. Les historiens du cinéma français ont peu traité la question du costume dans leurs ouvrages. Lorsque celle-ci est abordée, c'est en la rapprochant du décor, car il existe évidemment des liens esthétiques entre ces deux domaines.

Il faut toutefois regarder du côté des essais pour voir quelques paragraphes ou chapitres traiter du costume au cinéma. C'est Louis Delluc qui développe ses conceptions sur le cinéma et le costume en proposant *in fine* de recourir à une sorte « d'uniforme¹⁷⁴ » pour les actrices afin de rendre une atmosphère et ne pas donner l'impression de dater ou d'être démodé. Il explique dans son ouvrage *Photogénie*¹⁷⁵ en 1920 que pour les hommes « la coupe et le ton des complets masculins s'adaptent souvent aux *blanc et noir* du cinéma » mais que pour les femmes, il faudrait « des robes *visuelle*¹⁷⁶ ». Selon lui, le costume le plus « photogénique » est certainement le tailleur court, à l'anglaise, en gros drap noir et blanc de l'actrice américaine Pearl White. Le mot de photogénie qu'il utilise est tout d'abord employé en photographie dans les années 1830 avant d'être appliqué dans le milieu du cinéma dans les années 1920, Louis Delluc, devenant promoteur de l'idée, il l'expose ainsi :

La photogénie est la science des plans lumineux pour l'œil enregistreur du cinéma. Un être ou une chose sont plus ou moins destinés à recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante : c'est alors qu'on dit qu'ils sont ou ne sont pas photogéniques. Mais le secret de l'art muet consiste justement à les rendre photogéniques, à nuancer à développer, à mesurer leurs tonalités. C'est une entreprise – ou un art, si j'ose m'exprimer ainsi – aussi complexe que la composition musicale¹⁷⁷.

La photogénie se résumerait à la représentation « photosensible des choses comme des êtres vivants¹⁷⁸ », « entre technique et poésie¹⁷⁹ » elle révèle, en quelque sorte aussi bien chez les êtres que pour les lieux et les objets, ce que seul le cinéma est capable de montrer. Pour Jean Epstein (1897-1953), qui s'est emparé de la notion, on se « casse la gueule » à vouloir définir le mot. Selon lui, « c'est un goût des choses¹⁸⁰ », dépendant du regard subjectif du cinéaste à travers

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ L. DELLUC, *Photogénie, op. cit.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ L. DELLUC, « Photogénie », *Comoedia illustré*, 1^{er} juillet 1920, p. 61.

¹⁷⁸ Éléonore CHALLINE, Christophe GAUTHIER, « La photogénie, pensée magique ? », in Marie GISPERT et Catherine MÉNEUX (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HICSA, 2019, p. 418-437. [En ligne] <https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes>.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Jean EPSTEIN, *Bonjour cinéma*, Paris, La Sirène, 1921, p. 35.

l'objectif de sa caméra.

En 1925, Léon Moussinac publie l'un des tout premiers essais théoriques sur le cinéma, *Naissance du cinéma*¹⁸¹ où il traite des aspects plastiques et esthétiques du film. Un paragraphe est consacré au décor et au costume dans lequel il reprend son article de février 1921¹⁸². Une collection de huit volumes est lancée sous la direction de René Jeanne prolongeant un cycle de conférences sur le cinéma en 1926. Le numéro six de la collection est publié en 1929, il s'intéresse au décor, au costume et au maquillage. Écrit par les spécialistes de chaque discipline, Boris Bilinsky¹⁸³ rédige le chapitre sur le costume¹⁸⁴. Il met en avant sa valeur symbolique et le rythme d'une époque qu'un créateur se doit de comprendre afin de le restituer dans son vêtement. La figure du créateur de costume devient peu à peu le spécialiste de la photogénie¹⁸⁵ à l'écran, celui qui sait créer « une silhouette visuelle¹⁸⁶ ». Durant cette même année 1929, deux ouvrages abordent la question du costume. Le premier, *Les coulisses du cinéma*, de G.- Michel Coissac, consacre une page aux dessinateurs de costumes que l'auteur range aux côtés des décorateurs. Selon lui, le dessinateur possède une vraie légitimité face à ce qu'il considère comme de la publicité. C'est-à-dire les robes, les fourrures, les chapeaux du grand couturier, de la modiste, du bottier qui sont annoncés sur le générique, après le titre du film¹⁸⁷. G.- Michel Coissac distingue deux tendances qui coexistent au cinéma : l'une fait de la réclame pour des produits, des vêtements ou des accessoires. Il s'agit principalement de boutiques, d'ateliers, de maisons de couture venant de l'extérieur du studio et l'autre tendance se crée avec un professionnel de l'écran, le créateur, qu'il nomme « spécialiste », car il réalise quelque chose de spécifique au cinéma. Le second ouvrage est le deuxième essai de Léon Moussinac, *Panoramique du cinéma*, où il poursuit ses réflexions sur des problématiques esthétiques. Un chapitre est consacré au décor et au costume qu'il considère comme le problème ayant provoqué les plus ardentes discussions jusque-là. Moussinac estime que l'on ne doit pas faire des rapprochements et transposer au cinéma des solutions propres à chaque art : théâtre, peinture ou architecture... Selon lui, le décor et le costume sont très importants dans un film, mais il ne faut pas chercher à les séparer des

¹⁸¹ Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, J. Povolozky et Cie, 1925 et aux Éditions d'Aujourd'hui, 1983.

¹⁸² L. MOUSSINAC, « La Mode et le Costume des Femmes au Cinéma », *Cinémagazine*, n° 3, 4 février 1921, p. 15.

¹⁸³ Boris Bilinsky (1900-1948), créateurs de costume, décorateur et affichiste ayant travaillé sur plusieurs films des studios Albatros, *Le Lion des Mogols* (1924) de Jean Epstein, *Casanova* (1927) et *Shéhérazade* (1928) d'Alexandre Volkoff.

¹⁸⁴ Robert MALLET-STEVENSONS, Boris BILINSKY, Maurice SCHUTZ, *L'art cinématographique*, VI, Paris, Lib. F. Alcan, 1929, pp. 25-56. Contient : « Le décor » par Robert Mallet-Stevens. « Le costume » par Boris Bilinsky. « Le maquillage » par Maurice Schutz. « La technique » par A.-P. Richard.

¹⁸⁵ L. DELLUC, *Photogénie*, op. cit.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁷ G.-Michel COISSAC, *Les coulisses du cinéma*, Paris, Éditions Pittoresques, 1929, p. 105.

autres éléments qui constituent la création cinématographique : scénario, interprétation, rythme, lumière¹⁸⁸. Son chapitre se termine par une volonté de voir de vrais artistes travailler pour l'écran, « c'est le règne du pis-aller et du médiocre. Il faut au cinéma des créateurs indépendants [...]. Il s'agit de nettoyer l'écran des conventions venues d'ailleurs et d'inventer des conventions originales¹⁸⁹ ». À travers ses propos, Moussinac ouvre une perspective de professionnalisation pour ces deux domaines, costume et décor, dont les métiers ne se retrouvent pas systématiquement adossés à un studio de cinéma comme c'est le modèle aux États-Unis. Un dernier ouvrage de la décennie 1920 mérite une attention particulière, car il est écrit par un historien français du costume, Maurice Leloir, appelé en tant que *supervisor* à Hollywood où il s'installe entre 1928 et 1929. Il dirige et contrôle du point de vue documentaire et coordonne toute la fabrication des costumes et décors du film, *The Iron Mask* (1929) que produit et interprète l'acteur Douglas Fairbanks. *Cinq mois à Hollywood*¹⁹⁰ est un récit assez édifiant où l'historien trace les grandes lignes de l'organisation d'un studio de cinéma américain et notamment de son département des costumes où leur magasin est un building dévoué aux nombreux costumes et accessoires de toutes époques. Le dernier essai est signé par Georges Sadoul en 1957 : *Les merveilles du cinéma*¹⁹¹ s'intéresse au créateur de costume avec un chapitre de quatre pages expliquant les différentes facettes de ce métier.

À côté des essais, nous pouvons aussi retenir les témoignages écrits par ceux qui ont exercé eux-mêmes le métier de créateur de costumes. Si Boris Bilinsky¹⁹² est l'un des premiers à en parler, Georges Annenkov¹⁹³ en 1951 puis Jacques Fonteray¹⁹⁴ en 1999, mettent sur le devant de la scène leur art également. Lorsque Jacques Fonteray choisit de rassembler de nombreux dessins préparatoires de costumes qu'il a exécutés pour des personnages du cinéma français tout au long de sa carrière, Georges Annenkov publie ses souvenirs. Ayant travaillé avec de grands metteurs en scène comme Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jean Delannoy et Max Ophüls, Annenkov tente d'expliquer en quoi consiste un « costumier du cinéma ». Son approche permet d'énumérer les nombreux termes qui le définissent et finalement de s'en détacher :

Tout d'abord, il n'est jamais seulement qu'un « costumier », et ce terme est, de

¹⁸⁸ L. MOUSSINAC, *Panoramique du cinéma*, Paris, Au Sans Pareil, 1929, p. 100 et également son *L'Âge ingrat du cinéma*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, p. 140.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹⁰ Maurice LELOIR, *Cinq mois à Hollywood avec Douglas Fairbanks*, Paris, J. Peyronnet et Cie, 1929, p. 73.

¹⁹¹ Georges SADOUL, *Les merveilles du cinéma*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1957.

¹⁹² Boris BILINSKY, « Le Costume », *L'art cinématographique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929, pp. 25-56.

¹⁹³ Georges ANNENKOV, *En habillant les vedettes*, Paris, Robert Marin, 1951.

¹⁹⁴ Jacques FONTERAY, *Costumes pour le cinéma, Carnet de dessins*, Paris, Éd. Volets verts, 1999.

toute évidence, incomplet. On l'appelle également « dessinateur de costumes » ou « créateur de costumes¹⁹⁵ » (ce dernier terme est le terme syndical), mais ces variantes ne sont pas exactes non plus. Le problème de la « psychologie du costume » nous oblige à abandonner le domaine du « métier » ou de la « technique » dans le sens direct de ces mots et à entrer dans un domaine plus élevé, mais beaucoup moins contrôlable : celui de l'intuition artistique¹⁹⁶.

Si la bibliographie du costume au cinéma reste sommaire, il faut y intégrer les différents articles qui ont été publiés sur la question depuis que des auteurs, journalistes, cinéastes soulèvent le problème de l'élégance du costume à l'écran pendant la guerre et montrent la voie à suivre dans la presse cinématographique. Cette question débute par des « conseils » sur ce que doit être un costume pour l'écran. En 1922, un article de *Cinémagazine* intitulé « L'élégance au cinéma » dénonce les actrices françaises qui « donnent l'impression d'user leurs vieilles robes pour tourner. Dans quel film trouverez-vous une artiste française ayant l'élégance d'une grande vedette américaine ? ...¹⁹⁷ » interroge le chroniqueur. Il poursuit son article en montrant la différence de traitement de part et d'autre de l'Atlantique. Aux États-Unis, l'actrice n'a pas à acheter ses vêtements de scène, malgré un salaire conséquent, car « les vedettes américaines sont habillées par les firmes qui les font tourner ». Il propose d'ailleurs que les producteurs français s'établissent comme aux États-Unis avec des « ateliers de couture conséquents, aussi bien organisés que ceux des costumiers de l'Opéra ou de la Comédie Française¹⁹⁸ ». Son article met en avant l'implication et les moyens dont dispose un *film director* Américain face à la situation des metteurs en scène français manquant d'argent et « tournant à leurs risques et périls¹⁹⁹ ». Le cinéma français gagnerait à être aidé soit par les sociétés de production elles-mêmes, soit par « le syndicat de la couture » qui comprendrait que l'écran est un formidable tremplin vers l'étranger. L'idée que des vêtements doivent être fabriqués spécialement pour un film s'élabore là en pointant du doigt l'intérêt mutuel d'une telle coopération.

¹⁹⁵ Georges Annenkov est en tout cas à l'origine du terme « créateur du costume » qu'il propose dans les années 1940, comme dénomination professionnelle du métier, lorsqu'il prend les fonctions de président de la section Costume au Syndicat des Techniciens du Cinéma Français. Voir Iouri (Georges) ANNENKOV, *Journal de mes rencontres : un cycle de tragédies*, Genève, Éditions des Syrtes, 2016, [1966], p. 422. Voir également Iris SANTIAGO, « Habiller le cinéma français : les costumes de Georges Annenkov », Mémoire de Master 1, en Histoire de l'art : Création, Diffusion, Patrimoine, Sous la direction de Jérémie CERMAN et de Pascale GORGUET-BALLESTEROS, Université Paris-Sorbonne. 2019.

¹⁹⁶ G. ANNENKOV, *En habillant les vedettes*, op. cit. p. 29.

¹⁹⁷ V. GUILLAUME-DANVERS, « L'élégance au cinéma », *Cinémagazine*, n° 42, 20 octobre 1922, pp. 81-84.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

On découvre un peu plus tard dans *Cinémagazine*²⁰⁰ en 1925, un autre article sur trois pages examinant la photogénie des robes de scène. Le chroniqueur reprend les thèmes de Delluc, sur le rendu pictural des costumes et des coiffures. La figure du créateur de costume est dépeinte en juin 1929 dans un article de *Cinémagazine* énumérant les stars américaines les mieux habillées pour l'écran, mais aussi en dehors des tournages. Joan Crawford, Norma Shearer ou Marion Davies portent les toilettes créées par Adrian *costume designer* à la MGM, qualifié de « couturier spécial²⁰¹ » de la Metro-Goldwyn-Mayer par le journaliste. Quant à Lili Damita, vedette française à Hollywood, sa garde-robe personnelle est réalisée à Paris par Paul Poiret, Jeanne Lanvin, Gabrielle Chanel, Lucien Lelong ou Madeleine Vionnet. Les couturiers français comptent alors de nombreuses clientes parmi les vedettes américaines qui ne mêlent pas leurs garde-robes personnelles aux vêtements dessinés et réalisés pour les films. Par contre, les vedettes françaises : Marie Bell, Suzy Vernon ou Gina Manès font valoir à l'écran les robes des créateurs français et font « honneur à la mode française ». Le chroniqueur, mêlant garde-robe de ville et robes de scène, croisant créateurs américains et couturiers français, conclut qu'« un film médiocre peut être sauvé par le décor et les toilettes de ses interprètes, de même qu'un très bon film peut-être mal accueilli si cet important élément est négligé²⁰² ». De chaque côté de l'Atlantique, deux conceptions du costume au cinéma s'expriment et nous l'évoqueront dans notre thèse.

La recherche de l'élégance à travers les toilettes des actrices reste un point essentiel durant les années 1930. Au début de la décennie, le cinéma s'engage dans les essais techniques du son, au moment où la crise financière qui a débuté en Amérique arrive en France²⁰³. La lecture de l'article de Madeleine Baudry rapporte en 1931 les paroles de la couturière, madame Goetz, créatrice des modèles pour une jeune comédienne Janine Parys. Selon elle, pour concevoir une mode au cinéma, il faut savoir créer « l'illusion du chic, de la richesse²⁰⁴ ». Le vêtement ne doit pas marquer une époque, mais doit mettre en valeur le corps de la femme. La couturière déplore que les actrices choisissent elles-mêmes leur robe, alors qu'elles devraient laisser faire les professionnels ayant étudié la coupe et la ligne sous « un angle purement cinématographique²⁰⁵ ». Il existe donc une nécessité à l'écran, celle d'adapter dans un premier temps les costumes au décor.

²⁰⁰ Juan ARROY, « La robe photogénique », *Cinémagazine*, n° 34, 21 août 1925, pp. 303-306.

²⁰¹ M. PASSELERGUE, « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, n° 24, 14 juin 1929, pp. 453-455.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, I. 1900-1930*, Paris, Perrin, 2009, p. 385-389.

²⁰⁴ Madeleine BAUDRY, « La mode à l'écran doit créer un type de femme », *Cinémonde*, n° 129, 9 avril 1931, p. 235.

²⁰⁵ *Ibid.*

Le costume doit créer un type de femme : « nous devons, tout comme les décorateurs, étudier les maquettes, lire un scénario avant de réaliser...²⁰⁶ ». Sans doute, la couturière estime que sa profession peut créer ce vêtement adapté pour l'écran, encore faut-il être initié aux particularités de la caméra. Elle n'évoque pas l'existence du créateur de costume dont c'est le métier. En 1935, *Pour Vous*, s'intéresse aux costumes d'époque avec un article « Confidences d'un dessinateur de costumes²⁰⁷ » sur le travail demandé lorsque la production choisit de faire des costumes originaux pour les principaux interprètes. Le chroniqueur donne l'exemple du film de Jacques Feyder, *La Kermesse héroïque* (1935), dont Georges K. Benda réalise les costumes. Françoise Rosay qui joue dans ce film est interrogée sur la manière dont elle s'habille pour ses rôles : « Avant de composer mon personnage, je commence par l'habiller et le coiffer²⁰⁸ ». La comédienne estime que cinquante pour cent de sa préparation est alors accomplie et que le costume a sur la façon d'agir de l'acteur, de se présenter « une importance morale et physique²⁰⁹ ». Un costume (robe, souliers, chapeau, coiffure) est, selon elle, le meilleur collaborateur ou le pire. Elle regrette qu'il n'existe pas en France de spécialistes pour l'écran. Prenant l'exemple d'Adrian, *costume designer* à la MGM, elle précise la manière de travailler du créateur. Lorsqu'il vient à Paris : « il prend deux ou trois idées, les emporte et les adapte au cinéma américain. Il ne se contente pas de répéter le modèle couturier, il le refait à l'image du rôle²¹⁰ ». Le constat de Françoise Rosay est nourri par sa connaissance des méthodes françaises et américaines, car la comédienne a passé trois années à Culver City (Californie) avec son époux, le cinéaste Jacques Feyder entre 1929 et 1933, au moment où ce dernier avait été engagé par la MGM.

À l'automne 1949, un numéro spécial de *La Revue du cinéma*, est consacré à *L'Art du costume dans le Film*. Quatre chapitres sur six traitent du costume. Le premier texte est celui de Jacques Manuel, créateur de costumes sur plusieurs films de Marcel L'Herbier. Son texte fait figure d'introduction et donne une portée historique à son étude titrée : « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma²¹¹ » en évoquant les auteurs qui l'ont précédé, Delluc et Moussinac en tête dans cette bataille esthétique qu'ils mènent pour le cinéma. Manuel pointe du doigt les différences de vues entre couturiers et costumiers sans s'y attarder cependant. Le texte suivant

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ J.P. BARROT, « Confidences d'un dessinateur de costumes », *Pour Vous*, n° 361, 17 octobre 1935, p. 11.

²⁰⁸ G. L., « Comment s'habillent nos vedettes... Françoise Rosay à la française », *Ciné France*, 11 février 1938, p. 11.

²⁰⁹ Jacques FEYDER et Françoise ROSAY, *Le cinéma notre métier*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1944, p.84.

²¹⁰ G. L., « Comment s'habillent nos vedettes... Françoise Rosay à la française », *Ciné France*, *op. cit.*

²¹¹ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma », *La Revue du cinéma*, n° 19-20, automne 1949, pp. 3-63.

de Claude Autant-Lara décrit le métier de « costumier » comme celui qui habille des caractères en fonction de leurs rôles²¹².

Les années 1950 sont une sorte d'âge d'or pour les créateurs de costumes, car plusieurs films français dits « à costumes », c'est-à-dire dont les sujets sont inspirés de l'histoire et de la littérature classique sortent sur les écrans en couleur²¹³. Cette dernière sublime les costumes, mais en modifiant également leur perception sur l'écran. « Une image qui paraît équilibrée, bien composée et expressive en blanc et noir peut, tout en gardant les mêmes formes et contours, se désagréger entièrement par l'intervention des couleurs²¹⁴ ». La presse, durant cette période, contribue à forger une réalité au métier de créateur, présenté et nommé plus régulièrement dans ses pages. *L'Écran Français* propose « L'Art du costume dans le film²¹⁵ », *Image et Son* consacre deux articles sur le sujet : « Habiller un film²¹⁶ » et « Entretien avec une créatrice de costume²¹⁷ ».

En 1996, la revue *Positif*²¹⁸ consacre un dossier de plusieurs pages aux costumes à l'écran portant sur les films français, les comédies musicales américaines et les films italiens²¹⁹. La presse a semble-t-il, d'ailleurs appuyé une nouvelle visibilité du métier de créateur de costumes durant la décennie 1980. La profession a évolué économiquement depuis les nouveaux codes esthétiques, comme celui de la *Nouvelle vague*, apparu dans les années 1960-1970. Celui-ci ne permet plus aux créateurs de costumes de travailler pour des créations originales. C'est-à-dire que les prises de vue en extérieurs sont préférées aux tournages lourds en studio et l'apparition d'une nouvelle génération de metteurs en scène français privilégie des sujets intimistes ou réalistes qui modifient l'approche des créateurs avec le costume²²⁰. Au début de la décennie 1980

²¹² Claude AUTANT-LARA, « Le costumier de cinéma doit habiller des caractères », *La Revue du cinéma*, n° 19-20, automne 1949, pp. 64-67.

²¹³ Yannick MOUREN, *La couleur au cinéma*, op. cit. De 1953 à 1955, 46 films français sont tournés en couleurs, soit un peu plus de 10 % de la production. Voir également Christian VIVIANI (dir.), « Le costume », *CinémAction*, op. cit., p. 132. Des films français comme : *Le Carrosse d'or* (1952) de Jean Renoir, *La Dame aux camélias* (1953) de Raymond Bernard Sur 77 productions françaises de 1954, 15 sont situées à une époque révolue tels *Ali Baba et les 40 Voleurs* de Jacques Becker, *La Reine Margot* de Jean Dreville, *Si Versailles m'était conté...* de Sacha Guitry.

²¹⁴ G. ANNENKOV, *En habillant les vedettes*, op. cit. p. 65.

²¹⁵ « L'Art du costume dans le film », *L'écran Français*, n° 241, 13 février 1950, p. 4.

²¹⁶ François TIMMORY, « Habiller un film » *Image et Son*, n° 70, mars 1954, p. 12.

²¹⁷ « Entretien avec une créatrice de costume » *Image et Son*, n° 78, janvier 1955, p. 12.

²¹⁸ Christian VIVIANI, « L'Italie à l'origine de l'art du costume cinématographique », *Positif*, n° 425-426, juillet 1996, p. 79.

²¹⁹ L'Italie est introduite comme le « berceau du film à costumes » avec des films tels *La prise de Rome* (1905) de Filoteo Alberini, *Cabiria* (1915) de Giovanni Pastrone et *Assunta Spina* (1915) de Gustavo Serena. De grands créateurs tels que Gino Sensani et Maria De Matteis sont évoqués dans l'article comme des « atouts de prestige » pour le cinéma italien.

²²⁰ Priska MORISSEY, « Petits bérets et jupes qui volent. Un entretien avec Jacqueline Moreau et Agnès Evein », in Ch. VIVIANI (dir.), « Le costume », *CinémAction*, n° 144, Édition Charles Corlet, 2012, pp. 132-138.

l'intérêt pour les films d'époque est relancé²²¹ et un César récompense pour la première fois le créateur de costumes en 1985²²². Cette récompense n'est certainement pas un hasard à la parution, un mois plus tard dans *La revue du cinéma, Image et Son*, d'un article intitulé : « Profession : Costumier²²³ » et de l'exposition « L'Élégance française au cinéma²²⁴ » proposée au musée Galliera en 1988.

En 2012, Christian Viviani propose dans la collection *CinémaAction* un numéro assez complet sur le costume au cinéma, en regardant du côté italien avec deux grands costumiers sur la période postérieure à notre recherche, qui part des années 1930 jusqu'à la fin des années 1960 et américain avec Natacha Rambova sur celle des années 1920²²⁵.

4. Exploitation des sources mobilisées

Cette recherche se base sur plusieurs catégories de sources éparpillées qu'il a fallu rassembler avant de les analyser.

- **Les archives des maisons de couture : des sources diversifiées et dispersées**

Le premier obstacle majeur est l'absence de fonds d'archives spécifiques aux maisons de couture sur la période étudiée. Notre recherche croise plusieurs couturiers et couturières : Paul Poiret a travaillé sur les costumes d'*Irène* (1920) et de *La Garçonne* (1923), qui sont deux films perdus. Puis il intervient dans *Les Ombres qui passent* (1924). Il est également présent au générique de *L'Inhumaine* (1924) et on le retrouve pour les costumes des actrices du *Fantôme du Moulin Rouge* (1925) et d'*Éducation de Prince* (1927). Trois maisons de haute couture,

²²¹ Plusieurs films sont réalisés sur cette période tels que *La Banquière* (1980) qui se déroule durant l'entre-deux-guerres, les costumes sont de Jacques Fonteray. *Le retour de Martin Guerre* (1982), la créatrice est Anne-Marie Marchand et l'histoire se passe au XVI^e siècle dans un village de l'Ariège.

²²² Les Césars sont créés en 1976, remis par l'Académie des arts et techniques du cinéma français aux professionnels dans diverses catégories à l'image des Oscars du cinéma (*Academy Awards*) créés en 1929 aux États-Unis. Ces trophées récompensent les meilleures productions américaines et internationales du cinéma dans différents domaines (réalisation, interprétation, scénario, musique). Les costumes seront récompensés pour la première fois en 1948 aux États-Unis et en 1985 en France. C'est le film *Un amour de Swann* (1984), dont l'action se déroule à la Belle Époque, dans la haute société, qui est récompensé à travers les costumes réalisés par Yvonne Sassinot de Nesle qui remporte le premier César de la profession.

²²³ Pierre LAURENTI, Rémy VASROUTSIKOS, « Profession : Costumier », *La revue du cinéma - Image et Son*, n° 403, mars 1985, pp. 65-75.

²²⁴ M. DELPIERRE, M. de FLEURY, Dominique LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, op. cit.

²²⁵ Ch. VIVIANI (dir.), « Le costume », op. cit., pp.14-17 et 90-99.

Jeanne Paquin, Drecoll et Germaine Lecomte, sont attachées à trois films de Donatien : *La Sin Ventura* (1924), *Miss Edith Duchesse* (1928) et *L'Arpète* (1929). Jeanne Lanvin participe à *La Porteuse de pain* (1923), *Violettes Impériales* (1924), *Carmen* (1926) et *Napoléon* (1927). Jean Patou habille Louise Brooks dans *Prix de beauté* (1930). Lyolène réalise les costumes du *Magicien* (1926) et *Nuits de princes* (1930). Sonia Delaunay est au générique du *Vertige* et du *P'tit Parigot* en 1926, alors que Louise Boulanger confectionne ceux de *L'Argent* (1929) pour les deux actrices principales. Quant à la maison Jenny, celle-ci est répertoriée sur les costumes *Des Transatlantiques* (1928) et Philippe & Gaston pour *La Garçonne* (1923) et *Rue de la Paix* (1927).

Le manque de données factuelles et chiffrées, notamment pour les maisons de couture disparues, a rendu difficile notre réflexion sur les débuts de la coopération entre mode et cinéma. Leur collaboration avec le cinéma n'apparaît pas du tout ou très peu dans les documents rassemblés, tant du côté des maisons de couture, où seule l'absence de fonds propre permet de l'expliquer, que du côté des cinéastes et des sociétés de production où, là, les archives sont parfois volumineuses sans pour autant être abondantes et explicites sur la provenance et la réalisation des costumes de leurs films. Paul Poiret ne parle pas dans sa biographie du travail qu'il a effectué pour le cinéma, alors qu'il est cité pour 6 films de notre corpus et que cette liste n'est pas exhaustive comme nous avons pu le montrer. Le couturier s'attache plus particulièrement dans son ouvrage, aux robes qu'il a pu confectionner pour telle comédienne de théâtre ou pour telle autre au music-hall. Grâce à une collecte d'informations éparses et à des croisements, nous avons établi des lignes de force qui ont permis de comprendre un peu mieux les liens historiques, artistiques et commerciaux qui se sont créés entre cinéma et mode à cette période.

Lorsqu'un fonds existe, comme c'est le cas pour la maison Lanvin qui participe aux costumes de quatre films du corpus : *La Porteuse de pain* (1923), *Violettes Impériales* (1924), *Carmen* (1926)) et *Napoléon* (1927), celui-ci se compose de dessins et modèles, de quelques photos et de factures²²⁶. Madame Laure Harivel, responsable du Patrimoine Lanvin a pu nous

²²⁶ Le service patrimoine Lanvin est créé à la fin des années 1980 pour préserver les documents (albums, croquis) d'origine, faciliter la consultation et les recherches en interne ainsi que les échanges avec l'extérieur. Jeanne Lanvin a constitué et conservé de nombreuses archives de son vivant (des carnets de croquis et de broderies et plus de 400 modèles de l'époque de la couturière de son vivant). Les archives papier comprennent plus de 350 albums de dessins, de broderies, de perlages et de photographies répartis par les successeurs de la maison Lanvin (collections haute couture et prêt à porter). Un fonds très riche de vêtements d'enfants, robes de style, de jour, du soir, de cocktail, de théâtre, de mariée, chapeaux est enrichi au fur et à mesure grâce aux dons et achats lors de ventes aux enchères. Un fonds lié aux parfums qui renferme de nombreux documents : flacons de parfums, moules de fabrication, rouges à lèvres, poudres, lait, huile solaire, ainsi que des archives papier (factures, photographies, publicités). Le fonds n'est cependant pas consultable par un public extérieur. « Les archives de la maison Lanvin », Laure Harivel (Chargée du patrimoine), intervention du 25 septembre 2015, IHTP/SemMode.

fournir des dessins liés à un film du corpus. Pour le fonds Jeanne Paquin²²⁷, la maison de couture est présente sur les trois films de Donatien sans que nous ayons retrouvé d'archives sur ces films. Les archives Paquin sont divisées entre le V&A (Victoria and Albert Museum) de Londres et le musée de la mode de Bath en Angleterre et sont composées d'une majorité de dessins, gravures et photographies de la maison sur une période allant de 1897 à 1956. En outre, lorsqu'il n'y a pas de fonds conservé, car la maison n'existe plus, c'est le cas pour Louise Boulanger et Drecoll, les archives si elles sont conservées sont éparpillées. Des documents (coupures de presse, dessins) peuvent se retrouver à la bibliothèque du musée Galliera ou à celles des Arts décoratifs à Paris. C'est le cas pour le fonds d'Ara Frenkian, créateur principal, modéliste de la maison Jenny durant les années 1920. Souvent, les éléments fournis ont peu de rapport avec notre recherche. Ceci peut s'expliquer par le fait que ces entreprises commerciales n'ont pas éprouvé le besoin, ni eu la possibilité de conserver sur de longues périodes des documents comptables, des croquis préparatoires, des prototypes, des courriers d'échanges sur leurs collaborations avec le cinéma. Souvent, ces entreprises ont été rachetées ou ont fermé au moment où la couturière ou le couturier se retiraient. La maison disparaît alors corps et biens avec ses archives. C'est ainsi le cas pour la maison Jenny ou pour la maison Germaine Lecomte qui n'ont pas souhaité ou pas pu mettre en place de succession. Hélène Lyolène quant à elle, s'installe aux États-Unis à la fin des années 1930, après la faillite de sa maison et s'éloigne de la France et des prémices de la Seconde Guerre mondiale où une seconde vie commence pour elle là-bas. Pour la maison Patou, une grande partie des archives a été conservée par Jean de Moüy, petit-neveu du couturier et ancien directeur de la maison de couture et des parfums. Ces archives n'ont jamais été dépouillées en totalité jusqu'au travail d'Emmanuelle Polle²²⁸. L'ouvrage qu'elle publie en 2013, à l'issue de sa recherche, permet de restituer l'histoire et la carrière du couturier. Les recherches de Johanna Zanon²²⁹ dans les fonds des dessins et modèles du couturier, ainsi que dans celui des procès en contrefaçon conservés aux archives de Paris et dans le fonds de dessins conservé au musée des Arts décoratifs apportent d'autres éléments à la connaissance du couturier et de sa maison. Cependant aucun élément spécifique ne ressort des archives sur la manière dont les costumes sont réalisés ou simplement choisis pour être portés par la vedette dans telle ou telle scène d'un film.

²²⁷ Dominique SIROP, *Paquin*, Paris, Éd. Adam Biro, 1989. Voir également Bertrand MEYER-STRABLEY, *12 couturières qui ont changé l'Histoire*, op. cit., pp. 53-77. Voir aussi Valentina VITALE, « La Maison Paquin 1891-1956, L'Exposition de la Haute Couture », Mémoire de Master Histoire de l'art et Archéologie, sous la direction de Jérémie CERMAN et Pascale GORGUET-BALLESTEROS, Université Lettre Sorbonne, 2019-2020.

²²⁸ Emmanuelle POLLE, *Jean Patou : Une vie sur mesure*, Paris, Flammarion, 2013.

²²⁹ Johanna ZANON, « Quand la couture célèbre le corps féminin. Jean Patou (1919-1929) », thèse de l'École des Chartes, sous la direction de Jean-Michel LENIAUD, Paris, 2012.

Parfois des clientes ont su conserver et transmettre d'une génération à l'autre leur garde-robe. À un moment, cependant, les descendants se séparent des archives qui se retrouvent dans des ventes publiques. Des donations ou des accords ont pu être conclus avec un musée et la collection entière est alors conservée. Dans la plupart des cas, les institutions patrimoniales sont les seules structures en mesure d'assumer les coûts d'achat et de conservation des vêtements, qui sont des archives en trois dimensions qu'il faut savoir protéger. Tout comme les documents papier ou les pellicules de cinéma, les textiles sont des matériaux très sensibles que l'on doit stocker dans un espace adapté : répartir les tensions, les plis, éviter les manipulations, adapter la température et l'hygrométrie afin de les montrer au public et permettre une transmission aux générations futures. C'est le cas de la garde-robe d'Alice Dumas Baudron, première vendeuse de la maison Chéruit qui a fait l'objet en 2014 d'une exposition²³⁰. D'autres archives de maisons de couture, comme la maison Poiret, se sont retrouvées dispersées lors de ventes publiques. En 2005, à Drouot, a eu lieu une vente de la collection Paul Poiret soigneusement préservée jusque-là par la famille, puis la petite-fille du couturier s'en est séparée. Une grande partie des pièces mises en vente correspond à la garde-robe de Denise Boulet Poiret, épouse du couturier, a été acquise par le Met à New York et d'autres éléments ont été éparpillés. Pour la plupart des maisons de couture du corpus, peu de vêtements des films de notre corpus sont parvenus jusqu'à nous.

- **Le fonds photographique des dessins et modèles**

D'autres archives s'avèrent utiles à notre recherche. Il s'agit des fonds photographiques (dessins et modèles) des maisons de couture qui ont été déposés auprès du Conseil de prud'hommes de la Seine, que l'on peut consulter aux Archives de Paris. C'est une autre manière d'accéder à leur histoire. Ces fonds représentent plus de trois millions de dépôts de modèles et dessins, accompagnés parfois d'échantillons de tissus. Ces documents révèlent une industrie de la haute couture soucieuse de protéger ses créations contre la copie.

²³⁰ L'exposition « Roman d'une garde-robe : le chic d'une parisienne de la Belle Époque aux années 30 » au Musée Carnavalet (d'octobre 2013 à mars 2014) a permis de montrer La garde-robe d'Alice Dumas Baudron (1881-1969), première vendeuse de la maison Chéruit, devenue Alice Alleaume après son mariage en juin 1911. Cette exposition met en lumière une transmission familiale, liée à la couture et à la mode puisque sa mère, Adèle Dumas-Baudron (1839-1909), née Adèle Joly, « couturière en robes » sous le Second Empire, et sa sœur Hortense (1867-1932) première vendeuse comme sa sœur Alice, travaillait chez Worth.

L'exposition propose un ensemble de costumes, accessoires, lingerie couvrant un siècle, des années 1830 au tout début des années 1940. Elle révèle des robes griffées Chéruit, Worth et Lanvin, des souliers du soir d'Hellstern, des chapeaux d'Alphonsine, Marcelle Demay, Madeleine Panizon, Le Monnier, des bandeaux du soir de Rose Descat, des bijoux...

C'est à la suite de l'application d'une loi promulguée par Napoléon, le 18 mars 1806²³¹ (modifiée le 14 juillet 1909), qui stipule que « le même droit – le droit d'auteur – appartiendra aux sculpteurs et dessinateurs d'ornements, quels que soient le mérite et la *destination* de l'œuvre²³² » qui assure la propriété des dessins au moyen d'un dépôt. Tous les outils de la propriété intellectuelle vont ainsi se trouver convoqués : le droit d'auteur, le droit des dessins et modèles, le droit des brevets d'invention et le droit des marques qui viendront s'ajouter après les années 1920. Ces archives photographiques permettent de témoigner de l'existence des maisons de couture, grâce à ces dépôts. Les établissements les plus importants, les plus connus, donc les plus copiés, peuvent se le permettre cependant. Il s'agit toujours de dépôts stratégiques pour protéger des pièces particulières ou pour protéger des modèles plus « basiques » plus prompts à être copiés. De toutes les manières, comme le souligne Géraldine Blanche²³³, il s'agit d'un mécanisme « d'horodatage » pour les maisons de couture afin d'apporter la preuve que l'on est le premier.

Les photographies conservées dans ces fonds, représentent des modèles de la collection portés par des mannequins vivants. L'esthétique industrielle de ces photographies, proches de la photographie d'identité, tranche avec l'esthétique des illustrations et des photographies des magazines de mode. Ici, le mannequin est photographié dans des diptyques ou des triptyques, installé devant un miroir qui permet d'examiner le vêtement de face, de dos et de profil. Un écriteau posé au sol nomme le vêtement par un numéro d'identification et l'année de la collection. Des documents qui dégagent ainsi, sur plusieurs années de dépôt pour une seule maison de couture, une ligne directrice, un style, une preuve de l'existence du modèle.

D'autres sources et d'autres photographies de mode figurent dans les revues de mode conservées à la bibliothèque Forney, à la bibliothèque du musée Galliera ou à celle des Arts décoratifs (MAD). De nombreuses autres revues sont aussi disponibles sur le site de Gallica.fr. Le chercheur parvient alors, avec le recoupement de ces différentes sources à dresser un état des lieux de ce que fut la maison de couture à cette période.

²³¹ À cause des revendications des soyeux lyonnais, victimes du pillage de leurs dessins, Napoléon adopte le 18 mars 1806, une loi assurant la propriété des dessins de fabrique au moyen d'un dépôt.

²³² Le Droit d'Auteur, Organe Mensuel du bureau international de l'union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, n° 4, 15 avril, 1902, pp. 37- 48.

²³³ Une thèse est en préparation sur ces questions liées à la propriété intellectuelle et l'industrie de la mode : Géraldine BLANCHE, « L'étendard et le glaive, stratégie de la propriété intellectuelle dans l'industrie de la mode », à l'École de droit de Sciences Politiques, sous la direction de Michel VIVANT.

- **Les archives textiles, le fonds des costumes de la Cinémathèque française**

Après l'identification des maisons de couture et la consultation des photographies de modèles déposés aux Archives de Paris, une autre catégorie de sources permet de découvrir des informations utiles sur les costumes des films de notre corpus, ce sont les costumes des films eux-mêmes. La Cinémathèque française dispose d'une collection de costumes initiée par son fondateur, Henri Langlois qui, très tôt, a eu l'idée et le souci de préserver les accessoires et les costumes du cinéma²³⁴. Aujourd'hui le département costumes possède une collection évaluée à plus de 3 400 pièces (costumes et accessoires), 2 400 objets et décors sont catalogués préservés et valorisés. Charlyne Carrère est chargée de leur conservation et de leur valorisation. Il existe plusieurs costumes des années 1920 dans leurs réserves de la Cinémathèque. Nous avons pu contempler trois d'entre eux appartenant au *Vertige* (1926) de Marcel L'Herbier. Il s'agit d'une robe noire dont la griffe porte le nom de « CH. Drecoll Paris » et dont le motif « simultané » a été créé par Sonia Delaunay (**fig. 6**), un manteau en panne de velours noir et lamé or (**fig. 7**) et un second manteau en velours gris brodé de gros cordons dont les manches et le col sont bordés de fourrure (**fig. 8**) pour lequel nous avons eu quelques difficultés d'identification. Ces pièces ont été portées par Emmy Lynn qui les a confiées à la Cinémathèque française en 1959. Une autre pièce textile est présentée par Charlyne Carrère. Il s'agit d'une robe inscrite sous la référence C 0156 de la collection d'hiver 1924-25 de couleur crème avec 3 nœuds verticaux brodés sur le devant de la robe et créée par Jeanne Lanvin (**fig. 1-2-3-4**). Elle est déposée par Marie-Ange L'Herbier (la fille du cinéaste) en 1983 et a appartenu à sa mère, Marcelle Pradot, épouse du cinéaste²³⁵. Cette robe portée par Marcelle Pradot ainsi que le manteau d'Emmy Lynn en velours gris brodé (**fig. 8**) n'ont pas été retrouvés dans les films du corpus pour lesquels ces costumes étaient identifiés comme tels, peut-être existent-ils dans des scènes coupées au montage. C'est ce que nous nous proposons d'éclaircir.

Nos interrogations laissent entrevoir un désintéret, au mieux un manque de précision du déposant ou de celui qui a conservé ces objets. Ils font partie des interrogations sur lesquelles nous nous sommes penchés dans notre étude. Les difficultés rencontrées pour identifier certains vêtements montrent d'une autre manière, la confusion qui existe autour de la conception et de la provenance de ces costumes. Au moment où l'actrice, le metteur en scène, les héritiers déposent ces costumes, parfois vingt, trente ou soixante ans se sont écoulés après leur utilisation, alors les

²³⁴ *Les plus belles robes du cinéma : la collection de la Cinémathèque française, op. cit.*

²³⁵ Nous remercions Charlyne Carrère, chargée de collections Costumes & Objets à la Cinémathèque française pour sa disponibilité et les précisions apportées, des questions restent pour le moment encore en suspens.

souvenirs sont parfois moins précis pour établir dans quel film, à quelle date et par qui ces costumes ont été fabriqués, si les maquettes ont été réalisées par un créateur ou si la maison de couture a fourni la robe ou le manteau. Si leur état de conservation reste remarquable, malgré les années passées, la provenance n'est pas toujours établie avec certitude pour certains d'entre eux. En recoupant nos informations au contact des costumes, à la recherche d'indices au détour d'une griffe, dans les coutures d'un manteau, d'une robe, on peut retrouver des éléments révélant quelque chose de l'histoire du vêtement et de sa trajectoire dans nos films.



Fig. 1. Robe de Jeanne Lanvin (réf : C 0156)
collection hiver 1924-1925.
Cinémathèque française



Fig. 2. Dessin de la collection Lanvin, 1924-1925,
conservé à la Cinémathèque française. Robe qui figure
dans les archives de la Cinémathèque française
probablement associée à L'Argent (1929).



Fig. 3. Robe de Jeanne Lanvin (réf : C0156) collection hiver 1924-1925. Cinémathèque française



Fig. 4. Robe de Jeanne Lanvin, (réf : C 0156) collection hiver 1924-25, conservée à la Cinémathèque française. Robe que Marcelle Pradot a sans doute portée lors d'une scène coupée au montage de *L'Argent* (1929) de Marcel L'Herbier.



Fig. 5 et 6. Robe (réf : C 0017) créée par Jacques Manuel, dont le panneau coloré est réalisé par Sonia Delaunay et portée par Emmy Lynn dans *Le Vertige* (1926) de Marcel L'Herbier. La robe porte la griffe « CH. Drecoll Paris ».

Costume et photographie conservés à la Cinémathèque française



Fig. 7. Manteau (réf : C 0019) créé sans doute par Jacques Manuel, porté par Emmy Lynn dans *Le Vertige* (1926) de Marcel L'Herbier et réalisé par la maison Germaine Lecointe.

Costume conservé à la Cinémathèque française



Fig. 8. Manteau (réf : C 0018) d'Emmy Lynn répertorié comme appartenant au film *Le Vertige* (1926) ou peut-être à *L'Enfant de l'Amour* (1930). La griffe porte le nom de la maison de couture Germaine Lecomte. Costume conservé à la Cinémathèque française

- **Le cas du fonds Sonia Delaunay**

Il est difficile de classer Sonia Delaunay et sa maison de couture avec les autres maisons car sa démarche est différente. Elle n'entre pas dans la couture de la même manière que Jeanne Lanvin ou Germaine Lecomte dont la volonté première, au-delà de leur talent pour créer des objets de mode, a été de s'émanciper et de gagner leur vie en créant leur entreprise car elles étaient issues de milieux très modestes. Pour Sonia Delaunay, artiste formée aux Beaux-Arts de Carlsruhe (Allemagne) puis à Paris à l'Académie de la Palette, son attrait pour les arts « décoratifs » est une constante dans sa création. L'artiste expérimente depuis les années 1910 des applications de sa peinture sur une multitude de supports, le tissu et le vêtement en font partie, comme une « quête d'extension de la peinture par-delà le chevalet²³⁶ ».

²³⁶ Cécile GODEFROY, *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, Paris, Flammarion, 2014, p. 17. Publication tirée de sa thèse de doctorat en histoire de l'art, « Sonia Delaunay-Terk et la modernité », sous la direction de Serge Lemoine, Université Paris 4, 2006.

Le fonds Sonia et Robert Delaunay est réparti sur deux lieux : une partie des archives est conservée à la Bibliothèque Kandinsky, au Centre Pompidou. Il s'agit de 231 boîtes d'archives qui s'attachent au travail et aux expositions des deux artistes, une correspondance abondante autour de ses liens entre art, mode et peinture. L'autre partie de ses archives est consultable à la BnF, le fonds se compose des écrits des deux artistes, du journal de Sonia Delaunay, de projets de livres, d'un fonds photographique, de documents iconographiques et de maquettes de costumes²³⁷. Ces diverses archives permettent de comprendre les revendications « à la fois esthétique et “appliquée” au domaine de la vie et à l'échelle de la ville²³⁸ » que prône l'artiste. Elle revendique en matière de mode, la fin de « l'académisme couturier²³⁹ » pour aller vers la standardisation, intégrant tous les arts à son art. Sonia Delaunay est complètement inscrite dans son temps et dans les idées que prônent certains cinéastes durant les années 1920.

- **La presse, une source d'importance**

La presse généraliste et surtout la presse corporative cinématographique occupent une place déterminante parmi nos sources pour notre recherche, permettant de retrouver les collaborateurs d'un film, de préciser les sorties, d'accéder aux résumés et aux critiques des films, aux reportages sur les vedettes. Certains périodiques, tels *Cinémagazine*, *Mon Ciné* ou *Le Film*²⁴⁰ ont fait l'objet d'un dépouillement plus approfondi. Ces revues ont été les premières à publier des articles sur la mode au cinéma. Quant aux revues de mode, *Femina* et *Vogue*, elles n'apportent que très peu d'informations sur ce sujet, mais restent très précieuses pour découvrir les modèles et le style des collections des maisons de couture présentes dans notre corpus. La presse papier est complétée par la presse numérique disponible sur Gallica, RetroNews, ou les bases de données disponibles à travers la direction des bibliothèques universitaires de la Sorbonne Nouvelle, qui permettent de faire de nombreuses recherches et de recouper des informations dans de nombreux quotidiens français et américains.

- **Les archives des réalisateurs, sociétés de production, actrices**

À côté des sources que nous venons d'évoquer, d'autres archives papier, celles des

²³⁷ Le fonds conserve des photographies de mode, des portraits de mode de l'artiste, de ces amis portant ses créations simultanées, entre 1913-1935.

²³⁸ C. GODEFROY, *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, op. cit., p. 21.

²³⁹ D. DESENTI, *Sonia Delaunay, magique magicienne*, op. cit., p. 207.

²⁴⁰ E. CHAMPOMIER, « Contribution à l'histoire de la presse ... », op. cit.

réalisateurs des films du corpus constituent un autre apport fondamental pour cette étude. Elles sont conservées pour la plupart dans la bibliothèque des Arts du spectacle (BnF), la Cinémathèque française à Paris, la bibliothèque Raymond Chirat à l'Institut Lumière à Lyon qui possède un fonds Henry Roussell. La plupart de ces fonds se composent de correspondances privées ou professionnelles entre les réalisateurs et quelques prestataires de service, comme des loueurs de costumes, quelques factures de costumes, des contrats entre réalisateurs et actrices, mais en général, ces sources restent peu fournies, voire inexistantes sur les liens de travail entre les metteurs en scène et les maisons de couture sur la période des années 1920. C'est ce qui nous a le plus surpris car nous pensions retrouver dans ces fonds d'archives les éléments nous permettant de composer le puzzle et comprendre un peu mieux les processus de création des costumes de la plupart des films.

La Cinémathèque française, la BnF et les Archives départementales de Nice conservent les fonds de sociétés de production, des archives des studios de prises de vues de la Victorine (Fonds Albatros, fonds F. Icart ou E. Martin pour la Victorine). La fondation Jérôme Seydoux-Pathé conserve essentiellement des archives de Pathé-Cinéma autour de la fabrication de la pellicule, et dans une moindre mesure, de Pathé Consortium Cinéma (production et exploitation). Aucun des films de notre corpus n'est produit par la société Pathé, cependant la consultation de quelques journaux comptables sur la période des années 1900-1910 a été utile à notre recherche.

Pour les actrices et acteurs du corpus, le département des Arts du spectacle de la BnF conserve des archives sur Raquel Meller. Pour les autres acteurs, mais surtout actrices liées aux maisons de couture, on peut trouver des éléments biographiques dans des fonds d'archives éparpillés à la Cinémathèque française, dans des ouvrages, parfois quelques autobiographies et des articles dans la presse cinématographique, mais très peu dans les revues de mode (*Femina* et *Vogue Paris*). Seule Raquel Meller fait figure de pionnière en tant que vedette de music-hall et actrice à l'écran puisqu'elle est présente à plusieurs reprises dans les magazines *Femina*, et *Vogue Paris* faisant la réclame d'un poste de T.S.F. « Vitus » ou du savon *Cadum*. Elle participe également à un concours d'élégance automobile organisé par *Femina* et *L'Intransigeant* en 1928. Il n'est généralement pas fait mention des films tournés dans ces magazines, sauf exception avec l'actrice espagnole qui fait l'objet en novembre 1923, d'un long article dans *Femina*, pour la promotion de son dernier film, *Violettes Impériales* (1924) réalisé par Henry Roussell²⁴¹.

²⁴¹ René JEANNE, « Raquel Meller héroïne de l'écran, elle a tourné *Violettes Impériales* », *Femina*, novembre 1923.

- **Sources diverses : iconographies, audiovisuelles, témoignages**

Il faut ajouter à ces éléments, les sources iconographiques, des photos de tournages, de plateaux consultables à la Cinémathèque française pour la plupart des films du corpus. Cette source d'information a permis de vérifier plus précisément, quand cela a été possible, les robes signalées appartenant à une maison de couture.

Des sources audiovisuelles de l'INA (un entretien de l'épouse de Paul Poiret, un reportage sur Erté, dessinateur de mode, sur Rosine Delamare, costumière au théâtre et au cinéma, un entretien avec la comédienne Eve Francis) et des expositions ont été vues, toutes en lien avec notre étude et permettant de manière indirecte de nourrir notre propos.

Les dernières sources sollicitées pour cette recherche sont les témoignages. Ces archives orales s'inscrivent depuis les années 1970 dans une pratique archivistique française permettant de venir compléter les archives papier existantes. Depuis peu, on s'interroge sur le statut du témoignage ou de l'entretien comme « œuvre ». Peu nombreux cependant dans notre étude, ces témoignages se sont attachés à retrouver une mémoire et « des voix qui nous viennent du passé²⁴² ». Cependant, si les descendants que nous avons pu interroger sont liés aux maisons de couture du corpus, cela n'est que d'une façon indirecte puisque plus de cent ans nous séparent des faits racontés. Les personnes rencontrées sont pour la plupart des descendants comme la petite cousine d'Ara Frenkian, principal couturier de la maison Jenny, la nièce de Germaine Lecomte vivant toujours à Bressuire, berceau de la couturière et des échanges que nous avons eus avec la belle-sœur, nièce et petite-nièce de Lyolène, (Helene Pouterman) vivant aux États-Unis et en France. Ces différents contacts n'ont pas permis de répondre à nos questions sur le travail de la maison de couture au cinéma car les souvenirs sont imprécis et indirects. Cependant, ces témoignages ont permis de créer un pont entre la matérialité de notre recherche et l'époque disparue.

²⁴² Hélène WALLENBORN, *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'Histoire : le témoignage à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Labor, 2006.

5. Une approche pluridisciplinaire pour différents champs d'études

Écrire sur le sujet du costume et de la mode appliqués au cinéma, à travers une étude des costumes des films, constitue une démarche inédite. La mode est un sujet complexe et ambigu à délimiter car le terme est « plurivoque²⁴³ ». Le sujet touche un grand nombre de domaines des sciences humaines et sociales : économique car il s'agit d'une industrie, psychologique dans la construction des identités individuelles²⁴⁴, sociale comme marqueur de distinction²⁴⁵ et esthétique. Notre sujet croise tous ces domaines et s'inscrit pleinement dans les champs de l'histoire de la mode et du costume appliquée à l'histoire des spectacles et principalement à celle du cinéma. Notre travail relève ainsi de l'histoire culturelle. À ce titre, la mode est une pratique culturelle et sociale, elle est aussi un objet culturel. Dans notre cas, il importe de se pencher sur les vêtements portés par les actrices qui ont été confectionnés par les maisons de couture intervenant sur les films du corpus. Le cinéma est également une pratique culturelle, sociale et artistique avec le film comme objet d'étude. L'histoire culturelle est donc « une histoire de la circulation, de la mise en relation des objets représentatifs²⁴⁶ ».

Nous envisageons ces rapports entre le cinéma et la mode dans de multiples perspectives de recherche : *gender, star et visuals studies*, histoire de la culture matérielle, histoire sociale, histoire économique et esthétique du cinéma, mais aussi histoire de l'art, histoire économique de la mode que nous abordons sur plusieurs points de notre recherche. Nous associons la période qui va du début du cinématographe à la fin des années 1920 qui forment le cadre de cette thèse.

- **Une inscription dans le champ de l'histoire culturelle et sociale**

Le costume réalisé pour un film révèle à l'écran la période dans laquelle il a été fabriqué. Qu'il s'agisse d'une époque lointaine ou proche, le costume restera sensible à la période de sa création et on la reconnaîtra à travers la coupe du vêtement, la morphologie des femmes qui a changé tout au long de l'histoire et l'époque de la réalisation du film. Revisiter un siècle passé, dévoile rapidement que les costumes créés ne seront jamais « conformes » à la période

²⁴³ Frédéric MONNEYRON, *La sociologie de la mode*, Paris, PUF, 2006, p. 3.

²⁴⁴ Eugénie LEMOINE-LUCCIONI, *La robe, Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Édition du Seuil, 1983.

²⁴⁵ Georg SIMMEL, *Philosophie de la mode*, Paris, Allia, 2013.

²⁴⁶ *Ibid.*

reconstituée. Laurent Véray écrit que « l'œuvre n'a d'existence que dans la société qui la voit naître. [...] Tout film garde malgré lui l'empreinte de son contexte²⁴⁷ », ainsi la représentation d'un évènement donné du passé, d'une époque particulière, d'une guerre par exemple est marquée en elle-même par son cadre historique. Les formes esthétiques d'une période choisie seront différentes d'une décennie à l'autre, d'un metteur en scène à l'autre, d'un créateur à l'autre. De même, les mœurs, « les modes » et ses représentations sociales dépendent d'un moment donné²⁴⁸. Le costume porte un discours et un regard différents sur l'histoire. Quentin Bell relevait dans son essai sur la sociologie du vêtement que la mode « influence notre conception du beau et notre perception de l'histoire²⁴⁹ ». Notre perception du beau aurait un impact sur notre manière de concevoir l'histoire passée. Dans le film, le rôle du costume est de restituer l'atmosphère de l'époque représentée. C'est la vision d'un créateur qui n'est pas de « reconstituer » le vêtement parce que ce costume demeurera « introuvable²⁵⁰ ». Dans notre étude, le thème de Carmen vu par plusieurs metteurs en scène entre les années 1910-1920 relève de cet aspect-là.

Trois films du corpus datent de 1928. Nous nous sommes appuyés sur l'étude de Dimitri Vezyroglou²⁵¹ afin de cerner les enjeux esthétiques et culturels qui se sont déployés durant la deuxième moitié des années 1920. Des travaux portés par Christophe Gauthier sur le développement de la cinéphilie naissante dans les années 1920-1929²⁵² montrent l'appropriation par les cinéphiles « des modes opératoires de la mise en valeur du “système” traditionnel des Beaux-Arts²⁵³ ». Si 1908 est considéré comme l'année où s'ébauche l'idée d'un cinéma pensé comme art, 1911, le moment où il s'autonomise en se libérant de la tutelle du théâtre, les années 1920 tentent d'ancrer le cinéma dans le champ culturel plus large et établi des autres arts en

²⁴⁷ Laurent VÉRAY, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p. 8.

²⁴⁸ Les films tirés de l'œuvre d'Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires* offrent une illustration de ce que peut être l'esprit de la mode, à travers le costume du passé. Il existe pour ce film, une vingtaine de versions qui ont vu le jour tout au long de l'histoire du cinéma en France comme à l'étranger. Nous constatons que les costumes de D'Artagnan, de Porthos ou de la reine d'Autriche sont très différents d'un film à l'autre, qu'ils soient conçus par Mallet-Stevens en 1921, par Walter Plunkett en 1948 ou par Pierre-Yves Gayraud en 2011. Malgré le fait qu'ils évoquent tous le XVII^e siècle, ils sont marqués par le style du créateur dont le regard est façonné par son époque et son environnement social : en 2011, *Les Trois Mousquetaires (The Three Musketeers)* est un film de Paul W.S. Anderson. Les costumes sont de Pierre-Yves Gayraud. En 1948, aux USA, George Sidney réalise une version, avec Gene Kelly (D'Artagnan) et Lana Turner (Milady) avec des costumes conçus par Walter Plunkett. La version de 1921 est d'Henri Diamant-Berger, film français en 12 épisodes dont les costumes et les décors sont réalisés par Robert Mallet-Stevens.

²⁴⁹ Quentin BELL, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, PUF, 1992, p. 92.

²⁵⁰ Odile BLANC, « Histoire du costume : l'objet introuvable », *Médiévales : L'étoffe et le vêtement*, *op. cit.*

²⁵¹ Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France ...*, *op. cit.*, p. 12.

²⁵² Ch. GAUTHIER, *La passion du cinéma ...*, *op. cit.* Voir aussi Ch. GAUTHIER, « Le cinéma : une mémoire culturelle », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 52, 2007/2, [En ligne] www.cairn.info/revue-1895-2007-2-page-.htm.

²⁵³ *Ibid.*

devenant le septième. Sa nouveauté l'a poussé à chercher, à synthétiser en lui, les autres arts et la mode s'y est associés à plusieurs niveaux. Mais phénomène mouvant, la mode est chargée de signes et symboles, il est difficile de la contraindre devant la caméra comme d'autres formes artistiques (danse, architecture ...). Il faut donc penser à créer une mode pour l'écran. C'est ce qui se joue durant cette période et plus fortement dans les années 1920.

Notre recherche est reliée par l'histoire culturelle à l'histoire des sensibilités, l'apport des travaux d'Alain Corbin²⁵⁴ permet ainsi d'articuler sensations, pratiques et représentations sociales et culturelles. La représentation du corps ouvre en effet d'autres champs possibles au travers de la mode et de la toilette féminine à l'écran. Les écrits de l'historien des émotions Georges Vigarello²⁵⁵ permettent de relier notre sujet de la mode au vestiaire des actrices par le travail sensible du créateur créant pour elle une robe : « la représentation de la femme, son rôle, son statut sont directement présents dans ses allures et ses maintiens. Son apparence traduit ce qui est attendu d'elle : elle existe de part en part dans ce qui l'enveloppe et la contraint²⁵⁶ ». Les transformations des lignes féminines traduisent des bouleversements qui sont au cœur des sensibilités. Deux historiens, Daniel Roche²⁵⁷ spécialiste de l'histoire sociale de la France d'Ancien régime, et Philippe Perrot²⁵⁸, spécialiste de la mode, nous ont apporté des pistes de réflexion sur les codes vestimentaires liés aux habitudes sociales qui nous sont communiquées à l'écran.

- **Une inscription dans les champs de l'histoire de l'art, des cultures visuelles et de la culture matérielle**

Les films de notre corpus, réalisés durant les années 1920, ont pour la plupart un statut que l'on pourrait qualifier de « films de prestige » du fait de l'utilisation dans certaines scènes de lieux typiques parisiens. Des cabarets célèbres sont évoqués ou réellement filmés : le bal des Quat'z Arts, le Bullier et le Moulin Rouge avec ses danseuses et danseurs du *French Cancan*. Les beaux quartiers parisiens sont présents à l'écran : la rue de la Paix et la place Vendôme, lieux

²⁵⁴ Alain CORBIN (dir), *Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éd. du Seuil, 2005. Voir aussi *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016.

²⁵⁵ A. CORBIN et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire des émotions, 3. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2017.

²⁵⁶ G. VIGARELLO, *La Robe, Une histoire culturelle*, Édition du Seuil, 2017, p. 9.

²⁵⁷ Daniel ROCHE, *La Culture des apparences : Une histoire du vêtement (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1989.

²⁵⁸ Philippe PERROT, *Une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981/ Complexe, 1984. Voir aussi son ouvrage, *Le corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Éd. Points, 2017.

évoqueurs du luxe français comme le sont aussi la Côte d'Azur, Monte-Carlo, Deauville et ses casinos, la présentation de salons de couture et ses défilés. L'imagerie caractéristique de la « Belle Époque²⁵⁹ », celui d'avant la Grande Guerre renvoie à l'effervescence du Paris chic et gai et apparaît dans plusieurs films du corpus qui empruntent à la peinture de la fin du Second Empire et de la III^e République. Montrer les lieux de la capitale à la mode permet d'attirer un public international, plutôt américain, en capacité financière de jouir des plaisirs de la ville. On découvre ainsi des scènes du quotidien, avec les perspectives modernes du Paris Haussmannien de Gustave Caillebotte (1848-1894), des scènes de la haute bourgeoisie parisienne, avec les peintres tels Eugène Galien-Laloue (1854-1941) ou encore Jean Béraud (1849-1935) avec *Sortie des ouvrières de la Maison Paquin rue de la Paix*, peinte vers 1907. Nous découvrons dans *Rue de la Paix* (1927) d'Henri Diamant-Berger et *L'Arpète* (1929) de Donatien, la maison de couture, ses ateliers, ses salons et ses employés, parfois bien moins studieux que sur la toile, *Atelier de couture de chez Drecol* (1912) de Louis Édouard Brindeau de Jarny par exemple.

Notre recherche, qui s'inscrit dans le champ des cultures visuelles²⁶⁰ (*Les Visuals culture studies*), intègre en les croisant l'histoire de l'art et l'histoire sociale. La culture visuelle « ne se limite pas à la construction sociale du visuel, mais s'étend à la construction visuelle du social²⁶¹ ». Ainsi, le cinéma construit visuellement un Paris éclatant, de la mode et de la fête qui se prolongent sur les lieux de villégiature fréquentés par la classe sociale aisée qui est une image fabriquée à destination d'un public. Le cinéma, pratique culturelle, qui a sa propre histoire, s'intègre aussi dans une histoire de l'art²⁶². Notre étude, nous permet de découvrir un contexte social à travers la diffusion des images cinématographiques²⁶³ : il s'agit surtout pendant les années 1910-20, de montrer la capitale, culture urbaine avec une classe d'employés et d'ouvriers, mais surtout une classe aisée que le cinéma aime représenter et qui participe à la construction visuelle de cette période. En s'attachant à l'ouvrage de Vanessa Schwartz, *It's So French ! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*²⁶⁴, nous avons pu nous appuyer

²⁵⁹ Dominique KALIFA, *La véritable histoire de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2017.

²⁶⁰ Sur les cultures visuelles voir, Susan BUCK-MORSS, « De l'histoire de l'art aux Visual Studies », *Politique de l'image*, n° 8, 2014, p. 52-57 ; et Maxime BOIDY, *Les études visuelles*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

²⁶¹ W. J. T. MITCHELL, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, p. 345.

²⁶² Pascal ORY, « Pour une histoire cinématographique de la France » in Ch. GAUTHIER, P. ORY, D. VEZYROGLOU (dir.), *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51, octobre-décembre 2004, pp. 7-9.

²⁶³ W. J. T. MITCHELL, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, op. cit.

²⁶⁴ Vanessa SCHWARTZ, *It's So French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2007 et *Spectacular Realities : Early Mass Culture in Fin de Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

sur la notion de circulation culturelle transnationale entre la France et les États-Unis qui s'est manifestée après la Seconde Guerre mondiale et auquel aurait répondu un ethnocentrisme de la nation française. L'historienne conteste l'affirmation qu'il existerait un colonialisme américain et critique la vision d'une conquête unilatérale par l'instrumentalisation de la culture de masse de l'Amérique sur la France sur la période de la Guerre froide. Des deux côtés de l'Atlantique, une influence réciproque s'opère. Nous constatons que cette culture « cosmopolite », cette influence et cette circulation que Vanessa Schwartz décrit pour une autre période historique, existe déjà après la Première Guerre, notamment du fait de la présence d'une importante communauté américaine à Paris et sur la Côte d'Azur. Des milliers d'hommes d'affaires américains, avec parfois leurs familles, s'installent à Paris, leur nombre dépasse les quarante mille en 1924²⁶⁵. Des étudiants et des artistes (Ernest Hemingway, Robert McAlmon, Gertrude Stein, Man Ray, Scott Fitzgerald, John R. Dos Passos) séjournent également à Paris, mais aussi sur la Riviera pour les plus fortunés d'entre eux, lors de la saison estivale. Une infrastructure se crée donc pour soutenir toute cette communauté d'« expatriés » touchant à tous les secteurs. Il y a ainsi un double mouvement qui s'installe. D'un côté, les Américains travaillent à Paris et vendent leurs produits que la France ne possède pas encore. De l'autre côté, la France exerce en retour une attractivité dans l'expression d'une pensée plus libre offrant de nouvelles possibilités de création et d'expression que celle de l'Amérique puritaine²⁶⁶. Rex Ingram qui vient s'installer à Nice durant la période des années 1920 est un représentant de cette circulation entre l'Amérique et la France. S'il existe un intérêt de la France pour les Américains, il existe aussi un « culte américain²⁶⁷ » des Français pour l'Amérique, un prestige pour « la modernité », le cinéma, le jazz et le *self-made man*. On peut donc réellement parler de circulation culturelle et de personnes d'une rive à l'autre de l'Atlantique durant cette décennie 1920.

Notre recherche s'inscrit également dans le cadre des études sur la culture matérielle que l'on définit comme « l'ensemble des objets fabriqués par l'homme et appréhendés sous un angle social et culturel²⁶⁸ ». Elle a des points communs avec les travaux et les objets d'investigations de l'historienne moderniste de la culture matérielle et anthropologue Nicole Pellegrin, qui

²⁶⁵ Daniel GALLAGHER, *D'Ernest Hemingway à Henry Miller, Mythes et réalités des écrivains américains à Paris, (1919-1939)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 157.

²⁶⁶ Nicole FOUCHÉ, « Les Américains en France, 1919-1939 : un objet d'étude pour les historiens de l'immigration », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 14, n° 3, 1998, pp. 159-170.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Marie-Pierre JULIEN et Céline ROSSELIN, *La Culture Matérielle*, Paris, La Découverte, 2005, p.1.

s'intéresse aux « choses banales²⁶⁹ », les garde-robes, les tabliers, le voile, sur l'histoire du vêtement d'une manière générale car le vêtement est une interface essentielle à la compréhension d'une personne et d'un personnage dans notre étude. La notion de culture matérielle place l'objet matériel et les relations entretenues entre les personnes avec ces objets, au centre des questionnements afin d'éclairer les conduites des individus. En France, c'est vers l'histoire privée et intime que s'est dirigé ce champ d'étude, notamment avec les études d'inventaire après décès sur la période de l'Ancien Régime²⁷⁰. La tradition française dans l'étude de ce champ de recherche a été fidèle à l'idée d'une archéologie du quotidien, d'une reconstitution de l'environnement familial des individus²⁷¹. En partant du postulat que tout objet a du sens car il est un marqueur social, économique et culturel, nous posons sur nos objets d'étude : la mode à travers les vêtements et le cinéma par les films, des significations multiples en les renvoyant à l'univers particulier et à l'expérience personnelle des femmes et des hommes qui sont sur l'écran et à ceux, le public qui en ont fait usage.

Si la mode est un objet, elle est également une image, notamment à travers les revues qui en parlent et qui ont un fort impact durant le XIX^e et le XX^e siècle. Notre étude comporte plusieurs dépouillements de magazines féminins, *Vogue* et *Femina* notamment, nous a interrogés sur les questions de fabrication de son lectorat. La revue *Vogue* a servi de modèle à Louis Delluc lorsqu'il cherchait à créer sa propre revue de cinéma. Nous montrerons les liens qui existent entre le lectorat de la revue de mode et ce que souhaitait Delluc pour le cinéma. L'autre objet d'étude, le film est un ensemble d'images qui véhicule l'actrice habillée à la mode.

Autres éléments de cette culture matérielle, ce sont les objets de mode insérés dans les films et matérialisés par la vitrine, le défilé de mannequins, le métier de la couturière souvent exploité dans les scénarios pour identifier un personnage. Ces éléments entrent en résonance avec les travaux de l'historien Manuel Charpy, spécialiste d'histoire de la culture matérielle et visuelle, qui portent sur le vêtement et la mode au XIX^e siècle, et dont les recherches sont ancrées dans l'histoire sociale des images. Or cette perspective nous intéresse notamment lorsque nous abordons la vitrine qui rassemble et agence de manière attractive, sur une petite surface, les

²⁶⁹ Daniel ROCHE, *Histoire des choses banales, Naissance de la consommation XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.

²⁷⁰ Annick PARDAILHÉ-GALABRUN, *Naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988 ; Daniel ROCHE, *La Culture des apparences : Une histoire du vêtement (XVII^e et XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard, 1989.

²⁷¹ Dominique POULOT, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t.44, n° 2, avril-juin 1997, pp. 344-357. [En ligne] www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1997_num_44_2_1870.

derniers objets à la mode : souliers, accessoires et manteaux de fourrure. Éléments symboliques des fantasmes de luxe des héroïnes des films de notre corpus : Margarita contemplant des souliers dans *La Sin Ventura* (1924) de Donatien et Paule Mérit rêvant devant les fourrures Max dans *Détresse* (1930) de Jean Durand. L'évocation d'un autre objet de mode dans notre thèse, le vêtement d'occasion ou la fripe se déploie à travers deux aspects évoqués : le costume de Charlot, constitué de vêtements très usés. Quasi identiques, ils diffèrent cependant à quelques détails près d'un film à l'autre, donnant l'impression de vêtements récupérés. Ce sentiment de vêtement réutilisé est évoqué aussi avec les costumes de la Star Film de Georges Méliès. Les costumes proviennent de différents lieux et du stock initial du théâtre Robert-Houdin que Méliès rachète en 1888. Un théâtre qui fut créé en 1854 avec un stock qui s'est constitué sur plusieurs décennies. La circulation des costumes des théâtres a toujours existé²⁷². Tout au long du XIX^e siècle, dès 1833 et jusqu'à la fin du Second Empire, on trouve à la vente dans la boutique des marchands Garnier tous les anciens grands costumes des opéras à succès attestant du rôle de modèle qu'a pu jouer l'Opéra en matière de mode à travers le spectacle²⁷³. Cette boutique a acheté des milliers de costumes mis en vente par l'administration de l'Opéra en permettant à d'autres théâtres plus modestes de se créer un département de costumes ou à des costumiers d'établir eux aussi le stock de leur magasin²⁷⁴.

Dans le champ de la culture matérielle, notre sujet d'étude porte sur l'objet vêtement. Quatre pièces textiles proviennent des costumes de deux films de notre corpus et sont conservées à la Cinémathèque française. La vision et la perception du costume conservé sont bien différentes de son image perçue sur l'écran. L'étude des pièces textiles est l'affaire de spécialistes (anthropologues, archéologues et historiens et historiennes du textile) qui établissent une expertise, que nous n'avons pas dans ce domaine. Pour ce travail, nous avons examiné le vêtement dans son ensemble, repéré les coutures des pièces pour établir sa construction, identifier à travers l'étiquette cousue dans le vêtement, la marque de la maison de couture qui l'a confectionné. Des questions se présentent sur l'identification d'une maison de couture qui n'était pas attendue sur l'un des films du corpus.

²⁷² Sophie BOUDET, « Les coulisses d'un théâtre littéraire au XIX^e siècle, Le personnel de l'Odéon de 1852 à 1906 », Master en Histoire, sous la direction de Nicolas HATZFELD, Jean-Louis LOUBET et Alain MICHEL, Université Évry Val d'Essonne, 2008.

²⁷³ Manuel CHARPY, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIX^e siècle. L'exemple du vêtement à Paris », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 24, juin 2002 [En ligne] <http://journals.openedition.org/rh19/373>.

²⁷⁴ M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, op. cit., p. 167.

- **Une inscription dans le champ de l'histoire du cinéma**

De nouveaux travaux sur le début de l'histoire du cinéma ont vu le jour depuis le congrès de la fédération internationale des archives du film (FIAF) à Brighton, en 1978. Notre étude s'inscrit modestement dans les pas de ces recherches, que l'on désigne parfois comme la « nouvelle histoire²⁷⁵ » du cinéma. Il faut mentionner à ce titre l'Association française pour la recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) qui diffuse de nombreux travaux de recherche dans ce domaine. À travers sa revue scientifique *1895*, le fait cinématographique s'est élargi vers de multiples aspects, notamment par une approche sociotechnique, dans laquelle notre recherche s'inscrit, en s'ouvrant sur l'organisation des studios français avec la thèse de Morgan Lefeuvre²⁷⁶ et vers les métiers du cinéma, ceux du costume (costumier, créateur, maquettiste ...) qui nous intéressent notamment à travers les travaux de Priska Morrissey et Laurent Le Forrestier²⁷⁷ que nous avons cité au début de cette introduction. Dépassant l'approche « auteuriste » et « cinéphile », ces recherches démontrent que l'œuvre cinématographique est avant tout une œuvre collective qui associe un grand nombre de collaborations artistiques et techniques dont dépend le créateur de costumes, mais qui n'intègre pas la maison de couture qui reste un fournisseur extérieur au système cinématographique. L'utilisation de fournisseurs externes (maisons de couture, ateliers de costumiers, en particulier pour les locations destinées aux films d'époque) est une pratique propre au cinéma français, les Américains travaillant différemment²⁷⁸.

En s'appuyant sur des maisons de couture, le cinéma a mis en lumière la deuxième industrie française et s'est donné une envergure internationale qu'elle perdait depuis la guerre face aux films américains. Les liens entre le cinéma et la mode se sont établis dans une période foisonnante où les mouvances esthétiques se nourrissaient mutuellement depuis le conflit. Cette stimulation créatrice entre le théâtre, la danse, la musique, l'architecture, la peinture, la mode a permis des approches esthétiques entre ces différents domaines. Une exposition de la Bibliothèque nationale de France, en octobre 1995, a mis en valeur ces rencontres en dévoilant la relation entretenue entre le cinéma et les différents domaines artistiques dans l'entre-deux-guerres. L'ouvrage d'Emmanuelle Toulet, commissaire de l'exposition, *Le Cinéma au rendez-vous des arts*²⁷⁹, rend

²⁷⁵ André GAUDREAU, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.

²⁷⁶ M. LEFEUVRE, « *De l'avènement du parlant ...* », *op. cit.*

²⁷⁷ L. Le FORESTIER et P. MORRISSEY (dir.), *Histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945*, *op. cit.*

²⁷⁸ D. NADOOLMAN LANDIS, *Hollywood costume*, *op. cit.* Voir aussi Michelle TOLINI FINAMORE, *Hollywood Before Glamour : Fashion in American Silent Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

²⁷⁹ Emmanuelle TOULET, *Le Cinéma au rendez-vous des arts, années 20 et 30*, Paris, BnF, 1995.

compte de ces croisements et des enrichissements mutuels entre le cinéma et les autres arts.

Dans notre thèse, le cinéma est envisagé « comme un fait de culture²⁸⁰ ». À ce titre, les travaux de l'historienne Michèle Lagny²⁸¹ ont également été utiles, notamment ses analyses sur les trajectoires d'acteurs et d'actrices, sur le jeu au cinéma. Nous pouvons citer également les travaux de la spécialiste des *Star studies*²⁸², Ginette Vincendeau dont le texte sur Max Linder aborde la question, fondamentale pour nous, des choix vestimentaires des acteurs Charles Chaplin²⁸³, Pearl White et Raquel Meller²⁸⁴ que nous évoquons dans notre thèse.

Dans le champ de l'histoire sociale du cinéma, la représentation « genrée » est constitutive des rapports sociaux fondés sur la différence perçue entre les sexes. Le domaine des *gender studies*, porté en France entre autres par les travaux de Geneviève Sellier²⁸⁵, nous a permis de mettre en évidence que lorsqu'il s'agit de mode, c'est d'abord à la figure féminine que l'on s'adresse à travers les toilettes. Elle est bien souvent désignée responsable des costumes qu'elle porte au cinéma et les observateurs qui dénoncent ou approuvent ceux-ci, engage sur elle la qualité d'un film.

- **Une inscription dans le champ de l'histoire de la mode, de l'histoire du costume et de l'histoire des femmes**

Notre démarche scientifique se déploie dans le domaine de l'histoire de la mode et du costume. La mode offre un champ d'études constituant un observatoire de l'environnement social, économique et culturel d'une époque, que l'on retrouve reconstitué dans les films de fictions du corpus. Le concept de distinction de l'économiste, anthropologue et sociologue américain Thorstein Veblen, répond à une évolution de la société occidentale qui, après la nécessité de s'habiller, doit affermir son appartenance à un groupe social. Les vêtements participent directement de la représentation de soi. « Plus ils sont coûteux, plus ils distinguent

²⁸⁰ D. VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant ...*, op. cit., p. 11.

²⁸¹ Michèle LAGNY, Marie Claire ROPARS, Pierre SORLIN, *La Révolution figurée, Film, histoire, politique*, Paris, Éd. Albatros, 1979. Voir aussi Michèle LAGNY, Marie Claire ROPARS, *Générique des années 30*, Presses Universitaires de Vincennes (PUV), 1995.

²⁸² Ginette VINCENDEAU, *Les stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008.

²⁸³ Sur la question des imitations vestimentaires du vagabond, mais aussi du personnage de Max, voir l'article de Laurent VÉRAY, « Réceptions et métamorphoses de Charlot. Les imitations de Chaplin dans l'espace socio-culturel français durant les années 1910-1920 : un signe des temps modernes » in Claire LEBOSSE et José MOURRE (dir.), *Modernité de Charlie Chaplin. Un cinéaste dans l'œil des avant-gardes*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2022.

²⁸⁴ Marién GOMEZ RODRIGUEZ, « L'Espagne et l'imaginaire espagnol dans les films français des années 20 : une source de modernité cinématographique », Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent VÉRAY et Vicente José BENET FERRANDO, Université Sorbonne Nouvelle, 2022.

²⁸⁵ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Édit. Vrin, 2009.

celui qui les porte et plus ils sont inadaptés à l'effort productif en signalant pour les hommes comme les femmes, une vie de loisir²⁸⁶ ». Et en plus de coûter cher, ils doivent encore être au goût du jour. Ce mode d'expression d'une classe sociale aisée adopte ou fixe un style qui la distingue durant un temps puis il passe²⁸⁷. Georg Simmel, sociologue et philosophe allemand, s'est intéressé au phénomène de la mode, dont l'analyse fait ressortir les tensions entre imitation et distinction, explique que l'imitation délivre l'individu du choix, et mène « l'individu dans la voie suivie par tous²⁸⁸ ». La mode rattache l'individu à ceux qui partagent sa situation, à sa classe sociale, son groupe, mais aussi la mode représente « la clôture que ce groupe oppose à ceux qui lui sont inférieurs et qui s'en voient par-là exclus²⁸⁹ ». En général, parce qu'elle a de l'argent, cette classe sociale utilise la mode pour ériger, d'une certaine manière, des lois somptuaires. Elle n'est accessible qu'aux riches, elle neutralise « les dangers du changement en le codifiant²⁹⁰ ». Si l'on ne suit pas ces règles, on s'inscrit dans la marginalité. En suivant le pouvoir en place, « on vous tolère comme original, ou vous punit comme rebelle²⁹¹ ». Nous verrons dans notre étude, combien les personnages de Max Linder et Charlot, à travers leurs costumes, jouent avec cette vision sociale et culturelle énoncée par Thorstein Veblen et Georg Simmel. Le cinéma propose finalement des sortes de modèles que le public populaire, qui vient en nombre au cinéma, cherche à imiter à travers une vedette féminine habillée à la mode et émancipées comme peuvent l'être les héroïnes du corpus : l'Américaine Pearl White qui joue le personnage d'Elaine Dodge, Brigitte Helm, dans le rôle de la baronne Sandorf pour *L'Argent* (1929), Edna Purviance en reine de Silistrie dans *Éducation de prince* (1927). Ces femmes ont le pouvoir que leur confère leur position sociale. À côté des concepts d'imitation, de différenciation, d'ostentation appliqués à la mode, développés par Thorstein Veblen et Georg Simmel, il faut évoquer les théories de Pierre Bourdieu (1930-2002). Elles ne concernent plus le seul espace de la consommation de la mode, mais celui de la production en s'intéressant aux maisons de couture, analysées comme des entités occupant des positions spécifiques qui rendent compte de leurs prises de position et de leurs créations²⁹². Dans la préparation puis la confection des costumes de la vedette, sa place est importante selon son implication avec les nombreuses ouvrières qui sont appelées à intervenir,

²⁸⁶ Thorstein VEBLEN, *The Theory of the Leisure Class, An Economic Study in the Evolution of Institutions*, New York, The Macmillan company, 1899, p. 112. Traduit en française : *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

²⁸⁸ Georg SIMMEL, « La mode », in *La tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1993, p. 91.

²⁸⁹ G. SIMMEL, *Philosophie de la mode, op. cit.*, p. 13-14.

²⁹⁰ Bruno DU ROSELLE, *La Mode*, Paris, Imprimerie Nationale, 1980, p. 2.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 3.

²⁹² Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

mais elle n'est pas marquante et souvent absente des fonds de archives. Notre recherche permettra de comprendre ce processus.

La mode est un fait culturel, de communication et de signification, elle permet ainsi de penser la structure du langage et de l'image et peut être défini comme un objet sémiologique fort, que l'on peut penser en terme linguistique. C'est ainsi que Roland Barthes²⁹³ tente de définir la mode. Dans notre étude, celle-ci est convoquée à travers les mots utilisés pour définir le tissu d'une robe, la forme d'un chapeau, les motifs d'une blouse donnant lieu à une explication de l'histoire de ce vêtement pour la scène à jouer et dans un contexte donné, celui de la réalisation du film. « La caméra révèle le fonctionnement réel [...], elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer. Elle dévoile le secret, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus²⁹⁴ ». Car le film peut témoigner d'une vérité absente ou cachée que l'analyse sémiologique permet de découvrir. L'historien des images Marc Ferro explique que par la contextualisation on peut montrer « qu'un film, quel qu'il soit est toujours débordé par son contenu²⁹⁵ ». Grâce à la source filmique, l'historien peut atteindre « une zone d'histoire jusque-là demeurée cachée, insaisissable, non visible²⁹⁶ ». Dans notre thèse, nous partons des images produites par les films afin d'observer les vêtements portés par les vedettes en les associant à la société qui les produit²⁹⁷. Il s'agit de penser de deux manières le vêtement de l'actrice : l'une fait intervenir l'industrie de la mode directement à travers la maison de couture, alors que l'autre développe une nouvelle profession adaptée au cinéma qui pourra être à l'origine d'un nouveau style impulsé par le film pour les femmes dans la société. C'est ce que les États-Unis ont exploité par le biais des grands magasins américains. On trouvait alors, dans leurs rayons, les reproductions des créations d'Adrian, *costumes designer*, réalisées pour ses actrices²⁹⁸. Révélant une économie du cinéma soucieuse des retombées financières émanant de la créativité de ses *costumes designers*. Véronique Pouillard²⁹⁹ a dirigé ses travaux autour des convergences entre histoire culturelle, histoire de la mode, histoire économique et démarche artistique. Une recherche qui se traduit dans son ouvrage, *Paris to New York. The Transatlantic Fashion Industry in the Twentieth Century* par une histoire des relations transatlantiques au XX^{ème} siècle. Son travail aborde les

²⁹³ Roland BARTHES, *Système de la Mode*, Seuil, Paris, 1967.

²⁹⁴ Marc FERRO, *Cinéma et Histoire*, Paris Gallimard, 1993, pp. 39-40.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁹⁸ D. NADOOLMAN LANDIS, *Hollywood costume, op. cit.* p. 21.

²⁹⁹ Véronique POUILLARD, *Paris to New York. The Transatlantic Fashion Industry in the Twentieth Century*, New York, Harvard University Press, 2021.

contextes juridiques, culturels et politiques ainsi que les circuits de diffusion qui ont existé entre les deux continents en permettant de retracer l'évolution des transferts et des relations entre les entreprises de mode parisiennes et new-yorkaises, qui révèlent une combinaison, une interdépendance et une complémentarité. La relation « transatlantique » entre la mode parisienne et l'Amérique a nourri sur une longue période styles et tendances.

Sur le large spectre de l'histoire des femmes, nous nous inscrivons modestement dans les travaux de l'historienne Nicole Pellegrin³⁰⁰, dans le prolongement des recherches pionnières de Michelle Perrot³⁰¹, ainsi que dans les travaux de Françoise Thébaud³⁰², qui portent sur la question de la représentation de la femme. Que révèle la femme habillée à la mode au cinéma ? Un modèle d'élégance, celui d'une femme appartenant à la classe sociale la plus aisée de la population. Pour la comédienne parfois issue d'un milieu modeste, le cinéma apporte une certaine notoriété et s'habiller à la mode vient appuyer la nouvelle position qu'il procure. Elle bascule dans le monde des artistes reconnues qui ont une obligation envers leur public, celle de véhiculer une image de beauté et d'élégance. Se vêtir chez le grand couturier est alors le signe d'une ascension sociale, une réussite professionnelle, ce dont les spectatrices rêvent de vivre. Les travaux de Christine Bard³⁰³, sur l'histoire de la construction de la « garçonne », durant l'après-guerre, montrent comment une génération meurtrie par le traumatisme du conflit s'exprime au cours des « années folles ». Cette jeunesse s'affirme par un sursaut de vie mêlé à une pulsion de mort, une autodestruction caractérisée par ce que certains artistes ont nommé la *lost generation*³⁰⁴. *La Garçonne* est une figure féminine qui incarne son époque, dans l'histoire occidentale³⁰⁵, et c'est aussi le titre du roman sulfureux de Victor Margueritte écrit en 1922 et vendu à 100 000 exemplaires. Nous étudions le film qui en est adapté par Armand du Plessy en 1923. Certaines femmes rejettent après la guerre l'éducation patriarcale dont elles sont issues. La société qui reste cependant conservatrice attache encore beaucoup d'importance aux tenues vestimentaires des

³⁰⁰ Nicole PELLEGRIN, *Voiles : une histoire du Moyen âge à Vatican II*, Paris, CNRS éditions, 2017 et N. PELLEGRIN et Christine BARD (dir.), « Femmes travesties : un “ mauvais ” genre », in *Clio : histoire, femmes et sociétés*, n° 10, 1999.

³⁰¹ Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5 tomes, Paris, Plon, 2002, et M. PERROT, *Le Chemin des femmes*, Paris, Robert Laffont, 2019.

³⁰² Françoise THÉBAUD et Geneviève DERMENJIAN (codir.), *La place des femmes dans l'histoire, Une histoire mixte*, Paris, Belin, 2010. Voir aussi Françoise THÉBAUD, *Les femmes au temps de la guerre de 14*, Paris, Petit Bibliothèque Payot, 2013.

³⁰³ Christine BARD, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998. Voir *Ce que soulève la jupe : Identités, transgressions, résistances*, Paris, Autrement, 2010 et *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Le Seuil, 2010.

³⁰⁴ Ch. BARD, « Jeunesse de la garçonne », in Ludivine BANTIGNY (éd.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 111-126. [En ligne] <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/jeunesse-oblige--9782130566922-page-111.htm>.

³⁰⁵ *Ibid.*

femmes. À différents moments de sa vie, la femme est attendue sur sa manière de signifier à quel groupe d'individus elle appartient (jeune fille, épouse, mère, veuve)³⁰⁶.

Notre approche analytique croise également les travaux de Farid Chenoune³⁰⁷. Son ouvrage a permis d'éclairer notre propos sur la mode masculine, peu évoquer dans notre thèse. Les costumes masculins contemporains laissent peu de place à « l'originalité » d'un complet veston ou d'un smoking, mais selon l'importance du rôle, nous le verrons sur la décennie 1910 avec les personnages de Max et Charlot et pour le banquier Nicolas Saccard interprété par Pierre Alcover dans *L'Argent* (1929) de Marcel L'Herbier, que l'attention mise sur sa qualité et l'élégance du costume peut changer la dimension du personnage.

De nombreux autres ouvrages³⁰⁸ ont été utiles à notre étude. Nous retenons ceux d'Yvonne Deslandres et Florence Müller³⁰⁹, spécialistes de l'histoire du costume et historiennes de la mode, plus récemment, les travaux d'Isabelle Paresys portant sur l'histoire culturelle nous ont intéressés. Sa spécialité, la culture matérielle et l'histoire des vêtements et de la mode, de la Renaissance jusqu'à l'époque moderne ont fait porter ses travaux également sur le costume historique au cinéma³¹⁰ qui montre que le costume s'affirme comme un marqueur visuel du temps historique et comme une expression du lien entre cinéma et histoire.

Par ailleurs, sur les différentes formes du costume en Occident et afin de mieux identifier les évolutions des lignes et des formes tout au long des siècles et celles appliquées, voire stylisées aux costumes de nos films, nous nous appuyons sur des travaux anciens qui font encore autorité, ceux de François Boucher (1885-1966)³¹¹, historien d'art, qui a montré que les évolutions qui existent entre le costume et la mode s'expliquent par des facteurs de formation et d'influence diverse, commandées par la nécessité des hommes et des femmes à s'adapter aux progrès survenus autour d'eux. En lien avec cet ouvrage, le recueil de planches de costumes d'Auguste Racinet couvre plus de deux mille ans de costumes. Pour notre recherche, ces deux ouvrages ont été deux importantes références pour attribuer et identifier un costume à une époque

³⁰⁶ M. BASS-KRUEGER et S. KURKDJIAN, *French Fashion Women ...*, op. cit. p. 202.

³⁰⁷ Farid CHENOUNE, *Des modes et des hommes, deux siècles d'élégance masculine*, Paris, Flammarion, 1993.

³⁰⁸ Voir Lydia KAMITSIS et Bruno REMAURY, *Dictionnaire international de la Mode*, Du Regard, 2005. Voir Florence MÜLLER, *Art et Mode*, Paris, Éd. Assouline, 1999.

³⁰⁹ Yvonne DESLANDRES et Florence MÜLLER, *Histoire de la Mode au XX^e Siècle*, Paris, Somogy, 1986.

³¹⁰ Isabelle PARESIS, « Avec ou sans fraise. La Renaissance fait son cinéma », in *La Renaissance en Europe dans sa diversité*, Tome III : Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages, Actes du Congrès international organisé à Nancy (10-14 juin 2013), Lioudmila CHVEDOVA, Michel DESHAIES, Stanislaw FISZER, et Marie-Sol ORTOLA, (dir.), Nancy, Université de Lorraine, 2015, p. 439-454. Voir aussi, Isabelle PARESIS, « De l'habit au costume : L'image du vêtement comme marqueur de temporalité », in Daniel DUBUISSON, Sophie RAUX, (dir.), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, pp. 195-208.

³¹¹ François BOUCHER, *Histoire du Costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965, [2008].

particulière. Les ouvrages américains de Valérie Steele³¹², de Caroline Evans dont le dernier livre *Time in Fashion*³¹³ traite du rapport de la mode au temps ont porté l'étude et la compréhension de l'objet mode. Sophie Kurkdjian précisait en 2014 dans sa thèse que l'histoire de la mode en France correspondait à un champ historiographique encore modeste. Mais depuis quelques années, une nouvelle recherche interdisciplinaire est apparue. Le sociologue Frédéric Godart, constatait cette évolution et précisait que ces études étaient désignées par l'expression *fashion studies* « étude de [la] mode » ou *fashionology* (modologie)³¹⁴. Elles existent à présent en France avec une visibilité plus large, en s'appuyant sur des travaux anciens : ceux de Nicole Pellegrin et de Dominique Veillon³¹⁵ et plus récemment avec ceux d'Isabelle Paresys. Avec des approches et des disciplines différentes en sciences humaines et sociales, alliant des pratiques vestimentaires quotidiennes et identitaires aux approches économiques et marketing.

6. Problématique, méthodologie et plan

Le processus de création des costumes au cinéma s'inscrit dans une évolution. L'attention au costume semble de plus en plus nécessaire dans les films à mesure que le cinéma américain prend de l'avance sur les différents plans techniques et économiques. Le modèle américain a joué un rôle non négligeable, il convient de l'évoquer aussi. Le cinéma français cherche sa voie après la guerre et celle-ci pourrait passer par l'évocation de la mode française, portée par le costume de l'actrice. Comment la France et sa couture parisienne mondialement reconnue ne susciteraient-elle pas un intérêt supplémentaire pour le public ?

Notre propos dans cette étude est de montrer les apports respectifs entre la mode et le cinéma. De l'avènement du cinématographe, avec les vues Lumière, jusqu'à la fin des années 1920 où les archives sur les maisons de couture sont plus abondantes. Nous mettons en avant les changements opérés qui partent du relatif désintérêt des costumes, à l'essor de la mode dans les films jusqu'à l'émergence de la figure du créateur de costumes. Nous montrerons que la place et la fonction de la maison de couture varient d'un film à l'autre ainsi que la présence du créateur

³¹² Valérie STEELE, *Paris Fashion, a cultural History*, Oxford, Oxford University Press, 1998. Son dernier ouvrage *Dance and Fashion* publié en 2014 explore la synergie entre la danse et la mode. Elle dirige également la revue *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*. Ses ouvrages sont pour la plupart traduits en français.

³¹³ Caroline EVANS, Alessandra VACCARI, *Time in Fashion, Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities*, London, Bloomsbury Visual Arts, 2020.

³¹⁴ Frédéric GODART, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, 2016. p. 3.

³¹⁵ Dominique VEILLON, *La Mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 1990, pp. 141-175.

de costume qui modifie et redéfinit son impact sur l'œuvre filmique.

La première partie de notre étude remonte au cinéma des premiers temps³¹⁶ pour appréhender la manière d'habiller les figurants dans les films en montrant comment ont évolué ces questions. Nous montrerons les liens qui ont existé entre l'œuvre de Georges Méliès et le théâtre. Les avancées et les ruptures dues à la guerre qui provoquent des changements sur la manière d'appréhender le cinéma et le costume³¹⁷. À une époque où le regard porté sur les femmes change, le cinéma s'en fait l'écho à travers son esthétique et ses choix scénaristiques. La mode exprime également ces changements et adapte les nouvelles tendances vestimentaires à la silhouette féminine à la ville³¹⁸. La retrouve-t-on sur les écrans français ? La période des années 1910 et 1920 correspond au moment où la carrière de Méliès prend fin et selon Jean Mitry (1904-1988), c'est le moment où la distinction se fait entre « cinéma primitif³¹⁹ » ou « cinéma des premiers temps³²⁰ » et le cinéma qui au passage de la Première Guerre mondiale, devient un art grâce aux combats de plusieurs cinéphiles³²¹. C'est aussi à cette période que les premières alertes pour des vêtements à la mode, chez les actrices, se lisent dans la presse³²². C'est aussi à cette période que le choix du costume pour interpréter un rôle à l'écran se précise par le biais de personnages types, reconnaissables par le public à chacune de leurs apparitions, tels Max Linder et Charlot et Pearl White.

Dans une deuxième partie, nous montrons qu'il existe une manière d'utiliser la mode au cinéma, à travers l'histoire racontée. Le cinéma l'intègre de différentes manières dans les films, par la présence récurrente d'un personnage exerçant un métier lié à la mode. Nous évoquerons des scénarios qui mettent le costume et la mode en avant par l'utilisation de l'imaginaire de la vitrine, d'une scène de bal ou d'un défilé de mannequins.

Cependant, dans une troisième et quatrième partie, nous nous attacherons à mieux comprendre le rôle des maisons de couture qui ont participé aux films étudiés. Selon nous, deux méthodes se découpent et se distinguent selon qu'il s'agit de travailler sur des films d'époque dits « à costumes » ou lorsqu'il s'agit de participer à des films contemporains. Dans nos analyses,

³¹⁶ Sur cette appellation « Cinématographe » et « Cinéma », nous nous référons aux écrits d'A. GAUDREULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., pp. 38-42.

³¹⁷ Laurent VÉRAY, *Avènement d'une culture visuelle de guerre, Le cinéma en France de 1914 à 1928*, Paris, Nouvelle éditions JMP/Ministère des Armées, 2019 et, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008.

³¹⁸ M. BASS-KRUEGER et S. KURKDJIAN, *French Fashion Women ...*, op. cit.

³¹⁹ Terme utilisé par Jean MITRY, *Histoire du cinéma*, 2, Paris, Éditions Universitaires, 1973, p. 12.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ A. GAUDREULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., p. 42.

³²² « La Mode au Cinéma », *Le Film*, n° 6, 22 avril 1916, p. 21. (Le premier article sans doute sur ce sujet).

nous nous attachons aux personnages dont les costumes sont emblématiques pour leur époque, d'une compréhension de la scène pour reconstruire et faire bouger « ses significations, son impact³²³ ». Nos analyses seront mises en parallèle avec les dessins, croquis ou photographies des costumes créés pour les films, quand ils existent.

La cinquième partie déterminera les trajectoires parallèles de ces deux « arts », la mode et le cinéma, qui se nourrissent mutuellement au cœur des années 1920. Un projet de revue abandonné par Louis Delluc met bien en lien ces deux domaines à la fin de la Première Guerre mondiale. Un moment charnière avec la réalisation de *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier en 1924, et l'installation de l'Exposition des Arts décoratifs en 1925 à Paris, nous permettra d'expliquer comment ces deux domaines ont été étroitement associés à ce moment-là.

³²³ Anne GOLIOT-LÉTÉ, Francis VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 8.

PREMIERE PARTIE

Période d'élaboration du costume

Cette première partie est consacrée à une période de tâtonnement, d'ajustement que l'on pourrait situer du début de l'invention du cinématographe à la fin de la Première Guerre mondiale. C'est aussi à cette période que des acteurs à travers leurs personnages récurrents vont faire leur apparition sur les écrans. Nous en retenons trois : Max Linder (Max), Charles Chaplin (Charlot) et Pearl White (Elaine Dodge). Le cinématographe s'organise peu à peu sur plusieurs plans techniques et prend comme modèle ce qui se fait déjà au théâtre notamment pour le costume qui ne requiert pas tout de suite une réelle attention dans les films. Une organisation s'instaure de manière aléatoire, selon l'intérêt du metteur en scène et les moyens de la production. Les « chefs de figurations¹ », puis les metteurs en scène se trouvent confrontés peu à peu aux moyens à mettre en place pour costumer d'une part les vedettes et d'autre part tous les « figurants » lorsque l'histoire se situe à des époques antérieures, lorsque des personnages fonctionnent avec des costumes « signifiants » : danseuses en tutu, fées, clowns et lorsque le nombre de figurants exige le même costume : bataillons militaires, etc. Tout ce qui relève du spectaculaire ou de l'historique est pris généralement en charge par la production. Le premier chapitre porte ainsi sur le travail des frères Lumière puis le deuxième chapitre s'intéressera à la manière dont Georges Méliès prend en charge les costumes dans ses films.

À cette époque, les acteurs viennent avec leurs propres garde-robes, lorsqu'ils jouent des scènes contemporaines, comme au théâtre : smokings, tenues de ville, robes de soirée... Le metteur en scène de cinéma ne se préoccupe que très peu de la coordination entre le costume et la scène à jouer. Les vedettes sont bien souvent les seules, par leurs choix, selon leurs goûts et leur moyen, à gérer cette question. Quelquefois, certains acteurs arrivent à créer à l'écran, un style, un archétype, une mode. Le chapitre trois montrera cette élaboration et les significations à travers les costumes de Max Linder, Chaplin et Pearl White.

- **Le costume au théâtre**

Au tournant du siècle, les films de « scènes familiales » ou les « vues de voyage » ou bien d'actualité, proposées par la société Lumière puis Pathé lassent le public, ils veulent autre chose. Les féeries et films à transformations produits par Georges Méliès pour la Star Film, les scènes

¹ Vincent PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, Paris, Nathan, 1994, p. 85.

comiques réalisées par Alice Guy pour Gaumont puis les drames tournés par Ferdinand Zecca pour Pathé sont plus appréciées. Cependant, pour fabriquer ces mondes imaginaires, ces « féeries » comme *Barbe Bleue* (1901), réalisé par Georges Méliès et *Ali Baba et les 40 voleurs* (1902) conçu par Pathé ou pour les films à scénarios tels *Histoire d'un crime* (1901) et *La vie d'un joueur* (1903) tourné par Ferdinand Zecca et produits par Pathé, il faut composer et travailler comme on le fait au théâtre. C'est-à-dire qu'il faut des acteurs qui seront les personnages principaux du film et non plus les amis, la famille ou les domestiques. Il faut aussi se procurer et fabriquer les décors et les costumes pour les scènes à jouer. Les maisons de location de costumes, comme la maison A.-P. Selmy, la maison Granier ou la maison Stelmans², ex-costumiers de l'Opéra, sont les fournisseurs des principaux théâtres de Paris³, ils complètent « les *pelotons* lorsque de nombreux costumes semblables sont nécessaires, principalement dans les défilés ou cortèges à nombreuse figuration⁴ », sans oublier que « les figurants », lorsqu'ils sont des comédiens professionnels, viennent avec leur garde-robe, selon la tradition théâtrale.

Au XVII^e siècle, il est écrit sans doute en France, le plus ancien traité sur les règles de pratique du théâtre, *La pratique du théâtre*⁵ de François Hédelin d'Aubignac, publié en 1657. À cette époque, la tradition théâtrale impose qu'un acteur qui entre dans une troupe fournisse sa garde-robe. Celle-ci se révèle par sa qualité, son goût et son niveau de fortune. Les conventions scéniques des comédiens de cette époque comme l'indique Pascale Bordet dévoilent des costumes faits de « nœuds, des fanfreluches, des passementeries, des plumes [...]. Une débauche d'ornements, une surenchère entre les acteurs finira par pervertir le costume originel⁶ ». Pourtant, cette apparente distance entre la pièce et sa représentation ne semble pas tourmenter les spectateurs rompus à ces conventions. Au théâtre, le costume doit être vu de loin et à cette époque la salle et la scène sont éclairées à la lueur des chandelles. L'aspect des étoffes, les couleurs, les accessoires, bijoux et coiffes doivent attirer l'œil du spectateur pour ajouter à l'illusion du spectacle. Jacques Manuel indiquait qu'« au théâtre, on trompe l'œil et la toile peinte, le carton et le clinquant se transmutent en matière précieuses sous les feux de la rampe⁷ ».

Au siècle des Lumières, l'acteur recherche plus de vérité dans une rigueur naturaliste avec

² Le Guetteur de Saint-Quentin et de l'Aisne, 23 septembre 1904, p. 3.

³ *L'Écho rochelais*, n° 4, 1^{er} janvier 1887, p. 4.

⁴ Georges MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », in Roger AUBRY (dir.), *Annuaire général et International de la Photographie*, Paris, Librairie Plon, 1907, pp. 362-392. Voir aussi dans une nouvelle édition, Georges MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma*, Toulouse/Paris, Éditions Ombres, 2016, p. 193.

⁵ François HÉDELIN, abbé d'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre : œuvre très-nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657.

⁶ Pascale BORDET, *Habiller l'acteur*, Paris, Acte Sud, 2014, p. 6.

⁷ Jacques MANUEL, « Vêtir une star », *Pour Vous*, n° 374, 16 janvier 1936, p. 6.

pour but « la crédibilité du personnage⁸ ». En 1755, Mademoiselle Clairon et Lekain sont parmi les premiers acteurs de la pièce de Voltaire, *L'Orphelin de Chine* à rechercher des costumes plus en lien avec leurs personnages. Ils ont ouvert la voie, cependant les comédiens sont encore peu nombreux à choisir la cohésion du personnage avec le costume et le public n'est pas prêt non plus à accepter ces innovations qui déstabilisent leurs représentations familières de leur monde imaginaire. À la fin du siècle des Lumières, le tragédien Larive comprend tout le ridicule à « jouer César en habit de satin et en perruque poudrée⁹ ». Il est désavoué parce qu'il supprime la perruque dans les rôles de Romains. Madame Saint-Huberty, cantatrice célèbre, est interdite de réapparaître sur scène en incarnant un personnage de Thessaliennne, parce que vêtue d'une longue tunique de lin, attachée sous la poitrine, elle était apparue sur scène les jambes nues et chaussée de brodequins antiques. Ces audaces sont considérées comme inconvenantes et heurtent les bienséances établies. La période révolutionnaire n'est guère plus enthousiaste face à ces balbutiements scéniques. Joseph Talma inspiré par les peintures et les sculptures qu'il étudie, comprend cependant l'utilité d'une telle démarche pour son art. Il a l'audace lui aussi d'apparaître à la Comédie-Française vêtu en habits romains pour son rôle de Proculus dans *Brutus*, la tragédie de Voltaire. Pour l'acteur, ce n'est pas tant le public qui rejette son ardeur dans sa recherche de justesse du personnage que ses pairs pétris de préjugés¹⁰.

Les avancées progressives d'une réflexion qui s'élabore sur le costume, mais aussi autour du décor, durant le règne de Pierre-Luc-Charles Ciceri, (1782-1868) décorateur de théâtre, permet à partir du XIX^e siècle, avec le drame romantique, d'apporter de réels progrès sur ces éléments techniques. L'invention de l'éclairage : gaz d'éclairage en 1821 et lampe à incandescence en 1880 vont modifier durablement le jeu de l'acteur, mais aussi l'atmosphère de la pièce. Pour Antoine, la lumière « c'est la grande fée de la décoration, l'âme d'une mise en scène. [...] La lumière agit physiquement sur le spectateur¹¹ ». D'autre part, des acteurs osent s'inspirer d'estampes et de peintures pour fabriquer une partie de leur personnage, et certains ne dédaignent pas à quelques audaces. C'est le cas de Sarah Bernhardt qui apparaît dans pas moins de vingt rôles, vêtue en homme, du jeune Zanetto dans *Passant* en 1869 à *Daniel* en 1920. Sa silhouette fine va lui permettre de revêtir des pourpoints ajustés comme dans *Lorenzaccio*. En 1900, à cinquante-six ans, elle incarne le jeune Duc de Reichstadt dans *L'Aiglon* « L'Hamlet

⁸ Pascale BORDET, *Habiller l'acteur*, op. cit., p. 7.

⁹ Alfred COPIN, *Études dramatiques, Talma et la Révolution*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1888, p. 21.

¹⁰ RÉGNAULT-VARIN, *Mémoires sur Talma, par Regnault-Varin*, avec notes et nombreux Documents collationnés par Henri d'Alméras, Paris, Société parisienne d'édition, 1904, 340 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11720852/f17.item>.

¹¹ André ANTOINE, « causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, mars-avril 1903, pp. 596-612.,

blanc de Rostand¹² ». Ses costumes, deux uniformes, un noir et un blanc portés sur un corset serré sont créés par Paul Poiret et sont restés célèbres lorsque l'on évoque la comédienne. Elle sera aussi une grande initiatrice du goût ; les comédiennes de théâtre étant avant les actrices de cinéma, les premières ambassadrices de la mode et ne dédaigneront pas à poser pour faire la publicité d'un modèle de robe dans la presse de mode. Poiret n'est pas le seul grand couturier à vêtir les comédiennes dans un rôle. Worth, Jeanne Lanvin, Chanel le feront également. Au début, ils s'intéressent au répertoire contemporain, mais peu à peu ils signeront aussi des costumes historiques¹³.

Durant ce XX^e siècle, des théoriciens conceptualisent de nouvelles pratiques du théâtre, comme Gordon Craig (1872-1966)¹⁴ suggérant une atmosphère par une recherche chromatique, plus que d'indiquer une réalité. Il réaffirme : « la valeur créatrice du metteur en scène à laquelle doivent être rapportés tous les éléments du spectacle, depuis le jeu [des acteurs] jusqu'aux décors, afin d'atteindre à une œuvre entièrement autonome¹⁵ ». D'autres metteurs en scène, tel André Antoine (1858-1943) cherchent à représenter au théâtre l'interaction entre un individu et son milieu. Par le travail de l'acteur, il rend visible cette interaction. Cette ligne esthétique aboutit pour Antoine à revendiquer plus de spontanéité et de vérité dans la construction dramatique des textes au théâtre, qu'il va appliquer au cinéma, avec une mise en scène qui soit « dans la réalité sans chercher à la faire devenir un décor de fiction, mais en la rendant justement cinématographique¹⁶ ». Authentiques, jamais superflus, pour le metteur en scène « les accessoires servaient à l'action d'un climat bien précis [...] Antoine jugeait nécessaire que l'acteur jouant le rôle d'un pauvre endossât de vrais haillons¹⁷ ». Il précise dans sa conférence, *Causerie sur la mise en scène* en 1903 qu'il existe encore des traces de « coutumes antiques » au théâtre notamment par l'endimanchement des costumes des artistes qui : « s'habillent moins pour déterminer leur personnage que pour servir de mannequins vivants à des couturiers, à des modistes ; elles se parent pour descendre sur le théâtre avec le même soin et la même coquetterie que pour aller aux courses. [...] Tout le monde est en tenue de gala et veut paraître le plus

¹² Noëlle GUIBERT (dir.), *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000, p. 49.

¹³ Une exposition s'est tenue au CNCS (Centre National du costume de Scène), du 8 avril au 17 septembre 2017, « Modes ! À la ville, à la scène », voir le catalogue éponyme de Delphine PINSA, paru aux Somogy éditions d'art, 2017.

¹⁴ Marc DUVULLIER, « The Mask [1908-1929] de Edward Gordon Craig : "un rêve mis noir sur blanc" », thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de Georges Banu, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009.

¹⁵ Vito PANDOLFI, *Histoire du Théâtre, théâtre anglais, romantisme, science de la mise en scène*, Vol. 3, Paris, Marabout université, 1964, p. 241.

¹⁶ Manon BILLAUT, « André Antoine ... », *op. cit.*

¹⁷ V. PANDOLFI, *Histoire du Théâtre, théâtre anglais, romantisme, science de la mise en scène, op. cit.*, p. 232.

avantageusement possible devant le public : le vieil instinct survit et se transmet de génération en génération...¹⁸ ». Cette pratique est aussi visible au cinéma à cette période. Craig tout comme Antoine préfigurent l'ère des metteurs en scène, passant de simples organisateurs et adaptateurs qu'ils étaient au XIX^e siècle, avec un duo auteur-comédien, au trio intégrant le metteur en scène qui fait bouger le sens de gravité de la pièce.

En 1955, Roland Barthes expose les règles qui constituent selon lui une proposition de « morale du costume de théâtre¹⁹ » permettant de « juger » si un costume est « bon ou mauvais, sain ou malade ». Il le compare et le lie au système de l'écriture :

Le costume est une écriture et il en a l'ambiguïté : l'écriture est un instrument au service d'un propos qui la dépasse ; mais si l'écriture est ou trop pauvre ou trop riche, ou trop belle ou trop laide, elle ne permet plus la lecture et faillit à sa fonction. Le costume aussi doit trouver cette sorte d'équilibre rare qui lui permet d'aider à la lecture de l'acte théâtral sans l'encombrer d'aucune valeur parasite²⁰ .

Le texte de Roland Barthes s'inscrit ainsi à la suite des autres textes et ouvrages publiés sur l'art du théâtre et qui n'ont pas cessé de se faire écho au fil des siècles. La connaissance du théâtre, permet ainsi à Georges Méliès découvrant ce qu'il peut faire avec une caméra, d'adapter le jeu des acteurs aux besoins spécifiques de l'objectif et grâce au montage de récrée tout un univers fantastique à partir d'une situation réelle : *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896), *L'Homme-orchestre* (1902). Cependant, l'acteur au cinéma joue devant une caméra fixe, qui est le point d'ancrage à partir duquel la mobilité des acteurs se définit dans un cadre. On peut voir parfois, Méliès faire des adresses à des spectateurs imaginaires, face caméra. La conception des décors de son studio est faite de manière méticuleuse. Ils sont peints comme *les fonds* des photographes²¹. Sa compréhension des accessoires, des costumes pour l'écran est novatrice²² car il sait que ce qui se fait en la matière au théâtre ne peut fonctionner devant la caméra. Si les costumes au théâtre sont réalisés dans des étoffes colorées et chatoyantes permettant aux comédiens d'être vus du fond de la salle, au cinéma, le besoin est différent, le

¹⁸ André ANTOINE, « causerie sur la mise en scène », art. cit.

¹⁹ Roland BARTHES, « Les Maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, n° 12, mars-avril 1955. Repris dans Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris. Éd. du Seuil, 1964, pp. 53-62.

²⁰ *Ibid.* Barthes aimait le théâtre et l'avait constitué en objet idéal, voir en « utopie » puis s'en était éloigné après Brecht, Vilar et mai 1968 : « Brecht m'a fait passer le goût de tout théâtre imparfait, et c'est, je crois, depuis ce moment-là que je ne vais plus au théâtre ». Voir Roland BARTHES, Jean-Loup RIVIÈRE (éd.), *Écrits sur le théâtre, Roland Barthes*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

²¹ A. GAUDREULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., p. 207.

²² G. MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma*, op. cit.

costume doit sublimer l'acteur qui le porte et participer à la cohésion de l'intrigue qui se noue.

Cette première partie est conçue comme un tableau général, un socle sur lequel s'appuyer pour comprendre les évolutions qui s'opèrent dans le costume à l'écran. C'est en prenant en compte le costume dans les vues des premiers *cinématographistes* puis dans les films des premiers metteurs en scène qu'une organisation de l'utilisation des costumes à l'écran se dessine. De manière empirique puis par une prise en main des costumes, nous avons choisi de montrer l'organisation de Georges Méliès qui est un bon exemple de cette prise en main, mais aussi par des acteurs emblématiques qui créent leurs personnages à partir de leurs costumes que s'élabore notre étude. En croisant plusieurs sources et en faisant plusieurs recoupements, on élabore une analyse sur cette première période.

CHAPITRE 1

Les « années Lumière » 1895-1906

I. Les vues cinématographiques

Les débuts du cinématographe sont marqués par la première projection payante et publique, proposée par Auguste et Louis Lumière, le 28 décembre 1895 dans le Salon indien du *Grand Café* au 14 boulevard des Capucines à Paris, lieu où se poursuivront les projections jusqu'en 1901. Les Frères Lumière ne sont pas les premiers à avoir breveté et mis en circulation un appareil conçu pour l'enregistrement d'images photographiques en série sur une pellicule²³. Louis Lumière n'est que l'un des « maillons, avec beaucoup d'autres chercheurs, de la longue chaîne cinématographique²⁴ » mais il est pionnier en Europe à avoir résolu le problème de la projection de vues animées, de films chronophotographiques lors de la séance historique du 22 mars 1895 qui correspond à la première projection du Cinématographe devant la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale, soit neuf mois avant la première projection publique du 28 décembre 1895²⁵.

Les « vues » cinématographiques Lumière sont donc les premiers films projetés de l'histoire du cinéma. La *Sortie d'usine*²⁶ est le tout premier film tourné en France par Louis

²³ Louis Lumière a mis au point la boîte de bois dont il règle les rouages, avec le concours de l'ingénieur Carpentier, de novembre 1894 au printemps 1896. Voir Laurent MANNONI, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.

²⁴ *Ibid.*, p. 431.

²⁵ L. MANNONI, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, op. cit.* Voir aussi Pierre LHERMINIER, *Annales du Cinéma Français : Les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p.35. Voir enfin Auguste et Louis LUMIÈRE, éd. établie et annotée par Jacques RITTAUD-HUTINET, *Correspondances, 1890-1953*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, introduction p. 37.

²⁶ Rappelons que les films Edison sont déjà tournés quelques années plus tôt par Dickson et Heize collaborateurs de Thomas Edison. Soixante-quinze films sont tournés en 1894. Le film n'est pas l'invention des frères Lumière mais c'est le spectacle « chronophotographique sur grand écran » qui l'est.

Les frères Lumière et plus exactement Louis, ont fait « sortir l'image de la boîte ». Ce sont les premiers à résoudre le problème de la projection de films mais en restant absents de l'industrie cinématographique qui se fera sans eux. D'autres prendront le relai et puis d'autres appareils seront très vite mis au point durant cette année 1895. Leur influence sur la création du projecteur de films restera quasiment nationale, elle sera nulle aux États-Unis.

Les films Edison « sont conçus pour plaire à l'Américain moyen, aux « voyeurs » qui, pour 5 cents, ne s'attendent pas à voir une œuvre édifiante ou la reproduction d'un tableau de maître, mais bien un « film à trou de serrure » mêlant érotisme, violence et action, critères de succès toujours en vigueur de nos jours. » Voir L. MANNONI, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, op. cit.*, p. 372.

Lumière en 1895²⁷ qui va enregistrer une soixantaine de « vues » entre 1895 et 1897, des lieux comme la place des Cordeliers ou Bellecour à Lyon, des déjeuners de famille, des parties de cartes, des parties de boules, l'entrée d'un train en gare²⁸, etc. Ce sont des films réalisés par un très bon photographe qui sait capter et filmer une ambiance, une atmosphère, la vie autour de lui. Puis, à partir du mois de mars 1896, Louis Lumière recrute plusieurs opérateurs. On découvre, alors, des vues d'un style différent. Il n'est pas encore question de mise en scène telle qu'elle existera ensuite, bien que la *Sortie d'usine* soit déjà une mise en scène, car elle sera filmée à trois reprises. Mais à ce stade, la réflexion sur le costume n'est pas abordée. Ces vues « prises sur le vif »²⁹, sont filmés grâce aux employés, aux passants, à des amis, la famille pris dans leurs actions courantes, en posant avec leurs vêtements du quotidien. Même si pour certains, le fait de s'apprêter avec une « tenue du dimanche » est déjà un acte revendiqué de « poser » comme devant le photographe. Il n'existe pas de « technique d'acteur » évoluant devant la caméra, il n'existe pas de coordination entre les personnages et leurs costumes. Le geste du figurant est un geste de l'utilité. Les costumes ne sont pas étudiés en fonction des vues à filmer. Lorsque Georges Sadoul interviewe Louis Lumière à Bandol, le 24 septembre 1946, l'ingénieur de 82 ans, lui confie à la fin de l'entretien : « Maintenant, on m'a remis, on m'a mis au rancart. D'ailleurs, au cinéma, le temps des techniciens est passé, c'est l'époque du théâtre³⁰ ». Alors que Georges Sadoul évoque ses films de « mise en scène », Louis Lumière, lui répond en fronçant le sourcil, ne comprenant pas que l'on puisse faire de la mise en scène pour un film, lui n'en a jamais fait, « il a laissé ça à Méliès³¹ ». Il se sent éloigné de cette technique qui prend sa source avec le théâtre et dont le terme en est directement hérité. Ses films sont libres, « pris sur le vif ». Louis Lumière restitue ce qu'il voit comme un bon photographe, pétri des codes de son éducation et de sa culture.

²⁷ Jusqu'à la fin 1895, un seul Cinématographe est opérationnel. Il s'agit du prototype est c'est Louis Lumière qui en est l'opérateur exclusif.

²⁸ Yann DARRÉ, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, p. 8.

²⁹ A. GAUDREAU, *Cinéma et attraction, Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., p. 128.

³⁰ Georges SADOUL, « Entretien avec Louis Lumière à Bandol, le 24 septembre 1946, *Cahier du cinéma*, n° 159, octobre 1964, pp. 1-11.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

1. Renouveler le répertoire des vues

Peu à peu, il devient toutefois nécessaire de renouveler le répertoire de ces films afin de ne pas lasser ce tout nouveau public. Et d'ailleurs l'intérêt des premiers spectateurs se déplace « de l'appareil aux sujets représentés sur l'écran³² ». Les opérateurs Charles Moisson³³, Francis Doublier, Alexandre Promio³⁴, Gabriel Veyre, Félix Mesguich engagés par Lumière vont partir dans de nombreux pays afin de récolter des images nouvelles, exotiques pour enrichir le catalogue de la société lyonnaise en proposant « un œil ouvert sur le monde³⁵ ». Ces opérateurs vont créer « le style » Lumière à travers le choix de leurs sujets, dévoilant divers aspects de la société. Ces films représentant environ 485 bandes (le tiers de la production Lumière). Ils sont constitués de nombreuses « vues de voyages³⁶ » et de « vues d'actualités » évoquant des fêtes populaires, des cérémonies officielles et des défilés militaires qui eux correspondent à 400 vues. L'analyse thématique des 1424 vues répertoriées dans le catalogue Lumière³⁷ permet de dénombrer quelques vues « mises en scène » qui se démarquent des autres bandes filmées par Louis Lumière. Dans cette catégorie sont intégrées « les vues comiques » telles *Arroseur et Arrosé*, *Dentiste*, *Le Photographe*, quelques « vues fantasmagoriques » plus tardives, comme *Le Château Hanté*, *La Marmite Diabolique*³⁸, qui correspondent à un dernier sursaut de tentatives de mise en scène en 1903. Pour certaines de ces vues, des costumes spécifiques sont utilisés. Vingt-trois films sont réalisés au total sur ce modèle, sans grand succès. Georges Méliès excelle déjà dans ce domaine à cette époque. Le catalogue Lumière dispose également de « scènes reconstituées » et de « vues historiques » regroupant *La Métamorphose de Faust et Apparition de Marguerite*, *La Signature du traité de Campo-Formio*, *La Mort de Robespierre*, *Le*

³² V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, op. cit., p. 63.

³³ Charles Moisson est alors chef mécanicien à l'usine de Montplaisir. Il sera chargé de construire le prototype de l'appareil d'après les croquis et les instructions de Louis Lumière. V. PINEL, *Louis Lumière...*, *Ibid.*, pp. 20-21.

³⁴ Responsable et formateur pour les projectionnistes et non pas des opérateurs. « Il faut en effet bien distinguer entre les opérateurs-projectionnistes dont le rôle, important certes, ne consiste pourtant qu'à projeter des vues prises par d'autres et les opérateurs-cinéastes qui sont déjà des créateurs. Il est vrai que les rôles auront tendance avec le temps à se confondre et le projectionniste deviendra cinéaste à l'occasion. ». Voir Jean-Claude SEGUIN, *Alexandre Promio, ou, Les énigmes de la lumière*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 29. Pour prolonger sur le thème des premiers opérateurs, le parcours de Camille Legrand qui travailla chez Pathé frères et partit à la chasse aux images en Inde et en Extrême-Orient, voir Jitka De PREVAL, *Camille Legrand, un opérateur Pathé sur la route des Indes (1895-1920)*, Paris, Riveneuve, 2021.

³⁵ V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, op. cit., p. 81.

³⁶ Alexandre Promio sera le premier opérateur à réaliser des « vues panoramiques » grâce à un procédé « le travelling » qui reste toutefois d'une utilisation descriptive. Il s'agit en général de vues prises d'un bateau ou d'un train en marche : *Panorama des rives du Nil*, *Panorama du Grand Canal*, *Panorama des rives de la Seine*, *Panorama d'un train arrivant à Perrache*.

³⁷ V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, op. cit., p. 110.

³⁸ Georges Méliès réalisera en 1903, *Le chaudron infernal* (film en couleur).

Couronnement d'épines, Néron essayant des poisons sur des esclaves, L'Entrevue de Napoléon et du Pape, L'Exécution de Jeanne d'Arc.



Fig. 9. *La Métamorphose de Faust et Apparition de Marguerite*, Alexandre Promio, (1897), vue n° 683³⁹. Photographie extraite du catalogue-lumière.com. DR

II. Les films « mis en scène »

Ces films « mis en scène » occupent donc une place relativement modeste dans le catalogue Lumière. Il s'agit au total de 151 bandes, soit un peu plus du dixième de la production Lumière. Mais ce sont ces vues bénéficiant d'une mise en situation ou mise en film⁴⁰, d'un petit scénario avec un « metteur en scène » ou plus exactement, un « chef de figuration parisien⁴¹ » qui

³⁹ Le site <https://catalogue-lumiere.com/> recense les films de la société Lumière, publiés entre 1895 et 1905.

⁴⁰ A l'époque de « la cinématographie-attraction », le terme ou expression pour décrire « la mise en film » est le mot « opérateur », voir André GAUDEAULT, *Cinéma et attraction, Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., p. 128.

⁴¹ V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, op. cit., p. 85.

permettent de se rendre compte d'une utilisation des costumes. Georges Hatot⁴² réalise ces vues en décor naturel ou parfois avec quelques toiles de fond. Marcel Jambon⁴³ souvent cité en tant que décorateur, exerce aussi au théâtre à cette période. Cependant aucun nom n'est avancé pour une conception des costumes possible. On suppose que la charge d'habiller les figurants revenait au « chef de figuration parisien » et au décorateur Marcel Jambon qui ont loué les costumes. Vincent Pinel signale que ces vues historiques et ces scènes reconstituées sont « médiocrement théâtrales⁴⁴ ». La caméra est « placée perpendiculairement à un décor en toile peinte planté en plein air pour bénéficier de la lumière solaire⁴⁵ ». Elle enregistre « en pied » des acteurs « plus gesticulants encore qu'au Théâtre français » qui empruntent leurs pires effets à la peinture officielle⁴⁶ ». Les scènes les plus spectaculaires reviennent sans doute à une série de « vues » religieuses, dirigées par Georges Hatot autour du milieu de l'année 1897 intitulées, *La vie et la passion de Jésus-Christ* comprenant treize tableaux⁴⁷, où « des figurants d'opérette costumés pour l'occasion de défroques de théâtres [...] se projettent sur des décors en toile peinte d'une médiocrité insigne⁴⁸ ». Georges Hatot révèle dans ses souvenirs de metteur en scène, lors d'une réunion en 1948, des détails sur l'organisation des costumes chez Lumière : « nous n'avions pas de personnel. [...] Nous fournissions beaucoup de costumes, on les louait soit chez Stelmans, soit chez la belle-mère de Granier qui s'appelait, Mme C[S]elmy [...]. Il fallait que les costumes soient là à 8 heures du matin pour tourner à 9 heures⁴⁹ ». Le recours à des loueurs de costumes est dans cette période la seule manière d'habiller les figurants car il n'existe pas de « stock » de costumes chez Lumière.

⁴² Georges Hatot, après avoir travaillé pour la société Lumière, il entre ensuite chez Pathé en 1905 jusqu'en 1907. Georges HATOT, « réunion du 15 mars 1948 », Cinémathèque Française, Fonds Commission de Recherche Historique, CRH52-B2. Voir également Laurent Le FORESTIER, « Hatot, Georges », in *Encyclopedia of Early Cinema*, éd. Richard Abel, Oxon, Routledge, 2005.

⁴³ Michelle AUBERT et Jean-Claude SEGUIN, *La production cinématographique des Frères Lumière*, Paris, Éd. Mémoire de cinéma, 1996.

⁴⁴ V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, op. cit.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Cette Passion réalisée par la société Lumière fait 250 mètres, elle comprend : *L'Arrestation de Jésus-Christ, L'Arrivée à Jérusalem, La Cène, La Flagellation, Le Calvaire, La Résurrection, L'Adoration des Mages, La Fuite en Égypte, Résurrection de Lazare, Le Couronnement d'Épines, La Mise en Croix, La Mise au Tombeau, La Trahison de Judas.*

⁴⁸ V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, op. cit., pp. 86-88.

⁴⁹ Georges HATOT, « réunion du 15 mars 1948 », C.F., CRH52-B2, op. cit., p. 17.



Fig. 10. *L'Arrivée à Jérusalem*, A. Promio, (1897), vue n° 935. Il est bien difficile de différencier les costumes que portent Jésus et les autres personnages dans le plan présenté.
Photographie extraite du catalogue-lumière.com.



Fig. 11. *La Cène*, A. Promio, (1897), vue n° 938.
Photographie extraite du catalogue-lumière.com

Les opérateurs, le chef de figuration se tournent en premier lieu vers le théâtre lorsqu'ils filment des scènes reconstituées pour habiller les figurants. Mais le costume ne remplit là qu'une fonction d'information sur l'époque restituée lors de ces vues historiques. La caméra fixe filme en plan général les personnages et leurs costumes. Il n'existe pas encore de gros plans, permettant d'en découvrir un détail. Comme il n'y a pas de cartons ou d'intertitres, seul le titre : *Assassinat de Kléber, Assassinat du duc de Guise, Entrevue de Napoléon et du Pape, Mort de Marat* renseigne sur ce qui est joué. Il existe cependant une voix, celle de l'aboyeur ou du bonisseur ou encore du bonimenteur dont la mission est souvent d'attirer et de retenir les passants, notamment à l'entrée des lieux où ils sont projetés. Il fait le boniment du film qui correspond à une fonction économique en permettant d'attirer la clientèle. Cette voix est aussi celle du bonimenteur-conférencier lorsqu'on fait appel à lui pour accompagner la projection des vues animées, pour interpréter les films dans les différentes langues mais aussi dans les dialectes ou les patois⁵⁰. Cette voix, c'est l'« autorité » du bonimenteur qui assure la compréhension des vues et anime le spectacle. Par exemple *Vie et Passion de notre Seigneur* (1907) figurant dans le Catalogue Pathé⁵¹ est présentée avec la lecture d'un texte permettant de concorder avec l'action et de traduire les sujets proposés. Il commente les images, il donne le sens, le rythme et la durée qu'il choisit et confère au récit une crédibilité et une vérité. Puis « en développant des procédés narratifs autonomes, le cinéma a fini par se passer de la présence de ce commentateur-traducteur, qui dans la majorité des cas a disparu à partir de 1915⁵² ». André Gaudreault avance la date de son extinction autour de 1908⁵³. Mais si la profession commence à décliner dans les grandes salles en ville, elle persiste encore quelques années dans les banlieues et dans les petites salles de province. On peut penser que l'« autorité » du bonimenteur, à travers sa voix a pu être double : d'une part en créant une distance rassurante entre les images diffusées et le public et d'autre part en servant de lien à des spectateurs occasionnels ou plus fidèles, captivés par les projections

⁵⁰ Germain LACASSE, *Le bonimenteur de vues animées*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 2000. Voir également Agnès CUREL, « Une voix en métamorphose, De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre », thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2018.

⁵¹ Henri BOUSQUET, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, 1907-1908-1909*, Paris, Édition Henri Bousquet, 1993, p. 4. Le film est réalisé par Ferdinand Zecca en 24 tableaux dont plusieurs sont en couleur avec accompagnement de musique et chants sacrés.

⁵² Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules, Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2019, p. 280. Voir François ALBERA, André GAUDREULT, « Apparition, disparition et escamotage du "bonimenteur" dans l'historiographie française du cinéma » in Giusy PISANO et Valérie POZNER (dir.), *Le Muet à la parole*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p. 167-199.

⁵³ André GAUDREULT, « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », *Cinéma*, vol. 4, n° 1, Automne 1993, pp. 132-147.

animées aux composantes magiques, qui se sont émerveillés en découvrant des détails autour des personnages mouvants, pointant du doigt peut-être une tenue vestimentaire particulière. Les premiers films sont proposés comme attraction dans les cafés concerts et les music-halls à Paris, dans les théâtres de prestidigitation (Georges Méliès commencera ses projections dans son théâtre Robert-Houdin) mais aussi dans les musées (au musée Grévin)⁵⁴. En prenant son essor et en se développant, le cinématographe s'étend dans le pays, dans les villes et les campagnes. Il devient ambulancier par le biais des foires vers un public plus populaire et mélangé qui rassemble : saisonniers et habitants des campagnes voisines, venus une à deux fois par an afin de découvrir les dernières nouveautés⁵⁵. « Chacun vient puiser à la foire sa part de merveilleux⁵⁶ ». Une prospérité foraine qui s'ouvre entre 1900 et 1907 pour le cinéma mais qui perdurera jusqu'à la Première Guerre mondiale.

D'un côté, le cinématographe s'infiltré dans un réseau plus urbain, composé d'employés, de fonctionnaires, d'une petite bourgeoisie, d'artistes et de spectateurs éclairés qui eux deviendront les premiers cinéphiles en cherchant, à travers les outils mis à leur disposition : conférences, articles de revues, réalisation de films à transmettre et éduquer le public, ceci plus certainement à partir de 1906, avec la construction des cinémas permanents⁵⁷. Et de l'autre côté, le cinématographe se vulgarise autour du spectacle forain déjà habitué à proposer des « curiosités scientifiques », des attractions lumineuses et des vues d'optiques⁵⁸. Les spectateurs ont-ils été particulièrement sensibles et intéressés par la justesse des costumes revêtus dans ses vues ? On sait peu de chose sur les publics des cinémas qui ne sont comptabilisés qu'à partir de 1945 en France⁵⁹.

Des spectateurs éclairés, comme Delluc, Moussinac, L'Herbier ont montré la voie après la guerre et ont su dénoncer un cinéma médiocre avec un regard sur les éléments esthétiques du film. Delluc, soulignait l'importance de voir les films en salle, avec la foule, et non lors de projection spécialisée : « C'est dans la foule que je recueille les meilleures impressions et les plus nets jugements⁶⁰ ». Les représentations n'étaient pas silencieuses il est vrai. Les spectateurs

⁵⁴ Jean Antoine GILI, « Les débuts du spectacle cinématographique en France, Bilan provisoire », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 3, 1987. pp. 17-24. [En ligne] www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1987_num_3_1_890.

⁵⁵ Richard ABEL, « "The Blank Screen of Reception" in Early French Cinema », *Iris*, n° 11, été 1990, pp. 27-47.

⁵⁶ Pierre VACCARO, « Les débuts du spectacle cinématographique à Tours », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 14, 1993. pp. 3-34. [En ligne] www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1993_num_14_1_1048.

⁵⁷ Richard ABEL, « "The Blank Screen of Reception" »..., art. cit.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Pierre SORLIN, « Un objet à construire : les publics du cinéma » in *Le Temps des médias*, n° 3, 2004, p. 39-48. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-2-page-39.htm>.

⁶⁰ Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques*, tome 2, vol. 1, *Cinéma et Cie*, Paris, Cinémathèque française, 1986, p. 44.

réagissaient devant l'écran. Certains d'entre eux, peut-être plongés dans « une pénombre favorable à une forme d'endormissement⁶¹ », suivaient l'histoire racontée.

III. Filmer les scènes du quotidien

Les scènes filmées entre 1895 et 1896, celles que l'on peut qualifier de scènes à sujet contemporain, parce que les personnages sont habillés de leurs vêtements du quotidien, telles que : *Arrivée en voiture*, *Départ en voiture*, *Concert*, *Partie de boules*, *Parti d'écartés*, *Sortie d'usine...* sont des scènes réalisées pour la plupart avec des figurants. Il s'agit de la famille, des amis, des employés qui portent leurs propres vêtements. Ils sont comme « surpris dans les actes de leur vie⁶² » mais ils savent qu'ils sont filmés en se mouvant devant la caméra. Ils ne composent pas cependant « un personnage », ils ne sont pas différents de ce qu'ils sont dans leur vie réelle. C'est une manière de filmer qui s'apparente à certains moments à du « cinéma direct ⁶³ » lorsque nous voyons, dans quelques scènes, un figurant fixer durant un bref instant la caméra à la dérobée, révélant par inadvertance, l'autre, celui qui filme. Il change pour un instant la composition voulue du direct, en abolissant la « prise sur le vif ⁶⁴ » en créant l'artifice et en prenant involontairement le public derrière l'écran, à témoin. Grâce à l'invention du cinématographe, lors des tournages de ces moments de vie réelle, nous découvrons pour la première fois dans l'histoire, des personnages s'animer et voir pour la première fois des vêtements bouger avec eux. Peut-on simplement réaliser que nous ne verrons jamais, les femmes de la Cour, au XVI^e siècle se mouvoir dans leurs robes à vertugadin ou celle de la Cour du Second Empire, bouger dans leurs robes à crinoline ?

⁶¹ Emmanuel PLASSERAUD, « Foule et public, Réflexions autour de la théorie française de la réception filmique lors de la période muette », in *Conserveries mémorielles*, n° 2, 2012. [En ligne] <http://journals.openedition.org/cm/1181>.

⁶² Noël BURCH, *La lucarne de l'infini, La naissance du langage cinématographique*, Nathan, 1991, p. 26.

⁶³ Dario MARCHIORI, « Le cinéma direct : du sujet retrouvé à l'invention du subjectif », *Cahier Louis-Lumière*, n° 8, 2011. Un cinéma du subjectif. Actes du colloque organisé par l'École Supérieure d'Audiovisuel (ESAV) de l'Université de Toulouse II le Mirail et l'École nationale supérieure Louis-Lumière à l'Abbaye École de Sorèze, février 2011, pp. 40-49.

⁶⁴ Marco BERTOZZI, « Le paysage dans les vues Lumière », *Cinémas*, vol. 12, n° 1, automne 2001, pp. 15-33. [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/024865ar/iderudit/024865ar>.



Fig. 12. *Arrivée en voiture*, Louis Lumière, 1896, vue n° 5.
Photographie extraite du catalogue-lumière.com.

1. Le costume : premier élément de description d'un personnage

Le costume est l'un des premiers éléments de description d'une personne. Il aide à décrypter le message que l'on envoie au spectateur. Il est révélateur d'un genre : féminin ou masculin, d'une saison : chaude ou froide, d'un groupe social : aristocrates, bourgeois, ouvriers ou paysans. Il caractérise une corporation ou désigne encore, un territoire géographique. Le vêtement distingue aussi un événement : vêtement de mariage, de deuil⁶⁵. Les rituels

⁶⁵ Depuis l'origine des temps, le deuil est constitué d'un ensemble de pratiques sociales, des rituelles entourant la mort d'une personne, dont la manière de se vêtir. Voir Michel VOVELLE, *La mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2000.

« Au XIXe siècle, le deuil n'est plus que convenance personnelle et sociale. Il impose des règles de civilité extrêmement contraignantes jusqu'à la Grande Guerre. Il est divisé alors en trois périodes : le grand deuil ou deuil de laine ou de crêpe ; le petit deuil, moins sévère, avec autorisation de porter des bijoux en jais et du crêpe blanc ;

vestimentaires féminins sont dictés par des normes sociales et recouvrent des pratiques codifiées plus marquées que pour celui des hommes. À ce titre, l'exemple du deuil est édifiant, surtout dans une société française qui sera bientôt touchée par la mort de masse entre 1914 et 1918. Si les hommes le manifeste par le port d'un crêpe noir au bras gauche ou à la boutonnière, on attend des femmes qu'elles signalent la perte d'un proche par le port du noir sur la totalité de ses vêtements. Si elles ne se plient pas à cette exigence de la société, elles sont critiquées par leur entourage et vilipendées notamment par la presse durant la Première Guerre⁶⁶.

Maurice Bardèche et Robert Brasillach soulignent dans leur *Histoire du cinéma*, paru en 1935, à propos du premier film Lumière que : « [...] toutes ces ouvrières aux corsages abondants, aux chapeaux empanachés, vêtues comme des bourgeoises, [...] nous restituent aujourd'hui un étonnant prolétariat à la Zola, aux larges jupes et aux grosses joues⁶⁷ ». Les auteurs commentent et réexaminent quarante ans après le tournage de ce premier film, les vêtements de ces femmes comme des marqueurs sociaux, empreints de « vérité » mais éloignés de l'idée que l'on se fait du monde ouvrier dépeint par un écrivain du XIX^e siècle, tel Émile Zola qui lui transforme et représente sa réalité. Le cinéma apporte un supplément de réel par sa prise sur le vif. Le vêtement rend compte de l'Histoire, il peut la dépeindre, comme dans l'ouvrage de Nicole Vedrès⁶⁸ qui en déambulant dans le siècle de l'élégance, celui du XIX^e siècle, le fait à travers la mode de cette époque. Dans notre thèse nous nous intéressons à des histoires du passé, celles qui nous sont racontées à travers des films de fiction. Le vêtement est utilisé comme « une matière filmique », pour appuyer alors un discours.

enfin le demi-deuil, autorisant un retour à la coquetterie et à la mode dans la toilette, dont les couleurs, outre le noir, sont les gris, les blancs et les mauves ». Renée DAVRAY-PIÉKOLEK, « Deuil, histoire du costume », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/deuil-histoire-du-costume>.

Jean-Paul BARRIÈRE, « Les veuves dans la ville en France au XIX^e siècle : images, rôles, types sociaux », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2007, pp. 169-194, [en ligne] : <https://doi.org/10.4000/abpo.438>.

Voir également Isabelle PARESYS (dir.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008. Voir Michel PASTOUREAU, *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

⁶⁶ Voir aussi sur le costume de deuil et ses rituels durant les années 1910-1920 dans M. BASS-KRUEGER et S. KURKDJIAN, *French Fashion, Women...*, *op. cit.*

⁶⁷ Maurice BARDÈCHE et Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma : I. Le cinéma muet*, Paris, Les sept couleurs, 1964, p. 9.

⁶⁸ Nicole VEDRÈS, *Un siècle d'élégance française*, Paris, Les Éditions du Chêne, 1943,

IV. Des chercheurs et des inventeurs avant tout

À partir de 1898, le catalogue Lumière ne propose plus que des bandes d'actualités ou de voyage. La mise en scène est considérée comme « une activité trop éloignée de l'industrie photographique normale », peut-être y manque-t-il dans ces scènes reconstituées ce qui fait la vie même et l'intérêt du cinématographe, l'opposition du « mécanique et du vivant », les arbres dont les feuilles bougent⁶⁹. La mise en scène est abandonnée aux concurrents, à Georges Méliès⁷⁰ notamment. L'activité des Lumières dans la production de films cesse vers 1905. En 1908, la Société Lumière se retire de l'exploitation en vendant sa dernière salle. Son rôle dans le commerce cinématographique se limite à présent à la vente de matériel et de films impressionnés et vierges⁷¹. Ils restent des chercheurs, des inventeurs : « Nous faisons des recherches chimiques, physiques, mécaniques : c'était là qu'était notre véritable vie, là seulement⁷² », affirme Louis Lumière à la fin de son existence. À la lecture de la correspondance des deux frères, rassemblée de 1890 à 1953⁷³, ne constituant pas toutefois la totalité de leurs échanges épistolaires mais une sélection représentative, nous découvrons qu'après une abondante correspondance autour de leur appareil cinématographe, ce sont des courriers sur leurs recherches scientifiques et techniques, sur la photographie couleur ou sur la biologie et la radiologie médicale, que couvrent la quasi-totalité de ces lettres. Aucun courrier ne fait allusion à l'art cinématographique qui fait l'objet pourtant de débats nombreux dans les décennies 1910-1920 et les décennies suivantes. À la fin de leur carrière cinématographique, apparaissent les honneurs et des querelles sur la paternité de l'invention du cinématographe⁷⁴, mais rien sur les objets-films, et sur l'art du film. Louis Lumière explique qu'au début, les opérateurs étaient leurs salariés : « les opérateurs nous appartenaient. Par la suite, nous avons pris le parti de vendre nos appareils. Faire des films, comme la mode en est venue alors, ce n'était pas notre affaire⁷⁵ ».

⁶⁹ François ALBERA, « Le Cinématographe dans le mouvement : une métaphysique des feuilles », *1895*, n° 87, 1, 2019, pp. 34-63. Voir également Nicole VEDRÈS, « Les feuilles bougent », *Les Temps Modernes*, n° 35, août 1948, pp. 348-354.

⁷⁰ Georges SADOUL, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p. 24.

⁷¹ V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, *op. cit.*, p. 90.

⁷² Paul LEROY, *Au seuil du paradis des images avec Louis Lumière*, Rouen, Édition Maugard, 1939, p. 83.

⁷³ Auguste et Louis LUMIÈRE, éd. établie et annotée par Jacques RITTAUD-HUTINET, *Correspondances, 1890-1953*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, introduction pp. 9-21.

⁷⁴ Voir lettre de Léon Gaumont du 8 mars 1917 et le droit de réponse qui semble en être inspirée dans Auguste et Louis LUMIÈRE, *Correspondances... op. cit.*, p. 193.

⁷⁵ Georges SADOUL, « Entretien avec Louis Lumière à Bandol, le 24 septembre 1946, *Cahier du cinéma*, n° 159, octobre 1964, pp. 1-11. Voir également Louis LUMIÈRE, « entrevue avec Georges Sadoul », Cinémathèque Française, FCRH, CRH31-B1.

Le catalogue Lumière ne produira que peu de films nécessitant un scénario. Louis Lumière laisse ce travail à des « metteurs en scène ». Georges Méliès confiera plus tard être *un artiste* contre *les commerçants* qui sont « incapables de produire des vues de composition⁷⁶ ». La vision et l'éducation des frères Lumière sont empreintes d'une tradition rationaliste, elles montrent par leur hyperréalisme cette volonté ancienne, voire cette pulsion universelle de retenir la vie, que les deux frères, ingénieurs et inventeurs laissent entrevoir à travers les possibilités techniques de leur nouvel appareil, une formidable machine à « supprimer la mort⁷⁷ ». On peut voir dans le travail des opérateurs d'Albert Kahn, entre 1908 et 1930, qui constitue « Les Archives de la Planète », une continuité des vues de voyage réalisées par Louis Lumière et ses opérateurs.

⁷⁶ Georges MÉLIÈS, « Propos sur les vues animées », *Les dossiers de la cinémathèque*, n° 10, octobre 1982, p. 7.

⁷⁷ N. BURCH, *La lucarne de l'infini...*, *op. cit.* Voir aussi André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002, pp. 9-17.

CHAPITRE 2

Le cas Georges Méliès, 1896-1912

I. Un homme de théâtre

1. Les débuts

Georges Méliès (1861 - 1938) a réalisé quelque cinq-cent-vingt films dans sa carrière entre juin 1896 et 1913⁷⁸. C'est après avoir été convié par Antoine Lumière le 28 décembre 1895 au Grand Café à Paris pour voir « un truc extraordinaire », le cinématographe, que Méliès entrevoit comme un potentiel exceptionnel, cette « attraction » qu'il va utiliser dans son théâtre Robert-Houdin. Il s'applique dès lors, à trouver un appareil similaire, à le bricoler pour filmer puis projeter ses propres vues avec le projecteur qu'il transforme en caméra et qu'il destine en premier lieu, aux matinées de son théâtre de magie⁷⁹. Méliès réalise en 1896 quelques vues sur le modèle des frères Lumière comme *Une partie de cartes*, son premier film ou les prises de vues qu'il fait de la visite du Tsar Nicolas II à Paris. Il filme des vues de « plein air » consacrées à Paris (*Place de l'Opéra, Bateaux-mouches sur la Seine, La Gare Saint-Lazare...*) mais une chose l'intéresse vraiment, c'est « le travail de studio », de pouvoir « faire ses décors lui-même car il composait tout lui-même⁸⁰ ». Propriétaire d'un théâtre depuis 1888 et homme de spectacle, il s'oriente vers des vues proches de ce qu'il propose dans son établissement, des numéros artistiques, fantasmagoriques qui attirent l'œil, accompagnés de décors et de costumes. Mais il abordera tous les genres pour des films-publicités, pour des commandes à l'attention des théâtres, tel le théâtre du Châtelet, celui des Folies Bergère mais ses plus importants acheteurs sont les forains qui

⁷⁸ G. MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma, op. cit.*, p.193. Voir également Anne-Marie QUÉVRAIN, « Rapatrier l'œuvre de Georges Méliès : la collection de Madeleine Malthête-Méliès », *Journal of Film Preservation*, Brussels, n° 99, octobre 2018, pp. 96-106.

⁷⁹ Suite au refus d'Antoine Lumière de lui vendre son appareil, se réservant l'exclusivité, Méliès va acheter en mars 1896 un projecteur Théatrograph Mark 2 n° 1 à l'opticien Robert William Paul. Voir Laurent MANNONI, « Méliès contrefacteur ? », *1895*, n° 22 1997, pp. 16-32. [En ligne] www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1997_num_22_1_1274.

⁸⁰ Georges MÉLIÈS, « réunion du 17 février 1945 », Cinémathèque Française, Fonds Commission de Recherche Historique, CRH20-B1.

veulent de la nouveauté, de l'excentricité et des trucs⁸¹. Grâce à ce nouvel appareil, il enregistre et projette les scènes de son invention face à un public qui se trouve, cette fois-ci, derrière un écran. Que la pratique du cinématographe se fasse dans une tradition théâtrale, c'est certain, parce que le cinéma est l'héritier de cette tradition tant sur les plans formels, sur les sujets filmés que sur l'organisation et le matériel employé⁸². Méliès construit un studio de prises de vues à Montreuil. Il s'agit d'un grand hangar vitré permettant de laisser entrer la lumière du jour nécessaire à l'exécution des vues. Ce studio s'inscrit entre l'atelier du photographe et la scène d'un théâtre qui a les mêmes dimensions que son théâtre Robert-Houdin. Méliès améliore ce studio en y aménageant une scène creusée d'une fosse, dès 1898 avec trappes, cintres et autres installations susceptibles de permettre les changements à vue pour ses féeries. Il adapte ainsi au cinéma toutes les ressources de la machinerie théâtrale qu'il connaît par ailleurs. Il est également l'un des premiers cinématographes à avoir écrit : scénarios, synopsis de ses films pour les catalogues de la Star-Film, des résumés, « les boniments » destinés à être lu devant le public par les forains devenus « conférenciers⁸³ ». Il écrira aussi plusieurs articles pour de nombreuses revues, après la fin de sa carrière, lorsqu'il est redécouvert. Il y expose son métier et explique sa pratique du cinématographe. Dans un article qui paraît dans *Cinéa et Ciné pour tous*, en 1932, Georges Méliès explique quelles ont été ses premières préoccupations pour concevoir ses films « d'imaginations », « artistiques » et « féériques » :

J'ai fait, pendant vingt ans, des films fantastiques de toutes sortes, et ma première préoccupation était, pour chaque film, de trouver : des trucs inédits, un gros effet principal et une apothéose finale. Après quoi, je cherchais quelle époque conviendrait le mieux pour costumer mes personnages (souvent même les costumes étaient nécessités par les trucs) et une fois tout cela bien établi, je m'occupais, en dernier, de dessiner les décors, pour encadrer l'action suivant l'époque et les costumes choisis⁸⁴.

⁸¹ G. MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma, op. cit.*, p. 58. Article paru dans *Ciné-Journal*, sept livraisons : n° 883, 30 juillet 1926 (p. 7-9) ; n° 884, 6 août 1926 (p. 9-11) ; n° 885, 13 août 1926 (p. 9-11) ; n° 887, 27 août 1926 (p. 22-23) ; n° 888, 3 septembre 1926 (p. 9-12) ; n° 889, 10 septembre 1926 (p. 7-9) ; n° 890, 17 septembre 1926 (p. 2-4).

⁸² Priska MORRISSEY, « Les costumes du cinéma des premiers temps : de la scène vers l'écran », colloque international Domitor « Provenance and Early Cinema: Preservation, Circulation, and Repurposing », George Eastman House, Rochester, États-Unis, 2018.

⁸³ François ALBERA et André GAUDREAU, « Apparition, disparition et escamotage du "bonimenteur" dans l'historiographie française du cinéma » in Giusy PISANO et Valérie POZNER (dir.), *Le Muet a la parole*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p. 167-199.

⁸⁴ Georges MÉLIÈS, « L'importance du Scénario », *Cinéa et Ciné pour tous*, n° 24, avril, 1932, pp. 23-25.



Fig. 13. Une loge d'artistes au studio Méliès. Les femmes viennent revêtir les vêtements déposés pour leur rôle à jouer et doivent se maquiller avant de descendre sur la scène.

Le studio Méliès est agencé pour permettre aux 5 actrices que l'on voit sur la photo de s'habiller dans un espace qui paraît spacieux. On y voit 2 miroirs dans le fond de la loge, une fenêtre sur la gauche, un broc à eau posé au sol à côté d'un meuble de toilette.

Annuaire général et International de la Photographie, 1907. DR

Méliès explique que dans sa pratique, c'est une fois qu'un tableau est au point, que tout est prêt avec les décors terminés et les accessoires et trucs en place, avec les costumes des artistes préparés dans les loges, qu'il peut alors convoquer les acteurs pour le lendemain. Les règles sont celles qui prévalent dans les théâtres, qui veut que les artistes arrivent à l'heure. Comme la lumière et le soleil changent en cours de journée, tout doit être fait rapidement donc tout doit être préparé à l'avance. Le rôle est expliqué aux comédiens et leur costume leur est remis. Dans la loge (**fig. 13**), les artistes s'habillent et se maquillent avec des teintes autres que du rose pour les joues et du rouge pour la bouche, car la caméra restitue tout cela en noir. Pour l'écran, les décors sont peints en blanc et noir⁸⁵.

⁸⁵ Sur la disposition et la structure des 2 studios se reporter à Jacques MALTHÊTE, « Le second studio de Georges Méliès à Montreuil-sous-Bois », 1895, n° 7, 1990, pp. 67-72. Sur le studio A, voir *Bulletin de l'Association « Les Amis de Georges Méliès »*, n° 5, 1984, pp. 6-13 et Jacques MALTHÊTE, « Organisation de l'espace méliésien », *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Éd. Institut Jean Vigo, 1985, pp. 182-189.

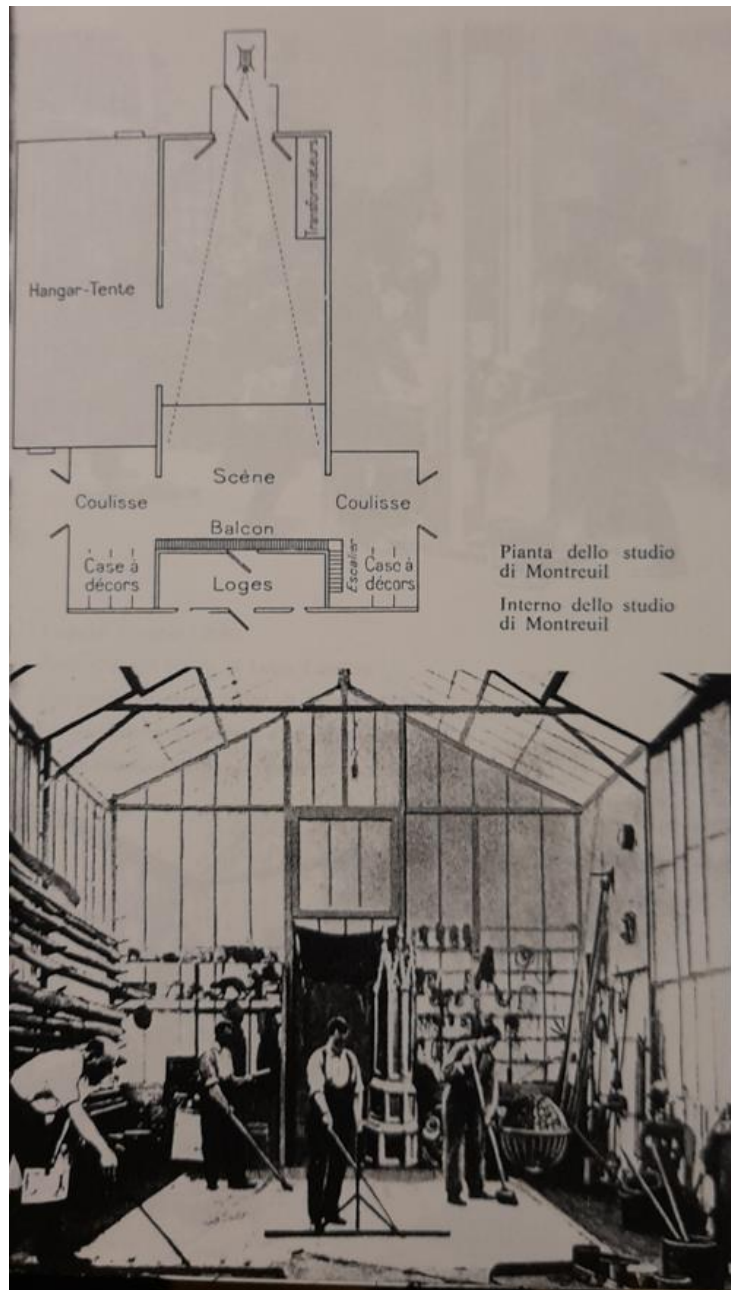


Fig. 14. Plan et intérieur du studio Méliès. On peut voir sur le plan l'emplacement des fenêtres et des ouvertures et de la caméra fixe dans son espace de prise de vues. Antonio Costa, Méliès, *La Morale del Giocattolo*, Milano, Il Formichiere, 1980.

Pour l'organisation des costumes, les méthodes dépendent des besoins particuliers de chaque vêtement. L'usage veut que, comme au théâtre, les comédiens soient engagés avec leur garde-robe. La Comédie-Française, par exemple, fournit « les costumes extraordinaires » à ses acteurs qui de leur côté doivent fournir à leurs frais, tous les habits nécessaires et convenables à leurs rôles et emplois (tragédie, comédie ou drame). Ainsi : « En dehors de conventions particulières, les costumes de ville sont fournis par l'artiste et les costumes de caractère ou

étrangers le sont par le directeur⁸⁶ ». Dans un article de *L'Image*, en 1932⁸⁷, Méliès rapporte une anecdote qui confirme cet aspect de la charge du costume qui incombe au comédien. Dans un film qu'il tourne, Méliès attend sa comédienne qui joue le rôle d'une écuyère, mais qui ne se présente pas au studio, le troisième jour du tournage. Il raconte : « Monsieur Méliès, me dit-elle, ne comptez pas sur moi, je ne viendrai plus. Avec la location du cheval et du costume d'amazone, je suis obligée de prélever sur mon cachet⁸⁸ ». Pour ce film, il semblerait que l'artiste soit obligée de compléter la somme peut-être insuffisamment allouée par Méliès à son écuyère pour louer son costume et le cheval ou qu'elle soit obligée de s'occuper elle-même de son équipement qui ne serait pas alors considéré comme un costume « extraordinaire » puisqu'il reste semble-t-il à la charge de l'actrice. Ces attentes en matière de costumes sont souvent établies à l'appréciation du metteur en scène en fonction de plusieurs paramètres que nous verrons par la suite et notamment liés à la notoriété du comédien et comédienne et de l'importance du rôle à tenir dans le film.

Méliès explique aussi, qu'il s'est contenté durant les premières années de sa carrière de metteur en scène, « d'une assistance de fortune⁸⁹ », c'est-à-dire qu'il a travaillé avec « des gens de bonne volonté, mais sans capacités spéciales⁹⁰ » faute de comédiens professionnels qui semblaient peu intéressés par jouer devant une caméra. Il emploie ainsi les artistes de son théâtre Robert-Houdin, les voisins, les membres de sa famille, domestiques et jardiniers, tous promus au rang de comédiens. La figuration se compose alors de machinistes et d'ouvreuses de son théâtre, du personnel des usines du voisinage. Il déplore notamment le manque d'habitude pour certains de porter des costumes d'époque. C'est une démarche, une attitude, une souplesse dans les gestes qui font l'élégance d'une pratique du métier d'acteur et celle-ci se remarque d'autant plus lors du port d'un costume d'époque. C'est seulement vers 1900-1902 qu'il commence à trouver dans le cinéma, « des aides efficaces » dit-il.

⁸⁶ Charles LE SENNE, *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse Éditeur, 1878, p. 154.

⁸⁷ Francis AMBRIÈRE, « À l'aube du cinéma, les souvenirs de Georges Méliès », *op. cit.*, pp. 11-15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁹ Georges MÉLIÈS, « La vie et l'œuvre d'un des plus anciens pionniers de la cinématographie mondiale, Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique », *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma*, Toulouse/Paris, Éditions Ombres, 2016, p. 148.

⁹⁰ *Ibid.*



Fig. 15. Une scène en répétition. Les acteurs répètent avec leurs vêtements de ville. Georges Méliès est le quatrième en partant de la droite du groupe. Annuaire général et International de la Photographie, 1907. DR.



Fig.16. La même scène en costume et dans le décor. On remarque qu'il s'agit de costumes particuliers, typiques d'une région, folkloriques que les acteurs ne fournissaient pas eux-mêmes, en principe. Annuaire général et International de la Photographie, 1907. DR

2. Georges Méliès maître-d 'œuvre des costumes

Méliès choisit de s'adresser à l'œil du spectateur, pour le « charmer » et « l'intriguer ». Que les costumes jouent un rôle important dans cette recherche du spectaculaire peut sembler évident. Il l'est au music-hall, au théâtre et il l'est aussi devant la caméra même si le rendu se fait en noir et blanc tout d'abord. Nous découvrons dans ce chapitre la manière dont il envisage sa conception du cinéma et sa manière d'aborder les costumes nécessaires à ces scènes. Il explique que « toutes les opinions sont libres, chacun peut travailler suivant son goût personnel, et l'essentiel est de plaire, avant tout, au public de son temps⁹¹ ». Dans son premier texte, « Les vues Cinématographiques » publié en 1907, Méliès partage le « côté ignoré de la confection des vues cinématographiques⁹² », l'envers du décor en quelque sorte, ce qui peut paraître étonnant de la part d'un prestidigitateur préservant naturellement ses secrets. Mais Méliès possède cette sincérité et peut-être cette volonté du précurseur d'expliquer ce que fut son métier qui lui permet, dans ce texte, de dévoiler des aspects « techniques », de sa passion, « les mille et une difficultés que doivent surmonter les professionnels pour produire les sujets⁹³ », la manière d'utiliser la lumière, la confection de ses décors, la composition des scènes, les costumes...etc.

Les costumes, justement, ont un impact important et le metteur en scène s'en préoccupe beaucoup. Méliès se sert tout d'abord de l'existant, c'est-à-dire du fonds de costumes de son théâtre Robert-Houdin. Il conçoit aussi ses propres créations qu'il dessine, qu'il adapte en transformant des costumes existants pour les réutiliser sur des personnages particuliers ou qu'il fait fabriquer. Il achète également un important stock de costumes, suite à la liquidation d'un loueur reconnu sur la place de Paris, La maison Lepère et il est également obligé de recourir à la location.

- **Méliès créateur de costumes**

Maurice Noverre écrit dans *Ciné-Journal*⁹⁴ en 1928 que Méliès est l'auteur unique de ses scénarios, dessinant également les maquettes de décors et les costumes des artistes. Dans un autre article plus tardif, Paul Gilson qui a connu Méliès à la fin des années 1920, reprend dans son

⁹¹ G. MÉLIÈS, « L'importance du Scénario », *Cinéa et Ciné pour tous*, *op. cit.*

⁹² Georges MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », in Roger AUBRY (dir.), *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Librairie Plon, 1907, pp. 362-392. Voir G. MÉLIÈS, *Écrits et propos du cinématographe au cinéma*, Toulouse/Paris, Éditions Ombres, 1916, p. 13.

⁹³ G. MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴ Maurice NOVERRE, « L'œuvre de Georges Méliès, créateur du Spectacle Cinématographique actuel (1896-1914) », *Ciné-Journal*, n° 990, 17 août 1928, p. 2.

article, les propos de ce dernier : « comme je dessinais toujours les costumes de mes personnages, les plans de mes constructions et les maquettes de mes décors avant d’entreprendre un film, je conservais dans un carton des milliers d’esquisses qui se sont dispersées au hasard des déménagements⁹⁵ ».

Dans un dessin qu’il réalise, intitulé *Prêtresses* (**fig. 17**), on remarque les détails apportés au costume et les indications données sur le côté de la feuille. Il nomme les accessoires qu’il souhaite utiliser : ceintures, cercles aux bras (larges bracelets), colliers. Ainsi que les tissus choisis : du tulle de soie pour la jupe et le « pantalon odalisque », des voiles léger et vaporeux pour couvrir la tête et le visage. Le pantalon qu’il représente sur son croquis est représenté chez plusieurs peintres attirés par les thèmes orientalistes, tels Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix ou encore Léon-François Comerre, (**fig. 18**) contemporain de Méliès représentant une figure d’odalisque dont Méliès semble s’inspirer. Artiste et homme de son temps, Méliès utilise dans ses spectacles, l’orientalisme mis à la mode et créé en Occident. Le boléro qu’il dessine et que l’on voit également sur la peinture de Comerre est quant à lui emprunté à la mode espagnole. Cette pièce du vestiaire masculin a été importée d’Espagne et perpétue une autre tendance, celle de l’espagnolisme, thème dont les romantiques se sont fait l’écho au XIX^e siècle, en prolongeant l’idée du « voyage romantique » et en projetant une vision esthétique⁹⁶ de l’Espagne. Eugénie de Montijo, comtesse espagnole qui deviendra l’épouse de Napoléon III en 1853, gardera dans sa manière de s’habiller, des éléments de ses origines espagnoles et le boléro en fait partie. Elle adopte cette petite veste dite *à la zouave* ou appelée *boléro espagnol*⁹⁷ que Charles-Frédéric Worth met à la mode, accompagné de ces volumineuses jupes à crinoline. Ce sont aussi ces *Boléros* et ces vastes robes à paniers exécutées par Jeanne Lanvin que l’on retrouvera portées par Raquel Meller dans *Violettes Impériales* (1924). À partir de ses dessins, Méliès doit s’adresser ensuite à un costumier pour réaliser ses maquettes. Il en existe plusieurs à Paris qui louent et créent des costumes de théâtres : La maison Pascaud avec laquelle il a travaillé, la maison Landolff et d’autres⁹⁸.

⁹⁵ Paul GILSON, « Il y a encore des artisans de l’image ! », *Le Petit Journal*, n° 27103, 31 mars 1937, p. 2.

⁹⁶ Voir sur les questions de « l’espagnolisme romantique français », Rania GHANEM AZAR, « Romantisme français et culture hispanique : contribution à l’étude des Lettres françaises dans la première moitié du XIX^e siècle », thèse de doctorat en littératures, sous la direction de Daniel-Henri PAGEAUX, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009.

⁹⁷ François BOUCHER, *Histoire du Costume, en occident, de l’Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 381.

⁹⁸ Voir la thèse de Stéphane TRALONGO, à propos du costumier Landolff, « Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XX^e siècle », thèse de doctorat en histoire de l’art et études cinématographiques, sous la direction d’André Gaudreault, Université Lumière Lyon 2, 2012, pp. 75-116.



Fig. 17. *Prêtresses* (1900), projet de costume, dessin de Méliès, 20,8 x 13,2 cm. Fonds Méliès, CNC, Paris



Fig. 18. *Odalisque* (1887 ?) Léon-François Comerre. On remarque des similitudes dans les deux costumes : Le boléro sur une blouse à manches courtes, le pantalon bouffant. Site arthive.com. DR

- **Méliès costumier**

Le travail préliminaire de Méliès que nous avons qualifié de « créateur des costumes » fait partie du processus qu’il met en place pour créer ses films, la manière dont il conçoit son métier. Homme-orchestre, il dessine des costumes comme nous venons de le voir, il achète et fait aussi fabriquer ses costumes. Il loue, mais aussi transforme les costumes existants. Il s’agit pour l’artiste de constituer un stock, de l’entretenir afin de gagner une plus grande indépendance. Il explique la nécessité d’avoir à sa disposition « un énorme magasin de costumes de tous genres, de toutes époques, de toutes les nationalités et de toutes les conditions, avec leurs accessoires ; [...] des chapeaux, perruques, armes, bijoux [...] ». Le magasin de costumes, quelque grand qu’il

soit, est toujours insuffisant⁹⁹ ». Si l'on tient compte de ses propos, il doit pouvoir entreposer ses costumes. Il prend donc soin de construire en dehors de son atelier de pose, une série de magasins pour les matériaux de construction, les accessoires et les costumes¹⁰⁰.

Il achète également des costumes. La maison Lepère¹⁰¹, célèbre « costumier des théâtres que le Tout-Paris artistique et mondain connaît et estime depuis de longues, longues années¹⁰² » liquide son affaire le 20 juin 1904, faute de successeur. Costumier du Théâtre du Gymnase à ses débuts, c'est dix mille costumes, armes, bijoux de théâtres, étoffes et accessoires qu'il met en vente. Son catalogue comprend : des costumes Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, certains costumes de Frédéric Lemaître, des pantoufles de Virginie Déjazet et de Mlle Mars, un manteau de Rachel. Méliès achète un nombre important de costumes lors de cette vente. Georges Sadoul mentionne que c'est à l'occasion de cet achat que Méliès constitue une partie de son stock à la Star Film¹⁰³. Il le complète cependant avec des costumes provenant de son théâtre Robert-Houdin, le manteau du magicien en fait partie¹⁰⁴.

Dans un récit paru dans la revue *Comoedia* en 1913, plusieurs articles successifs sont écrits par Georges Saverne¹⁰⁵. Celui-ci raconte les coulisses et ses répétitions au moment où il est engagé par le metteur en scène Antoine au théâtre. Une scène cocasse se déroule chez le costumier Lepère, le costumier semble travailler encore à cette date¹⁰⁶, chez lequel Saverne doit faire l'essayage de son costume de scène, celui d'un gendarme allemand. Il raconte son accueil chez le costumier et nous donne au passage quelques informations sur la manière dont le costumier intervient dans le processus d'organisation des costumes au théâtre, que l'on peut transposer au cinéma certainement, à cette période : « Votre costume le v'là ! Il a été choisi par

⁹⁹ G. MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma, op. cit.*, p. 25. Voir aussi G. MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », in R. AUBRY (dir.), *Annuaire général et international de la photographie, op. cit.*, p. 378.

¹⁰⁰ Jacques MALTHÈTE et Laurent MANNONI, *Méliès : Magie et cinéma*, Paris musées, 2002 : « Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, tout a disparu, excepté le magasin de costume qui ne sera rasé qu'au début des années 1990, par ignorance ou par désintérêt » p. 157. Voir aussi Fonds MELIES 61-B5 / Jehanne D'Alcy

¹⁰¹ Nous remercions Charlyne Carrère de la Cinémathèque française pour les renseignements qu'elle a pu nous fournir sur le fonds Méliès.

¹⁰² Horace VALBEL, « La vie de Paris : Une disparition », *La Politique coloniale*, 16 juin 1904, p. 3.

¹⁰³ P. MORRISSEY, « La Garde-robe de Georges Méliès... », *op. cit.*, p. 181.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁵ Georges SAVERNE, « Dix ans à l'école d'Antoine : Mes débuts chez Antoine », *Comoedia*, 28 septembre 1913, p. 2. Georges Saverne est un artiste de théâtre. Il a fait sa carrière au théâtre Antoine puis à l'Odéon avant de devenir régisseur général au théâtre Réjane.

¹⁰⁶ La maison Lepère disparaît de l'annuaire Didot-Bottin en 1905. Cependant, dans ce même annuaire, on peut lire que la maison a été rachetée. Elle réapparaît donc avec comme libellé : « Lepère (Anc^{ne} M^{son}), Pilou-Henon Succ^f, costumes pour théâtres, bals, cavalcades, Rue St-Denis, 148. Voir Priska MORRISSEY, « La Garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vues cinématographiques », *op. cit.* Voir aussi *Annuaire du Commerce Didot-Bottin*, Tome 3, Paris, 1921, p. 872. (Sans doute qu'après la liquidation de son entreprise en 1904, Lepère a pu reprendre son métier. Le successeur a peut-être souhaité avoir à son service l'ancien propriétaire qui connaissait son fonds ?)

M. Antoine lui-même, et vous comprenez que je ne vais pas vous le changer pour me faire *engueuler*. Mettez-le ou ne le mettez pas, moi, je m'en fiche, c'est Antoine qui décide ». L'auteur réplique qu'il peut ne pas lui aller. Lepère répond :

S'il est trop grand, on vous fera "une pince", s'il est trop étroit, on ajoutera un soufflet, mais je ne vous donnerai pas un autre. Avec cette satanée pièce, voilà un mois qu'il nous embête. [...] Il m'a remué tout le magasin. [...] et voilà qu'hier un régisseur entre ici comme un fou : "M'sieu Lepère, il faut tous les costumes pour demain". [...]. Pendant la plainte du "père" Lepère, j'avais essayé mon costume, il m'allait à peu près. On mit mon nom dessus et je partis¹⁰⁷.

Le recours à la location est souvent une nécessité pour le studio de la Star Film. Méliès le précise : « Avec dix mille costumes de répertoire courant, il n'est pas rare que l'on soit obligé d'avoir recours de temps en temps à la location chez les costumiers de théâtre¹⁰⁸ ». Ce qui s'explique d'une part, par la diversité des personnages et des scènes qu'il tourne, mais aussi par le nombre souvent très important de ses figurants (défilés, cortèges...). En 1902, il reçoit une commande du directeur de production de la Warwick Trading Cie de Londres, Charles Urban qui lui demande de produire une reconstitution du sacre d'Édouard VII. Pour réaliser les costumes, Méliès doit s'adresser à un costumier spécialiste des grands théâtres qui lui demande sept mille francs pour habiller tous les lords et prélats évoluant dans l'abbaye¹⁰⁹. Il est ainsi évident que ne disposant pas de quantité suffisante de costumes spéciaux dans son stock, il doit composer avec des loueurs de costumes. Méliès précise aussi que des costumiers et ouvrières sont nécessaires pour les réparations et l'entretien de tous ces costumes comme pour la lingerie et les maillots, ainsi que pour les chaussures et l'équipement¹¹⁰. On imagine que ce matériel fragile nécessite des ajustements, de l'entretien et des « retouches » comme nous le voyons avec l'exemple de Georges Saverne chez Lepère.

¹⁰⁷ Georges SAVERNE, « Dix ans à l'école d'Antoine : Mes débuts chez Antoine », *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁸ G. MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma, op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁹ Léo SAUVAGE, « Comment, il y a trente-cinq ans Georges Méliès le père du cinéma couronna Édouard VII ... dans un potager de Montreuil », *Paris-soir*, 15 mai 1937, p. 11.

¹¹⁰ G. MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », in R. AUBRY (dir.), *Annuaire général et international de la photographie, op. cit.*



Fig. 19. Atelier des costumes au studio de prise de vues Méliès. Il s'agit des réparations et de l'entretien des costumes du studio. *Annuaire général et International de la Photographie*, 1907. DR

Le terme de « costumier » doit être compris alors d'une manière large. C'est celui ou celle qui assiste le responsable des costumes, le chef costumier s'il existe. Il loue les costumes nécessaires lorsque le nombre est insuffisant dans le stock. Il s'occupe de leur remise en état avec l'aide des couturières afin de les restituer au loueur dans un état impeccable, le jour prévu. Son travail consiste également à gérer l'utilisation du stock existant selon les tournages et les rôles¹¹¹. À ce propos, Paul Méliès¹¹² est interrogé par Henri Langlois, le 22 juillet 1944. Il explique que la seconde épouse de son oncle, Jehanne d'Alcy¹¹³ « s'occupait des femmes. Elle s'occupait de l'habillement¹¹⁴ ». Elle s'y est davantage investie, lorsqu'elle a cessé de jouer dans les films de

¹¹¹ Entretien réalisé avec la créatrice de costumes Agnès Evein en mai 2014.

¹¹² Paul Méliès (1884 – 1957) est le neveu de Georges. Il est le fils de Gaston Méliès (1852-1915), deuxième frère Méliès. Georges étant le plus jeune (1861-1938) des quatre frères.

¹¹³ Stéphanie « Fanny » Faës, veuve Manieux (1865-1956) qui se fait appeler Jehanne d'Alcy. Georges Méliès l'épouse en 1925.

¹¹⁴ Georges MÉLIÈS, « réunion du 22 juillet 1944 », C. F., FCRH, CRH16-B1.

Méliès, ce qui a dû survenir autour de 1904-1905¹¹⁵. Son travail consistait alors à s'occuper à plein temps des costumes des actrices, mais peut-être aussi de ceux des acteurs, de l'atelier de costumes en aidant à l'habillage des figurants et peut-être aussi à l'entretien des costumes et des retouches nécessaires. Elle n'est certainement pas seule à faire ce travail puisque Méliès parle de « costumiers et ouvrières » nécessaires à son studio et comme la photo (**fig. 19**) le laisse penser. Elle était donc costumière et aurait travaillé également avec lui à la création de costumes¹¹⁶. On constate que l'attention prêtée aux costumes par Méliès mêle plusieurs fonctions qu'il occupe lui-même : créateur de costume, maquettiste, (celui qui dessine le costume), chef-costumier, (celui qui s'occupe des phases d'achat et de location).

L'art d'un costumier c'est aussi de pouvoir réutiliser les costumes en les adaptant et en les transformant. Un certain nombre de ces costumes proviennent du fonds du théâtre Robert-Houdin, comme la robe du magicien Barbenfouillis, utilisée dans les sketches magiques au théâtre Robert-Houdin, laquelle apparaît dans certains films agrémentés de motifs colorés, en plusieurs exemplaires dans le *Voyage dans la Lune* (1902) et dans quelques autres films¹¹⁷.

Dans un autre exemple de 1903, Georges Méliès tourne *Le Cake Walk Infernal* (**fig. 20**), un film qui s'inspire d'une danse devenue très à la mode peu après 1900. Cette danse, dont l'origine est américaine, est née dans les plantations du Sud. Créée par les esclaves, elle caricature les manières affectées des maîtres blancs. Transportée par les spectacles ambulants, la danse arrive en France par le biais de la tournée de la célèbre fanfare John Philip Sousa. À Paris, la troupe des Elks fait connaître cette danse excentrique accompagnée par la musique d'une marche gaie au rythme syncopé¹¹⁸. Cette nouvelle danse est intégrée à un spectacle de pantomime intitulé *Joyeux Nègres* qui se produit au Nouveau Cirque de Paris en 1902 durant une année. Le music-hall s'empare du numéro et des revues reproduisent avec succès le tableau de cette « promenade du gâteau infernal » qui finit d'en faire un grand succès médiatique en 1903. Méliès connaît bien les théâtres parisiens. Il a pu voir ce numéro de danse et s'en inspirer au point d'en faire un film. Il connaît le Châtelet et Alexandre Fontanes qui dirige le théâtre jusqu'en 1928. Méliès collabore avec ces théâtres (Le Châtelet, La Cigale, l'Olympia) en créant pour eux des films intégrés dans

¹¹⁵ Nous remercions monsieur Jacques Malthête, historien du cinéma et arrière-petit-fils de Georges Méliès pour ces informations.

¹¹⁶ Elena MAZZOLENI, « Georges Méliès : la magia del costume scenico », *Elephant & Castle*, n° 21, 2019, [En ligne] http://cav.unibg.it/elephant_castle.

¹¹⁷ Le costume du magicien apparaît dans *Éclipse de Soleil en pleine Lune* (1907), *Le Vitrail diabolique* (1911), *Le Chevalier des Neiges* (1912). Voir P. MORRISSEY, « La Garde-robe de Georges Méliès... », *op. cit.*

¹¹⁸ Henri Joannis DEBERNE, *Danser en société, Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Christine Bonneton, 1999, p. 109.

leurs spectacles de scène¹¹⁹. Comme tout ce qui est en vogue, *Le Cake Walk* ne dure qu'une saison. Les opérateurs Lumière, attirés par cette nouvelle mode, tournent aussi une série de cinq vues du numéro présentées par la troupe et filmées durant l'hiver 1902-1903 sur scène¹²⁰. Méliès « artiste doué d'agilité, un acrobate, un sportif ¹²¹ », transforme et adapte cette danse venue des *Minstrel Shows* en transe initiatique dans son film. Sur scène apparaissent des acrobates sortis des enfers et un mage barbu qui se transforme en génie maléfique. Puis, des danseuses esquissent quelques pas de danse du *Cake Walk*, suivies d'un couple de danseurs grimés, bientôt tous forment une ronde mystique. Surgis alors d'un énorme gâteau (le fameux *cake*) sous une explosion enfumée, Méliès s'agitant pendant la danse du *Cake Walk*, qui offre des possibilités extravagantes à son personnage. Il arbore un costume particulier, que l'on retrouve réemployé et adapté dans un autre de ces films, *Faust aux enfers* (1903). Moitié Polichinelle, personnage de la Commedia dell'arte au ventre proéminent et bossu, qui semble inspirer Méliès avec son costume à bosses, son ventre bombé et surmonté de trois gros pompons et moitié Méphistophélès, à travers ses muscles qui déforment ses chausses, gaine ses jambes, ses cuisses et ses bras qui paraissent encore plus fins et musclés. Il est proche du Méphisto du sculpteur Jacques-Louis Gautier (1831 - ?), dont le bronze, créé vers 1853, porte des chausses ajustées, épousant les formes de son corps fin, et laissant apparaître des muscles et des veines saillantes. Méliès s'appuie sur les références de son temps, la Belle-Époque, de sa culture gréco-latine, sur son milieu et son éducation. Il a fait des études supérieures, il connaît les œuvres classiques et romantiques et il fréquente les théâtres. *Faust* est une légende allemande du XVI^e siècle qui s'est rependu dans l'Europe avant que Goethe (1749-1832) lui donne son éclat et que les romantiques reprennent le mythe. Le drame de Michel Carré, *Faust et Marguerite* est représenté à Paris au Théâtre du Gymnase en 1850. *Faust* de Charles Gounod est créé à partir du drame fantastique *Faust et Marguerite* de Carré en 1859 au Théâtre-Lyrique et le 3 mars 1869, *Faust* de Gounod entre au répertoire de l'Opéra de Paris. De nombreuses reprises sont réalisées avec le personnage de *Faust* qui reste très à la mode durant tout le XIX^e siècle. Ce sont autant d'opportunités, sans doute, pour Georges

¹¹⁹ Stéphane TRALONGO, « Rêve d'artiste, la collaboration de Georges Méliès aux spectacles du Châtelet et des Folies-Bergère », in A. GAUDREAU et L. Le FORESTIER (dir.), *Méliès, carrefour des attractions, suivi de La Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, op. cit., pp. 129-141.

¹²⁰ Michelle AUBERT et Jean-Claude SEGUIN, *La production cinématographique des Frères Lumière*, Paris, Éd. Mémoire de cinéma, 1996. [en ligne] <https://catalogue-lumiere.com>.

¹²¹ Claude BEYLIE, « Méliès à travers ses écrits », in Madeleine MALTHÊTE-MÉLIÈS (sous la dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 121.

Méliès de se confronter au personnage de Méphistophélès¹²². Sa petite-fille Madeleine Malthête-Méliès raconte le temps où son grand-père lui faisait des tours de cartes tout en lui parlant d'Homère et d'Offenbach¹²³.



Fig. 20. *Le Cake Walk Infernal* (1903), Georges Méliès.
On retrouvera le même chapeau à plumes dans *Faust aux enfers* (1903).
Photogrammes du film. © Lobster Films.



Fig. 21. *Méphistophélès*, Jacques Louis GAUTIER (1831- ?), sculpture en bronze. La cape du personnage, les chausses et le petit chapeau à plumes s'inspirent du personnage et sont repris dans *Faust aux Enfers* (1903).
Artnet.fr. DR.

¹²² Nous remercions Anne-Marie Quévrain pour ses précisions sur les quatre films autour de la thématique de Faust. Méliès tournera quatre films autour de ce thème : *Faust et Marguerite* (1897), *La Damnation de Faust* (1898), n° catalogue Star-Film 138, *Faust aux enfers* (1903), n° 158 et *La Damnation du docteur Faust* (1904), n° 562-564

¹²³ Anne-Marie QUÉVRAIN, « Rapatrier l'œuvre de Georges Méliès : la collection de Madeleine Malthête-Méliès », *Journal of Film Preservation*, Brussels, n° 99, octobre 2018, p. 97.



Fig. 22. *Faust aux enfers* (1903), Georges Méliès.
Photogramme du film. © Lobster Films.

On s'aperçoit que la circulation des costumes qui consiste à faire passer le costume d'un acteur à l'autre, d'un propriétaire à l'autre, d'un film à l'autre est la pratique de Méliès qui est aussi le mode de fonctionnement au théâtre. Un système de transmission des vêtements qui rejoint un peu le commerce de la fripe où les classes pauvres et moyennes s'approvisionnent, vendant et rachetant des vêtements d'occasions¹²⁴. La maison de couture n'est pas encore sollicitée à ce stade par les opérateurs, les réalisateurs et les sociétés de productions comme pour Méliès et la Star Film. Les maisons de couture habillent surtout les comédiennes célèbres au théâtre ou au music-hall, telles Réjane qui s'habille chez Worth puis chez Doucet et Poiret, Charlotte Lysès ou encore Yvonne de Bray.

¹²⁴ Sur le marché du Carreau du Temple, à Paris, il existe au milieu du XIX^e siècle, 1 550 boutiques de vendeurs de vêtements d'occasion, des friperies dont une boutique fait l'honneur de la corporation, le costumier Marcel Tranouez où le théâtre et le cinéma s'approvisionnent. Voir Jean-Claude DAUMAS, *La révolution matérielle, Une histoire de la consommation, France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Flammarion, 2018. Voir aussi Manuel CHARPY, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIX^e siècle. L'exemple du vêtement à Paris. », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 24, 2002, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rh19/373>.

II. Le costume chez Méliès : un condensé d'origine diverse

La Cinémathèque française conserve des costumes de la Star Film : le manteau du magicien du *Voyage dans la Lune* (1902) en fait partie comme d'autres costumes de la Star Film qui proviennent de la collection Méliès vendue à l'État français en décembre 2004 par le biais du CNC qui l'a confiée à la Cinémathèque française¹²⁵.



Fig. 23. Manteau du magicien du *Voyage dans la Lune* (1902), Georges Méliès.
Costume conservé à la Cinémathèque française

L'ensemble de ces pièces recouvre 186 costumes et accessoires avec une répartition donnant une part plus importante aux accessoires qu'aux costumes à proprement parler. Une quarantaine de costumes féminins et masculins existent dans ce fonds¹²⁶. Plusieurs costumes

¹²⁵ Anne-Marie QUÉVRAIN, « Rapatrier l'œuvre de Georges Méliès : la collection de Madeleine Malthête-Méliès », *Journal of Film Preservation*, Brussels, n° 99, octobre 2018, pp. 99.

¹²⁶ Sara Volpi est doctorante en sciences humaine à l'université de Bergame. Elle prépare depuis octobre 2018 une thèse sur la carrière de Méliès au théâtre. Son sujet de recherche est en lien avec les costumes.

portent la griffe de la maison Lepère¹²⁷, d'autres griffes cousues apparaissent sur des chapeaux, Mossant¹²⁸ et Sools sont des chapeliers reconnus durant l'entre-deux-guerres. Après la fin de sa carrière cinématographique, Méliès poursuit encore un temps sa carrière théâtrale. Comme le signale Anne-Marie Quévrain : « certains costumes et éléments de décor ont même été réutilisés de 1917 à 1923, après que Méliès [ait] transformé son second studio de prises de vue cinématographiques, en théâtre lyrique des Variétés artistiques¹²⁹ ».

Lorsque Méliès achète le théâtre Robert-Houdin en 1888, il hérite aussi de son équipement, les automates en font partie, comme le fonds de costumes du théâtre. Il en dessine d'autres et les fait confectionner. Il ne s'adresse pas à une maison de couture pour cela. Priska Morrissey cite une anecdote¹³⁰ selon laquelle les sœurs Lagrange auraient bénéficié de séances d'essayage chez le couturier Pascaud, rue Richepanse à Paris¹³¹. Louise Lagrange et sa sœur Marthe ont fait partie de la troupe de comédiens qui ont joué dans *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* de 1912 commandité par Pathé¹³². Louise jouait l'héroïne du film, sa sœur, un lézard qui se transformait en laquais. La maison Pascaud n'est pas une maison de couture où les femmes de la bonne société viennent s'habiller. Elle ne crée pas les prochaines tendances de la mode, des collections renouvelées chaque saison comme celles de Jeanne Lanvin, Paul Poiret et d'autres. Il s'agit d'un abus de langage qui explique pour une part les confusions de langage qui se sont créées autour des costumes au cinéma par l'usage de ces deux termes et de ces deux métiers : *couturiers* et *costumier*. Car Pascaud, s'il crée des costumes, s'il possède un atelier de couture pour assembler et coudre les pièces de vêtements, c'est au théâtre et depuis peu au cinéma qu'il s'adresse. Il peut aussi confectionner des déguisements pour des bals masqués. Une pratique que la société mondaine parisienne affectionne à cette période. Mais la maison Pascaud n'est pas une maison

¹²⁷ Nous remercions Charlyne Carrère de la Cinémathèque française pour les renseignements qu'elle a pu nous fournir sur le fonds Méliès.

¹²⁸ La chapellerie Mossant (Casimir Mossant, le fondateur) est implantée à Bourg-de-Péage (26), ville située sur l'autre rive de l'Isère, à côté de Romans-sur-Isère, célèbre pour ses tanneries, son travail du cuir, ses fabriques de chaussures. La chapellerie est créée en 1833, avec un essor important et une renommée internationale pendant l'entre-deux-guerres. Elle s'arrête un temps durant la Première Guerre mondiale, pour atteindre son apogée en 1929. Mossant fabrique 2000 chapeaux par jours et donne du travail à 1200 ouvriers. (55% du chiffre d'affaires provient de l'exportation dont 45% pour les États-Unis (le chapeau de cow-boy en poils de castor et le Borsalino font partie de ses créations).

¹²⁹ A.-M QUÉVRAIN, « Rapatrier l'œuvre de Georges Méliès... », *op. cit.*, pp. 98-99.

¹³⁰ P. MORRISSEY, « La Garde-robe de Georges Méliès... », *op. cit.*, p. 183.

¹³¹ La rue Richepanse a été débaptisée en 2002 pour être rebaptisée rue du Chevalier de Saint-Georges. Elle se trouve derrière la Madeleine et l'Opéra. Nous voyons qu'elle est située pas très loin des théâtres et de l'Opéra et se situe dans le carré où sont installées des maisons de couture également.

¹³² Entre mars 1912 et avril 1913, Pathé édite quatre films de Georges Méliès (Star Films) : *À la conquête du pôle* (mars 1912), *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (novembre 1912), *Le Chevalier des neiges* (janvier 1913), *Le voyage de la famille Bourrichon* (avril 1913) sans grands succès. Voir Stéphanie SALMON, *Pathé : À la conquête du cinéma 1896-1929*, Paris, Tallandier, 2014.

de mode. Dans un article de *Comoedia*, on repère ces deux termes associés dans le même texte et la subtilité de ces professions :

Il faut savoir se borner dans la description des merveilles que le célèbre *couturier* de la rue de Richepanse a établie d'après des maquettes de Mlle Jenny Carré, de MM. Czettel, H. Fost, Paul Colin ou Mallet-Stevens, [...]. Bref, dans tous les domaines, qu'il s'agisse de costumes simples, humoristiques, originaux, somptueux, ou des coiffures qui les accompagnent, Pascaud montre la même maîtrise et prouve que parmi les costumiers il sait toujours garder son rang : le premier¹³³.

Méliès a-t-il eu recours à cette maison pour faire exécuter ses croquis ? Où s'est-il adressé à celle-ci pour louer ou acheter des costumes. Certains des costumes du théâtre Robert-Houdin serviront aux vues filmées de la Star Film. Puis, de nouveaux costumes intégreront le stock et serviront ensuite à Méliès et sa famille lorsqu'ils exploiteront le studio B, transformé en théâtre des Variétés artistiques de 1915 à 1923.

L'avènement du cinématographe est certes chez Méliès le lieu d'un passage, mais il ne représente pas, à mon sens, un élément de rupture. Les vues magiques de Méliès sont le prolongement de son activité magique sur scène. Ses vues fantastiques sont le prolongement de ses mises en scène fantastiques. Ses féeries filmiques sont le prolongement des féeries non-cinématographique¹³⁴.

S'il existe un prolongement et une circulation dans son travail qui se transpose d'une scène à l'autre, Méliès conserve les habitudes de travail d'un homme de théâtre. Sa technique cinématographique requiert ce lien de connivence avec son auditoire, un clin d'œil, un geste en direction d'un public imaginaire. Ses adresses à la caméra sont les marqueurs de ce qu'est encore le cinématographe même si Méliès sait que « la mimique cinématographique¹³⁵ » exige une étude et des qualités spéciales, « seul l'appareil est spectateur¹³⁶ ». L'organisation de son studio relève aussi de cet héritage théâtral. Homme-orchestre complet, il invente l'intrigue, joue un à plusieurs

¹³³ Gustave FRÉJAVILLE, « “La beauté de Paris”, revue en deux actes de MM. Léo Lelièvre, Henri Varna et Fernand Rouvray », *Comoedia*, 8 octobre 1928, pp. 1-2. Nous remercions chaleureusement Madame Anne-Marie Quévrain, pour les informations qu'elle a pu nous donner au sujet du costume chez Méliès.

¹³⁴ Jacques MALTHÊTE et Michel MARIE, *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997. Les films de Méliès sont des numéros de scène qu'il propose pour son théâtre. À propos des féeries filmiques, voir Stéphane TRALONGO, « Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XX^e siècle », thèse de doctorat en histoire de l'art et études cinématographiques, sous la direction d'André GAUDREAU, Université Lumière Lyon 2, 2012.

¹³⁵ G. MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », *op. cit.*, pp. 381.

¹³⁶ *Ibid.*

rôles, construit les décors et les costumes, développe, tire et monte ses films. Son organisation pour habiller ses figurants est un condensé de plusieurs choses : des locations de costumes, l'achat du stock de la maison Lepère, des créations qu'il effectue en préparant les maquettes et en faisant exécuter ses croquis chez un costumier, la maison Pascaud, la maison Landolff par exemple, sans oublier les acteurs professionnels, des saltimbanques qui viennent avec leur garde-robe (les danseuses du Châtelet ou des Folies Bergères), nous avons alors un condensé de ce qui se fait en matière d'utilisation des costumes au cinéma durant cette période.

Nous comprenons que la technique de travail de Georges Méliès, n'est pas de s'attacher la collaboration d'une maison de couture où les actrices choisiraient leurs robes selon leur goût. La mode ne semble pas l'inspirer pour créer ses propres costumes et nous n'avons pas eu connaissance d'un créateur de costume travaillant avec lui. Georges Méliès s'occupe de tout dans son studio. Il reste attaché à une méthode de travail venue du théâtre et qu'il applique à son organisation des costumes.

CHAPITRE 3

« L'habit ne fait pas le moine »

Après le costume au cinéma qui s'élabore à travers les figures des frères Lumière et celle de Georges Méliès, la notion de mode qui n'était pas présente précédemment, va se construire avec des types de personnages interprétés par des acteurs dont l'aspect extérieur s'empare des codes de la mode du moment. Ainsi c'est par les nombreux détails de leurs costumes, qu'ils se présentent devant l'écran. Ces acteurs qui ne s'expriment pas encore à travers leur voix sont conscients que par leur jeu et leur aspect vestimentaire, ils définissent les personnages qu'ils interprètent. Ils sont devenus emblématiques à l'écran parce qu'au-delà de la compréhension de leur personnage, leur costume apporte des précisions sur le siècle dans lequel ils vivent, sur les codes de la société dont la mode s'inspire et restitue et que ces acteurs utilisent et détournent.

Lorsque Constantin Stanislavski travaille à l'écriture de *La construction du personnage* durant un séjour en France en 1929 et 1930, les notes qu'il rassemble pour composer le second volet de son « système » révèlent que « l'instrument psychique intérieur » de l'acteur n'est pas tout et que la forme et l'expression extérieure du personnage comptent. Il s'agit donc de donner « une forme scénique, visible à cette création, c'est-à-dire d'incarner sur la scène le personnage, au lieu de se contenter de le revivre¹³⁷ ». Et peut-être n'est-ce pas une coïncidence que dans son ouvrage comportant quinze chapitres, le second soit consacré au costume du personnage. Stanislavski montre combien les vêtements choisis sont primordiaux pour sa construction, ce dont les acteurs que nous évoquons dans ce chapitre ont compris et mis en place.

Les trois acteurs choisis ont enthousiasmé les publics. Les critiques et journalistes ont écrit sur eux. Leur apport à l'histoire du cinéma est important sans conteste et il est intéressant de les redécouvrir par le biais du costume qu'ils portent dans leurs films. Ces acteurs évoluent à partir de 1905 jusqu'à la moitié des années 1920 et au-delà pour Charlie Chaplin, jusqu'à la fin des années 1960. Méliès brûle ses derniers feux cinématographiques lorsque, Max Linder, Charles Chaplin et Pearl White, se révèlent au cinéma, dévoilant pour chacun d'entre eux, une personnalité particulière, tout en suggérant ou influençant l'époque dans laquelle ils évoluent.

¹³⁷ Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984, p. 13.

C'est une personnalité très identifiable que l'on découvre pour Linder et Chaplin construisant et proposant des archétypes avec le même costume à chaque film, celui du « gommeux » pour Max Linder et celui du vagabond sentimental pour Chaplin. C'est au contraire en jouant avec des tenues variées que Pearl White propose un personnage à la physionomie très féminine, intrépide et redresseuse de tords. Sa manière de s'habiller est qualifiée de « moderne » par les critiques de cinéma français, notamment par Louis Delluc qui la prend en exemple face à d'autres actrices françaises. Active et téméraire, elle plaît en France. Elle incarne à travers ses aventures dangereuses et sa manière d'y faire face, toujours habillée élégamment, toutes ces femmes qui travaillent, toutes celles dont les maris, les frères et les fils sont au front durant ces années de guerre et qui se battent, elles aussi avec leur quotidien. Le personnage de Pearl White, « femme forte » et féminine est une sorte de transposition de toutes ces femmes européennes dont le pays est en guerre et qui se battent avec leur quotidien. L'actrice apporte en France, un élan de liberté, de décontraction dans un pays meurtri certes par la guerre, mais lié encore aux codes de bienséances de la France d'avant-guerre.

Les trois comédiens dont nous évoquons ici, les personnages respectifs ont compris qu'au cinéma, l'acteur doit se différencier d'un jeu plus frontal, aux gestes accentués qui prévaut sur une scène de théâtre ouverte devant un public. Méliès écrivait que les bons artistes pour le cinématographe devaient avoir : « un jeu sobre, très expressif ; peu de gestes, mais des gestes très nets et très clairs. [...] des jeux de physionomie parfaits, des attitudes très justes sont indispensables¹³⁸ ». Il faut aussi un sens du rythme qui permet de bouger devant une caméra, il suffit de regarder Charlot marcher en se balançant avec sa canne et courir en tournant au coin d'une rue pour imaginer qu'une chorégraphie se met en place avec les autres acteurs qui interagissent avec lui dans une scène.

¹³⁸ G. MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », *op. cit.*, pp. 362-392.

I. Max Linder

Max Linder (1883-1925) débute au cinéma en juillet 1905. Charles Ford raconte que le comédien s'est retrouvé chez Pathé « pour faire du cinématographe¹³⁹ » grâce à un camarade, Lucien-Henri Nonguet, ancien régisseur du théâtre de l'Ambigu qui travaille à présent comme directeur de figuration. Il sera le futur réalisateur d'une vingtaine de films de Max Linder. Ferdinand Zecca, homme à tout faire de Charles Pathé, « frappé par l'élégance du nouveau venu – Max Linder s'était mis sur son trente et un, jaquette, haut de forme, gants – l'encouragea, lui dit de revenir¹⁴⁰ ». Outre son cachet de vingt francs, il touchait parfois une prime de quinze francs lorsque sa garde-robe se retrouvait endommagée par des prises de vues périlleuses. On sait que les acteurs fournissent leur garde-robe et notamment les tenues de ville ou de soirée. « Toujours très chic, très à la mode, on l'engageait pour faire le jeune homme du monde idéal¹⁴¹ ». Max Linder a composé ce personnage de dandy, élégant, habillé selon les codes de l'élégance en vigueur. Son costume ne se modifie guère d'un film à l'autre, n'abandonnant pas son haut de forme lorsqu'il fait la cuisine dans *Max reprend sa liberté* (1912) ou pour faire du patinage dans *Début d'un patineur* (1907). Il peut également paraître avec un blazer et un canotier¹⁴² dans *Max cherche une fiancée* (1911), avec un *Panama*¹⁴³, pantalon blanc et *veston* dans *Max à Monaco* (1915) mais reste plus fidèle à la tenue : chapeau claqué, jaquette sombre, gilet clair, long manteau et guêtres blanches recouvrant ses souliers vernis à petits talons (**fig. 24**). Comme une grande partie des films tournés par Max Linder ont disparu, on ne peut dire avec exactitude quel costume prédominait sur les autres portés. Mais dès ses débuts, Max Linder a toujours cherché à être élégant : « La plus grande partie de son modeste salaire était consacrée aux soins et aux raffinements de son vestiaire¹⁴⁴ ». D'ailleurs le costume de Max représente l'essentiel du costume porté par les hommes en ville, fixé depuis le début du XIX^e siècle. Seuls quelques détails de formes évoluent. Par exemple, la jaquette demi-habillée de Linder dérive de l'habit à basques, mais sans somptuosité particulière, car réservée à la tenue de jour. Pour la

¹³⁹ Charles FORD, *Max Linder*, Paris, Éditions Seghers, 1966, p. 13. Voir aussi Ginette VINCENDEAU, *Les stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 53-74.

¹⁴⁰ Charles FORD, *Max Linder*, Paris, Éditions Seghers, 1966, p. 13. Voir également Lisa STEIN HAVEN, *The Rise and Fall of Max Linder : The First Cinema Celebrity*, Orlando, BearManor Media, 2021.

¹⁴¹ Francis AMBRIÈRE, « À l'aube du cinéma, les souvenirs de Georges Fagot », art. cit., pp. 27-30.

¹⁴² Chapeau de paille rigide à fond plat et à bord droit, masculin ou féminin portée en été comme en portaient les adeptes du canotage.

¹⁴³ Chapeau de paille léger et souple, à large bord venant d'Amérique Centrale, très élégant.

¹⁴⁴ Maud LINDER, *Max Linder était mon père*, Paris, Flammarion, 1992, p. 164.

soirée ou lors de cérémonies officielles ou privées, la jaquette se fait habit, smoking en noir pour mettre en valeur les robes des femmes qui les accompagnent. *Le haut de forme* que porte Linder reste jusqu'en 1914, le chapeau soigné qui instaure une certaine classe chez l'homme. Les éléments de sa tenue vestimentaire deviennent des accessoires avec lesquels cet acteur inspiré joue, influant sur sa tenue générale et sur son comportement. Max utilise toutes les possibilités qu'offrent les accessoires masculins pour interagir avec son jeu d'acteur, comme on peut le voir déjà avec les titres de ses films : *Le Chapeau de Max* (1913), *Max devrait porter des bretelles* (1917), *Les Escarpins de Max* (1914) permettent de faire découvrir le vestiaire de l'homme moderne qui ne travaille pas, donnant un style à son personnage. James Naremore expliquait que « tout vêtement non prévu exclusivement pour le travail physique tend à mettre en avant la « mode », tant dans les postures que dans les corps¹⁴⁵ ». C'est ce qui définit Max qui ne semble pas avoir une profession particulière. Il n'est pas un homme du grand monde cependant, tel Arsène Lupin qui circule dans les soirées organisées par les grandes familles fortunées européennes. Max ressemble plutôt à un bourgeois de bonne famille, tentant de faire illusion face aux véritables aristocrates en se servant de leurs codes vestimentaires.

Jamais un homme hors de chez lui ne doit se séparer de son chapeau, ni en visite ni pour un dîner [...] On peut entrer dans un salon avec sa canne, mais il convient que ce soit « un jonc à pomme d'argent ou de vermeil » [...]. Pour le théâtre et les soirées intimes, gants gris perle ; pour le bal, gants blancs qu'un danseur ne doit pas quitter¹⁴⁶.

Max Linder montre par exemple dans *Le Chapeau de Max* (1913) les difficultés de sortir pour un homme sans son chapeau et de s'en séparer une fois à l'intérieur du salon bourgeois. Son souci de la mode est important pour le personnage. Ainsi son pantalon porte un pli sur la jambe qui est un marquage qui apparaît à partir de 1895. Le gilet sous une jaquette varie selon l'âge, la condition et la fonction de l'homme, selon également la forme de son encolure et son boutonnage¹⁴⁷. De fait, pour un jeune homme soigneux de sa personne, le gilet ne doit posséder à sa base que « trois boutons et s'évase largement sur un plastron savamment empesé¹⁴⁸ », c'est ce que porte Max Linder. Pour un homme plus âgé, le gilet comptera une dizaine de boutons et

¹⁴⁵ James NAREMORE, *Acteurs le jeu de l'acteur de cinéma*, Rennes, PUR, 2014, p. 106.

¹⁴⁶ François BOUCHER, *Histoire du Costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 402.

¹⁴⁷ Philippe PERROT, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, Une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981, p. 207.

¹⁴⁸ Le B^{on} Émile de L'EMPÉSÉ, *L'Art de mettre sa cravate de toutes les manières connues et usitées, enseigné et démontré en seize leçons*, Paris, La Librairie Universelle, 1827. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54009640.texteImage>.

remontera jusqu'à la cravate. Celle-ci, accessoire crucial et subtil du costume masculin, requiert plus de soixante-douze manières de la nouer vers 1830 où elle est encore large et s'enroule autour du cou. Elle change d'aspect à partir du début du XX^e siècle et le nœud de cravate se simplifie. Plus étroite et plus longue, elle suit une variante appelée « cravate régata ». Elle n'en demande pas moins d'être irréprochable pour l'homme soucieux de son apparence car la cravate est une partie essentielle de sa toilette¹⁴⁹. Une cravate mal mise donne une idée défavorable de la personne. Jusque-là, le costume de Max Linder emprunte les codes de la mode « bourgeoise ». Toutefois, un élément semble plus appuyé que les autres, ce sont ses gants¹⁵⁰ (**fig. 24**). Dans la société, cet accessoire réclame des matières variées : cuir, tissus, des teintes différentes selon le moment de la journée et selon les occupations : foncées le matin, demi-teinte pour les visites, blanc pour le bal, paille ou beurre frais pour le théâtre. Ceux de Max ont le tracé des veines de la main comme renforcé d'un trait plus épais, accentuant leurs lignes avec une couleur plus foncée comme si elles étaient dessinées et dirigent d'autant plus le regard du spectateur vers cet accessoire. Parfois, la souplesse, la gestuelle, les facéties de Linder ainsi que la caractérisation de son costume peut faire penser à un personnage de *cartoon*. Cette transformation ne s'est jamais faite. Peut-être à cause de sa mort prématurée et parce que le système publicitaire n'est pas encore très développé au cinéma en France. Mais cet aspect a existé aux États-Unis avec Charlot. Des produits dérivés à son image sont créés ainsi que des dessins animés, à partir de 1914¹⁵¹. Il semble toutefois que Max invite « à un regard distancié¹⁵² », « les capacités qu'a son personnage à l'écran de créer des émotions sont limitées¹⁵³ », c'est ce qu'écrivait Ginette Vincendeau à son propos alors que par contraste, nous pouvons dire que la place des émotions dans le personnage de Charlot reste centrale et permet l'empathie des spectateurs.

Max Linder va donc tourner entre 1907 et 1914, pas moins de 350 films. Son type de personnage et son jeu ne sont pas issus de quelques numéros issus du music-hall ou du cirque, bien qu'il bouge de manière vive et rapide, comme un acrobate. Linder puise ses effets comiques dans la vie quotidienne, dans la société domestique bourgeoise qu'il représente. À l'instar d'un autre acteur burlesque de la maison Pathé, le comique *Prince Rigadin*, qui est lui aussi confronté

¹⁴⁹ Roger KEMPF, *Dandies, Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, 1984.

¹⁵⁰ Des gants qui semblent être à la mode par ailleurs puisqu'ils sont aperçus plusieurs fois dans la presse. Dans une scène tournée en novembre 1921 entre André BRULÉ et Madeleine LÉLY reprenant la pièce *L'Épervier* de Francis de CROISSET, on voit André Brulé avec ce style de gants. Réf : PERS B17 158, GP archives.

¹⁵¹ *Charlie at the beach* (1914) de Pat Sullivan, *Charlie on the windmill* et *Charlie and the Indians* (1915) de Otto Messmer et Pat Sullivan, *Charlie's White Elephant* (1916) de John Colman Terry et H. M. Shields.

¹⁵² G. VINCENDEAU, *Les stars et le star-système en France*, op. cit., p. 61.

¹⁵³ *Ibid*,

à des problématiques du quotidien mais qui représente le type du bouffon, maladroit, lourd dans sa gestuelle, c'est « celui qui arrive lorsqu'on ne l'attend plus ou qui survient trop tard¹⁵⁴ ». Rigadin manie un comique classique issu des farces à la Feydeau. Avec sa longue silhouette, il est habillé sans extravagance mais peut revêtir une redingote avec un chapeau-claque dans certains de ces films, *Rigadin a un sosie* (1911) ou *Rigadin et la Baguette magique* (1912) réalisés par Georges Monca. Son visage effaré au nez retroussé est pourvu de dents très apparentes qui lui donnent un air un peu ahuri. Rigadin a travaillé à ses débuts avec Antoine à l'Odéon puis il est engagé aux Variétés. Au cinéma, c'est avec Pierre Decourcelle et Georges Monca, qu'on retrouve son comique bon enfant. La série des *Rigadin* qu'il tourne de 1909 à 1921 fait son succès. Durant la guerre, les soldats seront de fidèles spectateurs de son comique troupier. En 1916, il a déjà 582 films à son actif, des bandes de deux cents mètres : « Après la guerre, nos salles étaient envahies par les bandes d'Hollywood. Peu à peu, je suis rentré dans l'ombre¹⁵⁵ » confiera-t-il en 1929 à Nino Franck (1904-1988), journaliste à *Pour Vous*. Rigadin est le contraire scénique de Max, les deux personnages sont ainsi complémentaires chez Pathé. Tous deux plaisent aux classes populaires car ils se moquent des bourgeois à travers leurs déboires respectifs. Max Linder, plus fin, plus racé, plus charmeur est déjà une vedette de la maison Pathé mais malheureusement sa carrière se terminera tragiquement, en 1925, avec son suicide¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Jean MARGUET, « Prince Rigadin fut le premier comique qui eut un nom célèbre au cinéma », *Excelsior*, 21 juillet 1933, p. 4.

¹⁵⁵ Nino FRANCK, « Prince nous parle de Rigadin d'antan... », *Pour Vous*, 11 avril 1929, p. 10.

¹⁵⁶ M. LINDER, *Max Linder était mon père*, *op. cit.*



Fig. 24. Max Linder dans la tenue qu'il aborde dans de nombreux films.
Maud Linder, Édition Montparnasse. D.R.

Ce personnage de dandy, oisif et fortuné, est un homme audacieux à l'œil brillant. Avec sa fine moustache, son teint mat et ses cheveux gominés, couleur aile de corbeau, il représente le type français, inspiré des personnages de Labiche ou de Feydeau qui se joue des mœurs et des travers de la bourgeoisie à la fin de la Belle Époque. Ses gestes précis et nerveux se déploient autour de son élégance vestimentaire. Il tient une canne de jonc dans sa main, porte une redingote sombre, un gilet clair, un pantalon rayé, des gants beurre-frais, un huit-reflets et des bottines vernies à tige de drap¹⁵⁷. Ses films comiques proches de la comédie de vaudeville lui permettent

¹⁵⁷ Voir la description de Georges SADOUL, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, op. cit., p. 106.

un travail sur l'expression de son visage, sur des attitudes physiques. L'intrigue de ses films place souvent Max dans des situations particulières et peuvent se résumer au titre même : *Max célibataire* (1910), *Vive la vie de garçon* (1908), *Les débuts de Max au cinéma* (1910), *Max se marie* (1911) et touchent aux travers domestiques du couple « moderne ». Le comique fonctionne à cause de ses déboires conjugaux et ses intrigues galantes. Son jeu distingué se porte souvent sur des éléments de son costume qui le place dans des situations où le monde de la mode est évoqué, lors de situations anodines de la vie : *Mon pantalon est décousu* réalisé par André Heuzé, (1908), *Le Veston trop étroit* (1909) réalisé par Louis J. Gasnier, *Le Chapeau de Max* réalisé par Max Linder (1913), *Max lance la mode* de René Leprince et Max Linder (1912) ou *Soyez ma femme* (1921) dans lequel une scène se situe dans un salon de couture.

1. L'ambivalence du costume d'un héros français

La tenue vestimentaire de Max Linder fait écho à l'élégance et à l'ambivalence du costume d'un héros de la littérature populaire qui fait son apparition à la même période, Arsène Lupin¹⁵⁸, un personnage que Linder interprète d'ailleurs dans *Le Voleur mondain* en 1909. Arsène Lupin est un cambrioleur virtuose qui déteste la violence, intrépide, courageux, redresseur de torts, séducteur et audace suprême, il est en plus très élégant. Maurice Leblanc crée ce personnage en 1904, la première nouvelle est publiée en juillet 1905 dans la revue *Je sais Tout*, date qui correspond au tout début de Linder au cinéma, mais pas encore à celle du personnage de Max, qu'il n'incarne qu'à partir de 1910. L'aventure épistolaire d'Arsène Lupin se poursuit avec un ouvrage¹⁵⁹ rassemblant plusieurs nouvelles en 1907 et une pièce de théâtre qui en est adaptée et présentée au théâtre de l'Athénée en octobre 1908. Le gentleman-cambrioleur est interprété par André Brulé (originaire du Bordelais comme Max Linder), rôle qu'il reprend de très nombreuses fois, dans les années 1920-1930. Les aventures d'Arsène Lupin bénéficieront d'une adaptation au cinéma en France, réalisé par Michel Carré en 1909 suivi d'un second volet en 1913, *Arsène Lupin contre Ganimard* avec dans le rôle de Lupin, Georges Tréville.

Malgré les cambriolages épiques de ce personnage, que la morale et la loi condamnent,

¹⁵⁸ Maurice LEBLANC, *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur*, Paris, Édition Pierre Lafitte, 1907. Voir aussi Anissa BELLEFQIH, *La lecture des aventures d'Arsène Lupin, Du jeu au "je"*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹⁵⁹ M. LEBLANC, *Arsène Lupin...*, *op. cit.*

Lupin bénéficie d'une certaine indulgence « qui ressemble fort à l'aveuglement de l'amour¹⁶⁰ » grâce à sa prestance et son « chic », une faiblesse que l'on accorde également à Linder, Arsène Lupin est un être qui paraît sympathique mais énigmatique, il est plus porté sur les intrigues amoureuses que sur la chasse au trésor des rois de France¹⁶¹.

L'attrayante complaisance manifestée à ce cambrioleur contraste avec l'envoutement exercé par un autre personnage de la littérature française, *Fantômas*, lui aussi habillé comme Linder et Lupin, dans la tenue du parfait gentleman mais dont le personnage est plus noir et certainement plus mystérieux. L'éditeur Fayard lance en avril 1910, une série de romans policiers écrits par Pierre Souvestre et Marcel Allain, sous le titre de *Fantômas*¹⁶². L'éditeur choisi pour « la couverture du premier volume, une silhouette célèbre d'un gentilhomme masqué enjambant Paris¹⁶³ ». Gentilhomme, malgré un poignard ensanglanté tenu dans sa main droite¹⁶⁴. Les romans deviennent vite de grands succès. Un film à épisodes est produit par Gaumont à partir de mai 1913 et cinq films sont réalisés jusqu'à la guerre avec René Navarre dans le rôle-titre. *Fantômas*, personnage aux mille visages, masqué, maléfique et assassin, n'est pas Arsène Lupin, même s'ils portent tous deux des fracs, qu'ils naviguent tous deux dans les mêmes sphères de la société élégante de Paris et en villégiature¹⁶⁵, dans les grandes capitales européennes de la Belle Époque et cela jusqu'à l'après-guerre¹⁶⁶.

Un élément de l'élégance propre à Lupin et *Fantômas* est le concept d'invisibilité¹⁶⁷ que ces deux personnages élaborent. D'une part, c'est en se mouvant dans les codes vestimentaires de l'homme élégant de leur époque, que ces deux personnages travestissent malhonnêtement, que l'on peut évoquer ce concept d'invisibilité. En mettant également en parallèle cette « invisibilité » qui touche à la pure élégance comme la définit Jean Cocteau lorsqu'il la transpose dans le domaine de la création poétique : « L'invisibilité me semble être la condition de l'élégance. L'élégance cesse si on la remarque. La poésie étant l'élégance même ne saurait être

¹⁶⁰ André BRULÉ, « 1700 fois gentleman-cambrioleur je vais continuer la carrière d'Arsène Lupin, *Excelsior*, 2 juin 1934, p. 4.

¹⁶¹ Maurice LEBLANC, *L'Aiguille creuse*, Paris, P. Lafitte, 1909.

¹⁶² Annabel AUDUREAU, *Fantômas : Un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, PU Rennes, 2010.

¹⁶³ ALFU, *Encyclopédie de Fantômas, Étude sur un classique*, Amiens, Alfu & Encrage Édition, 2011, p. 54.

¹⁶⁴ L'affiche du film *Fantômas* de Louis Feuillade (1913) reprend la même couverture que celle du premier roman, mais sans le poignard dans la main, que la censure a fait retirer.

¹⁶⁵ La plupart des cambriolages d'Arsène Lupin se situent en Normandie, région de naissance de son créateur Maurice Leblanc.

¹⁶⁶ Alice BRAVARD, *Le grand monde parisien, La persistance du modèle aristocratique. 1900-1939, op. cit.*, p. 138.

¹⁶⁷ Anissa BELLEFQIH, *La transparence du masque*, Paris, L'Harmattan, 2001.

visible¹⁶⁸ ». Cocteau citait à ce propos, une réplique de George Brummell (1778-1840) que l'on félicitait de son élégance aux courses d'Epson : « Je ne pouvais pas être élégant puisque vous m'avez remarqué¹⁶⁹ » ou reconnu pourrait-on ajouter lorsque Arsène Lupin et Fantômas cherchent à disparaître sitôt le vol ou le crime accomplis.



Fig. 25. Couverture du premier volume de la série Fantômas, 1911.

Illustration tirée d'un projet d'affiche publicitaire anonyme

Artiste anonyme ; les illustrations de couverture des volumes suivants seront l'œuvre de Gino Starace.

D'autre part, le concept d'invisibilité associe aussi le charme fascinant et la rigueur à ces deux figures de la littérature dans des tenues à la coupe soignée dont le tronc est renforcé par un

¹⁶⁸ Pierre CAIZERGUES, Pierre CHANEL, « Jean Cocteau et la Mode », *Cahier Jean Cocteau*, n° 3, Paris, Passage du Marais, 2004, p. 61.

¹⁶⁹ *Ibid.*

plastron immaculé mais rigide. Il émane de leur personne¹⁷⁰ un sentiment de force et de vigueur mais aussi ils expriment par leurs habits codifiés, structurés en fonction de leur classe sociale et réprimée par la société qui impose un type de vêtement pour un type d'évènement, une forme de dandysme, une révolte intérieure, qui comme l'écrit Roger Kempf est : « le culte de la différence dans le siècle de l'uniforme. Et une dénonciation¹⁷¹ ». Ils sont fins observateurs de l'esprit de caste de la société bourgeoise dans laquelle ils évoluent pourtant. « Bourgeois ou non d'origine, le dandy observe ces contradictions, sans se taire sur les siennes, déchiré qu'il est entre une conscience aiguë du moment et l'agencement de ses propres fantasmes. [...]. Curieusement, il doit sa situation à la conjecture qu'il déplore¹⁷² ». Le personnage de Max Linder comme Lupin et Fantômas contestent leur époque, les us et coutumes s'y référant, tout en suivant les règles des codes bourgeois de cette même société qui présentent entre eux « beaucoup de similitudes produites par imitation ou par contre imitation¹⁷³ ». Ainsi, « toutes les similitudes, d'origine sociale, qui se remarquent dans le monde social sont le fruit direct ou indirect de l'imitation sous toutes ses formes, imitation-coutume ou imitation-mode¹⁷⁴ ». Et de fait dans les sociétés européennes, selon le sociologue Gabriel Tarde : « les progrès extraordinaires de la mode sous toutes les formes, mode appliquée aux vêtements [...], aux idées, aux institutions, aux arts, sont en train de faire de l'Europe l'édition d'un même type d'homme tiré à plusieurs centaines de millions d'exemplaires¹⁷⁵ » dont le personnage de Max Linder est l'un des produits.

¹⁷⁰ Georges VIGARELLO, *Histoire de la Beauté : Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2014.

¹⁷¹ Roger KEMPF, *Dandies, Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, 1984, p. 9.

¹⁷² *Ibid.*, p. 12.

¹⁷³ Gabriel TARDE, *Les lois de L'Imitation, Étude Sociologique*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1890, p. 15. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77173k?rk=42918;4>.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁵ *Ibid.*



Fig. 26. Photographie d'André Brulé interprétant Arsène Lupin, vers 1909, carte postale, G.D.E. DR.

2. Un costume, des codes similaires et trois personnalités

Le frac et le haut de forme de Fantômas, le smoking, le plastron blanc et le faux-col portés par Arsène Lupin et l'habit et le tube de Max Linder, répondent aux codes de l'homme élégant et aux codes d'honneur que véhicule le parfait gentleman¹⁷⁶.

Ces personnages masquent, malgré l'aspect extérieur impeccable de leur tenue, conforme à leur appartenance à une classe sociale, tout un pan de leur nature. Ce costume mis en lumière dit le contraire de ce que sont ces personnages, en dévoilant, par-là, la société corrompue de la Belle Époque finissante.

¹⁷⁶ F. CHENOUNE, *Des modes et des hommes, Deux siècles d'élégance masculine*, op. cit.

L'apparition de la grande couture en 1858, avec le pouvoir du couturier qui dicte la mode et « griffe » ses créations dédiées aux plus riches, objets de luxe, à l'accessibilité réservée, a été une réponse à une préoccupation de la classe bourgeoise qui une fois parvenue au pouvoir, a cherché à asseoir sa richesse et sa puissance. Par la mode, la bourgeoisie s'est permis cette distinction¹⁷⁷, en s'efforçant de se démarquer du peuple. Pierre Bourdieu parle d'« habitus de classe » qui constitue une règle acquise, structurant la cohésion du groupe par des codes connus, partagés et acceptés¹⁷⁸. Comment y parvenir si la société et ses structures bougent ? Parce qu'elle a eu de l'argent, cette classe sociale a utilisé la mode pour ériger, d'une certaine manière, des lois somptuaires :

La bourgeoisie a probablement de façon inconsciente, inventée le système de la mode couture. Cette structure avait le double avantage d'une part, d'engendrer une mode accessible seulement aux riches [...] et d'autre part de neutraliser les dangers du changement en le codifiant [...]. Le fait de ne pas suivre ces règles vous situe en marginalité. Suivant le caractère plus ou moins prégnant du pouvoir, on vous tolère comme original, ou vous punit comme rebelle¹⁷⁹.

Au début du XIX^e siècle, Honoré de Balzac s'était intéressé aux classes sociales, dans ses romans et essais à travers une observation pointue des êtres et de la manière dont ils s'habillaient : « L'esprit d'un homme se devine à la manière dont il porte sa canne¹⁸⁰ » écrivait-il dans son essai publié en 1830, *Traité de L'élégance* rassemblant des articles rédigés pour la revue *La Mode*. Il regroupera ces écrits et d'autres romans dans une somme de quatre-vingt-dix ouvrages, *La Comédie humaine* qu'il compose durant une vingtaine d'années de 1830 à 1850. Honoré de Balzac y fait de nombreuses descriptions de vêtements dont il nourrit ses récits. Mais il montre aussi que l'homme bien habillé ne saurait voir dans la mode que la mode car « la vie élégante n'exclut ni la pensée ni la science : elle les consacre¹⁸¹ ». Il ne s'agit pas tant de décrire des « toilettes » mais de « révéler le caractère et l'état social de celui qui le porte. C'est, parmi d'autres, un mode de connaissance des personnes et, partant de construction des personnages¹⁸².

¹⁷⁷ Pierre BOURDIEU, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

¹⁷⁸ Pierre BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 272.

¹⁷⁹ Bruno DU ROSELLE, *La Mode, op. cit.*, p. 2.

¹⁸⁰ Honoré de BALZAC, *Traité de la vie élégante*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854, n. p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316186t.r=Honor%C3%A9%20de%20BALZAC>

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸² François BOUCHER, *Le vêtement chez Balzac Extrait de la Comédie humaine*, Paris, Édition de L'Institut Français de la Mode, 2001, p. 15.

Il semble que les vêtements liés à la condition sociale l'emportent après 1837 dans ses romans. Au regard de Balzac, « la toilette est l'expression de la société¹⁸³ ».

Maîtriser la mode est ainsi, dans une certaine mesure, « maîtriser une virtualité révolutionnaire¹⁸⁴ ». La mode désamorce « le potentiel révolutionnaire qui peut exister dans le changement mais au surplus, en le rendant obligatoire, de l'empêcher d'être bouleversant¹⁸⁵ ». La mode impose une autorité de classe dans « la sélectivité par laquelle elle clôt un groupe, dont la cohésion apparaît comme la cause de la mode autant que comme son effet¹⁸⁶ ».

Les personnages de Lupin et Fantômas, aux codes vestimentaires érigés et fixés sont des personnages dangereux : Fantômas se cache derrière un masque pour asseoir une domination par le crime, Arsène Lupin se déguise derrière de nombreuses identités et brouille les pistes pour voler les plus riches, Max Linder associe sa personne publique et privée, son nom de scène à son personnage à l'écran, confondant l'acteur et le rôle, mettant en avant les disfonctionnements moraux de la société bourgeoise étriquée sur les sujets de l'amour et du couple. Mais aussi comme tout dandy, il méprise l'établissement conjugal que les titres de ses films semblent laisser deviner ... *Un mariage forcé* de Louis J. Gasnier (1909), *Max ne se mariera pas* (1910), *Max célibataire* (1910), *Max se marie* (1912), *Voyage de noces* (1912), *Max et sa belle-mère* (1910), *Max et les Femmes* (1912), *Max reprend sa liberté* (1912), *Max veut divorcer* (1917). Sans avoir les desseins criminels de Lupin et Fantômas, Max reste toutefois, un personnage plus insolent que transgressif. Il n'appartient pas au milieu aristocrate, il reste un bourgeois. Sa personnalité complémentaire et mise en valeur grâce à l'autre vedette de Pathé, Rigadin, plus simple, plus grivois, permet à Pathé, à travers ces deux personnages, de viser un public avant tout de la classe moyenne (celle qui vient au cinéma). On peut supposer que leurs déboires respectifs font rire les milieux populaires qui trouvent là un bon moyen de se moquer du bourgeois. Max utilise la mode masculine de son époque sans rien retrancher à la parfaite « panoplie » de son milieu : costume soigné, coupe impeccable, bottines à petits talons, maîtrisant parfaitement les codes de la société française de la Belle Époque et en jouant des valeurs qu'elle impose pour mieux les critiquer. Derrière cette façade de classe, Max comme Lupin et Fantômas ont des motivations subversives que l'époque, la III^e République animent à travers les diverses crises politiques et sociales du XX^e siècle débutant.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Bruno DU ROSELLE, *La Mode, op. cit*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Georg SIMMEL, *Philosophie de la mode, op. cit.*, p. 58.

II. Charles Chaplin

Le personnage de Charlot qu'interprète Charles Chaplin (1889-1977), emprunte à Max Linder des attitudes, mais, crée par tâtonnement son propre personnage. Il est par certains aspects son opposé. Charlot à la différence de Max Linder, de Fantômas ou d'Arsène Lupin ne dissimule pas des traits troubles et dangereux de sa personnalité derrière un costume. La vérité toute entière du personnage est là, dans son costume de vagabond.

Un exemple montre combien le costume peut être révélateur de sens. Lors de la tournée qu'il entreprend pendant vingt-deux semaines avec la troupe de Fred Karno aux États-Unis, pays qu'il découvre pour la première fois en 1910, Charles Chaplin utilise le vêtement lors de ses déplacements privés pour se sentir quelqu'un d'autre, pour croire à sa réussite et pour se donner de l'assurance. Il rêve à une vie meilleure et confortable et ne veut plus ressembler à ce comédien pauvre venu de Londres. Il s'invente une autre vie dans un pays neuf, les États-Unis. Le témoignage de Stan Laurel qui est engagé comme Chaplin dans la même tournée et qui partage sa chambre est révélateur de ce goût pour les vêtements :

Excentrique, il l'était déjà, toujours d'humeur changeante et d'apparence plutôt modeste. Tout à coup, il nous stupéfiait en se mettant sur son trente-et-un. Il semblait éprouver de temps à autre le besoin irrésistible d'être le plus élégant possible. À ces moments-là, il portait un chapeau melon (très cher), des gants, un costume chic, un manteau fantaisie, des chaussures à boutons tricolores, et il avait une canne¹⁸⁷.

1. Chaplin à la recherche d'un personnage

Le vêtement et ses codes sont un passage obligé pour prétendre être celui qui a réussi, celui qu'il n'est plus. Charles Chaplin se cherche et se construit en Amérique. « Charlie devenu Chaplin ne se déguise pas, il s'éprouve et s'invente. Il tâtonne car on ne trouve pas si facilement, si directement, le chemin de soi-même¹⁸⁸ » comme le précise Michel Faucheux dans son ouvrage. En novembre 1913, Charles Chaplin débute son métier d'acteur de cinéma à la Keystone dirigé

¹⁸⁷ David ROBINSON, *Charles Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, p. 67. Voir également Laurent VÉRAY, « Réceptions et métamorphoses de Charlot. Les imitations de Chaplin dans l'espace socio-culturel français durant les années 1910-1920 : un signe des temps modernes » in Claire LEBOSSÉ et José MOURRE (dir.), *Modernité de Charlie Chaplin. Un cinéaste dans l'œil des avant-gardes*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2022.

¹⁸⁸ Michel FAUCHEUX, *Chaplin*, Paris, Gallimard, 2012, p. 44.

par Marck Sennett qui l'a engagé. Son premier rôle est celui d'un escroc sans le sou, qui s'illustre avec de petites embrouilles dans *Making a living*¹⁸⁹ réalisé par Henry Lehrman en 1914. Le réalisateur raconte à Maurice Bessy et Robert Florey¹⁹⁰ que voyant arriver Chaplin pour la première fois sur le plateau de tournage, il demanda à Sennett, comment habiller ce nouvel acteur. Celui-ci répondit que : « puisqu'il était un « Limey » (argot signifiant un habitant de Limehouse, un Anglais), il n'avait qu'à revêtir un costume de Lord (*sic*)¹⁹¹ ». Il était toutefois indispensable pour rester dans la note Keystone que la recrue porte une énorme paire de moustaches. Ce fut ainsi que dans son premier film, Chaplin porta redingote, huit-reflets, guêtres et monocle. « Mais, après la vision des essais, il ne se déclara pas satisfait de son accoutrement, et me dit que, dans le film suivant, il avait l'intention de s'habiller en vagabond, à la manière Karno¹⁹². En effet, il emprunta les pantalons du gros Fatty¹⁹³, les godillots de Chester Conklin¹⁹⁴, et le reste de ses vêtements, dans la loge qu'il partageait avec les autres comiques, ainsi qu'à la garde-robe du studio¹⁹⁵ ». Ce premier film sera suivi de trente-cinq autres comédies cette année-là. Dans ce premier film, il est « coiffé d'un haut-de-forme, vêtu d'une redingote grise, arborant une fière moustache et un monocle inquisiteur¹⁹⁶ ». Déjà, les gestes sont là, vifs et reconnaissables. Dans *Making a living*, où il joue un escroc, on le voit dégrader peu à peu le costume qu'il porte, censé représenter son rang social. Une scène du début du film le montre présentant ses hommages à sa future fiancée. Il lui offre une bague puis dans un geste, il retrouse la manche de sa redingote dont la manchette se détache. Ce geste est drôle car inadéquat avec ce genre de vêtement, la redingote qui est une pièce codifiée. C'est-à-dire qu'elle est réservée aux visites du jour ou aux cérémonies. Sa longueur s'allonge au fur et à mesure de l'âge, du sérieux et de la position de celui qui la porte. Elle ne peut pas être utilisée comme une quelconque chemise dont on relève les manches, déclassant par ce geste, un rang social inscrit dans le vêtement. Sous sa redingote, il porte une chemise à manches courtes que l'on verra dans une scène suivante, des manchettes, un faux col et une cravate, autant d'indices qui appuient un statut social supérieur. Les hommes des classes populaires ne portent pas de faux col par exemple.

¹⁸⁹ *Making a living, (Pour gagner sa vie)*, Henry Lehrman, 1914. Voir MATHIEU Thierry Georges (Dir.), « La Naissance de Charlot, Keystone, 1914, Études – Critiques – Synopses », *Revue n° 1, Making a living*, La Réole, Ars Regula Éditions, 1999.

¹⁹⁰ Maurice BESSY et Robert FLOREY, *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*, Paris, Jacques Damase, 1952.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp 83-84.

¹⁹² Fred Karno (1866-1941), homme de théâtre et de music-hall britannique qui engagea Charles Chaplin à ses débuts à Londres.

¹⁹³ Roescoe Conkling Arbuckle dit « Fatty » (1887-1933), acteur américain de la Keystone.

¹⁹⁴ Chester Conklin (1886-1971), acteur américain de la Keystone.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Michel FAUCHEUX, *Chaplin, op. cit.*, p. 52.



Fig. 27. Charlie Chaplin, *Making a living* (1914). Photogramme du film. © Lobster Films.

Chaplin laisse les accessoires de sa tenue se défaire les uns après les autres, tout au long du film. Dans une scène, ses manchettes amovibles se détachent complètement de son costume, l'une tombant lamentablement au bout de sa canne. Il tente d'enlever sa redingote dans une scène du film, pour se battre et répondre à la provocation de son rival, un prétendant qui séduit sa jeune fiancée et qu'il doit affronter. Chaplin va le retrouver sur son chemin, tout au long de l'histoire. Il dévoile dans un geste rapide sa chemise à manches courtes mais se ravise aussitôt en voyant qu'il découvre ses bras nus face aux personnes présentes dans la pièce. Il existe une nudité partielle qui est dépeinte dans toutes les civilisations et qu'il n'est pas convenable de montrer. Les hommes voués aux travaux pénibles, aux travaux manuels, sont représentés très souvent à moitié nus. Dans de nombreuses représentations picturales, on peut voir torse nu : des esclaves en Égypte, en Grèce, des cerfs en Europe au Moyen Âge portant des tissus légers au travail. Ce qui reste une constante des peuples miséreux¹⁹⁷. Un homme en chemise à manches courtes au début du XX^e siècle est considéré comme étant quasiment en sous-vêtement, situation peu convenable en public¹⁹⁸ où des règles de bienséance sont demandées aux hommes aussi qui ne doivent pas exposer leur anatomie en public.

¹⁹⁷ Christophe COLERA, *La nudité, pratiques et significations*, Paris, Éditions du Cygne, 2008, p. 52.

¹⁹⁸ Cole SHAUN, *L'histoire des sous-vêtements masculins*, New York, Parkstone International, 2012, p. 41.

D'autres éléments du costume de Charles Chaplin mettent à mal la position sociale qu'il assure de moins en moins par son costume. Son faux col se désarticule, il s'assoit sur son haut-de-forme qu'il vient de poser sur une chaise et qu'il extirpe déformé de dessous ses fesses, pour se battre une nouvelle fois. Lors de la course qu'il entame à perdre haleine dans la rue, la redingote est déboutonnée, le faux col se dégrafe de sa chemise et la cravate qui l'enserrait, est dénouée et vole littéralement au vent. Ce morceau de tissu reste pourtant le dernier signe d'appartenance au monde de l'homme élégant, ce que nous rappelle Philippe Perrot : « Il s'adresse moins aux dandies [...] qu'aux bourgeois en recherche d'élégance, mais anxieux de maîtriser ce signe si complexe et si chargé par sa position de piédestal à la tête¹⁹⁹ ». Au fur et à mesure que Chaplin évolue dans l'histoire, les courses poursuites se transforment en véritables bagarres rangées. L'ex-prétendant, toujours lui, le rattrape pour le mettre en pièce. Dans le plan final, les deux rivaux ont une mise complètement débraillée, la redingote de Chaplin est jetée à terre, cette fois-ci. Se battant à bras nus, seul son chapeau reste encore en équilibre sur sa tête, comme le dernier signe de son appartenance sociale et de sa position d'homme éduqué, malgré tout. Claude Lévi-Strauss a auparavant montré dans un texte que toutes les cultures marquent une différence entre la nudité et la parure, comme entre le cru et le cuit, de sorte que l'absence de parure (qu'elle soit ou non un vêtement) indique une régression vers l'asocialité et l'animalité²⁰⁰ que l'on retrouve dans les bagarres si impulsives et si nombreuses des films de Chaplin. Elles sont cependant, associées à une forme de survie face au monde hostile dans lequel il vit et dans lequel il a bien du mal à s'adapter.

¹⁹⁹ Philippe PERROT, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, op. cit., p. 209.

²⁰⁰ Claude LÉVI-STRAUSS, *Mythologies, Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.

2. La construction du vagabond

Dans son autobiographie, Chaplin donne quelques informations sur le studio américain Keystone où il vient d'être engagé. Il précise son agencement et l'espace réservé aux costumes et à l'habillement des acteurs :

C'était une bâtisse délabrée entourée d'une palissade verte, et qui occupait une surface d'une centaine de mètres carrés. On y accédait par une allée et en traversant un vieux bungalow. [...] je regardai les comédiens et les comédiennes encore maquillés sortir du bungalow. [...] une lumière douce baignait tout le plateau : elle provenait de larges bandes de toile blanche qui diffusaient les rayons du soleil [...]. Il y avait trois plateaux côte à côte et trois troupes étaient au travail en même temps. [...] Le studio [...] avait jadis été une ferme. La loge de Mabel Normand était installée dans une vieille cabane et il y avait à côté une autre pièce où les comédiennes se préparaient. En face se dressait [...] une ancienne grange et qui servait de vestiaire aux acteurs de second plan ainsi qu'aux flics de Keystone, pour la plupart d'anciens clowns de cirque et d'anciens boxeurs. On m'attribua la loge des vedettes [...]. C'était une autre construction en forme de grange où l'on entreposait sans doute les harnais²⁰¹.

Dans le premier film où Chaplin revêt son costume de vagabond, *Mabel's Strange Predicament* (1914)²⁰², son personnage n'est pas encore tout à fait Charlot, *the Tramp*. Il parfait son personnage peu à peu en se nourrissant des souvenirs de son quotidien, ceux de Londres et de ces quinze années de métier sur les planches des music-halls qu'il a déjà derrière lui lorsqu'il commence à faire du cinéma : « j'avais beau ne pas connaître grand-chose au cinéma, je savais que rien ne remplaçait la personnalité²⁰³ » écrit-il dans sa biographie. L'acteur doit donner une personnalité à son personnage pour se différencier des autres acteurs mais aussi pour être reconnu. Bagarreur et chapardeur à ses débuts, il affine son caractère de film en film, qui devient plus sympathique et plus sensible. Il vient en aide aux jeunes femmes en détresse, comme dans *Between Showers* (1914)²⁰⁴, son quatrième film à la Keystone. Il y tournera 36 films, jusqu'à son départ à la fin de l'année 1914 pour la société Essanay²⁰⁵.

Dans *Mabel's Strange Predicament*, Charlot joue un vagabond ivrogne. Il est d'abord *chas*,

²⁰¹ Charles CHAPLIN, *Histoire de ma vie*, (Traduction française de Jean Rosenthal), Paris, Robert Laffont, 1964, p. 145.

²⁰² *Mabel's Strange Predicament (L'Étrange aventure de Mabel)*, Mabel Normand, 1914.

²⁰³ Ch. CHAPLIN, *Histoire de ma vie*, *op. cit.* p. 145.

²⁰⁴ *Between Showers (Charlot et le Parapluie)*, Henry Lehrman, 1914.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 482.

(diminutif anglo-saxon du terme *chase* « C'est en 1915 que Chaplin adopte le prénom de Charlie, que le distributeur français Jacques Haïk traduit par Charlot²⁰⁶ »). Dans l'ancienne grange qui sert de « vestiaire²⁰⁷ » aux acteurs secondaire, il débusque les vêtements que portera son vagabond. Cette baraque est appelée « wardrobe » en anglais que l'on traduit par garde-robe et qui sert de stock de costumes. C'est là qu'il compose son personnage accompagné d'« un maquillage comique » comme le lui demande Marck Sennett. Le stock des costumes est constitué de vêtements d'époque servant aux westerns et aux personnages du XVIII^e siècle, des thèmes populaires à l'époque. En 1910, ce sont les studios Solax d'Alice Guy Blaché créés dans le New Jersey à Fort Lee, que l'on considère comme les premiers studios à intégrer des costumes dans leurs locaux²⁰⁸. En 1912, le tout premier studio de premier plan à constituer une véritable collection permanente de costumes a été la Compagnie de William Selig alors basé à Chicago. Son organisation comprenait le contrôle de l'état de la garde-robe des acteurs qui nécessitaient souvent un nettoyage ou une réparation. Ceci a permis d'avoir des costumes rapidement accessibles et de réduire les coûts de location.

Chaplin explique en quelques mots que le vagabond est né une fois qu'il mit sur lui les vêtements dénichés :

Je voulais que tout fût en contradiction : le pantalon exagérément large, l'habit étroit, le chapeau trop petit et les chaussures énormes. [...] Je me demandais si je devais avoir l'air jeune ou vieux, mais, me souvenant que Sennett m'avait cru plus âgé, je m'ajoutai une petite moustache qui, me semblait-il, me donnerait quelques années de plus sans dissimuler mon expression. Je n'avais aucune idée du personnage que j'allais jouer. Mais dès l'instant où je fus habillé, les vêtements et le maquillage me firent sentir ce qu'il était. [...] Ce personnage a plusieurs facettes ; c'est en même temps un vagabond, un gentleman, un poète, un rêveur, un type esseulé, toujours épris de romanesque et d'aventure. Il voudrait vous faire croire qu'il est un savant, un musicien, un duc, un joueur de polo. Mais il ne dédaigne pas ramasser des mégots ni chiper son sucre d'orge à un bébé²⁰⁹.

Ce costume emblématique est composé toutefois, d'éléments préexistants dans les

²⁰⁶ Michel FAUCHEUX, *Chaplin, op. cit.*, p. 57.

²⁰⁷ Ch. CHAPLIN, *Histoire de ma vie, op. cit.*, p. 147.

²⁰⁸ Drake STUTESMAN, «The Silent Screen, 1895-1927» in *Costume, Makeup and Hair*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2016. pp. 21-46. Voir aussi Deborah NADOOLMAN LANDIS, *Hollywood Costume, op. cit.*

²⁰⁹ Ch. CHAPLIN, *Histoire de ma vie, op. cit.*, p. 148.

vestiaires du monde du spectacle, venant de l'univers des clowns, des ménestrels²¹⁰ et du music-hall. Cependant, Chaplin perfectionne ce mélange et le dose avec « une rigueur exquise d'algèbre²¹¹ ». Ainsi, la composition générale de la silhouette, est aussi bien équilibrée que le visage. C'est « un mélange très curieux d'élégance, de laisser-aller, de snobisme, de naïveté, d'ironie, de brutalité, de joie [...] qui s'harmonise par tous les détails du costume et de ce mobilier ambulant qui comprend le chapeau, la canne, le mouchoir, la cigarette, une fleur, un penny, un dollar²¹² ». Chaplin s'appropriant à chaque étape, les codes de chacune des pièces de ce costume pour en faire l'identité de son vagabond. Les spectateurs doivent croire au fait que le personnage est réel, qu'il a eu une vie avant le début du film et après la fin.

²¹⁰ Minstrel, spectacle américain de musiciens qui allaient de plantation en plantation qui précède le vaudeville et qui atteint son apogée dans les années 1870-1880. Il s'agit d'artiste blanc grimé en se noircissant le visage à l'aide d'un bouchon de liège brûlé pour se moquer de l'allure des noirs, appelé blackface avec des stéréotypes représentés : Jim Crow représente l'esclave de la plantation, le travailleur, le pauvre. Zip Coon est le noir libre, arrogant et habillé de manière ostentatoire.

²¹¹ Louis DELLUC, *Cinéma & Cie*, Paris, B. Grasset, 1919, p. 210.

²¹² *Ibid.*



Fig. 28. Costume *The Little Tramp* (le vagabond) Charlie Chaplin, © Archives Roy Export Co. Ltd.

À la fois vagabond par l'aspect général des vêtements mais aussi gentleman par le choix des pièces (un chapeau, une canne, un gilet), il en conserve les manières d'usages, celles qui accompagnent le costume qu'il se choisit : il lève son chapeau pour dire bonjour, pour remercier et s'excuser. Il garde le comportement de celui qui se déplace avec une canne, celui qui est sûr de lui, s'avance en s'appuyant sur celle-ci sauf que la sienne est faite en bambou souple. À cette période, les personnes les plus pauvres vont s'habiller dans des « friperies », des lieux de dépôt de vêtements peu chers et d'occasion. Ces vêtements déposés sont souvent ceux portés par des personnes plus fortunées qui les donnent, les jettent. C'est dans une idée de recyclage, de rafistolage, de troc que Chaplin construit son costume puisque des pièces nouvelles viendront s'ajouter ou remplacer des éléments trop abimés au fil de ses films. Ce vestiaire dans lequel il pioche pour créer son personnage ressemble un peu à cette idée de « friperie ». Kate Guyonvarch, gestionnaire de l'image et des droits de Chaplin, précise dans un article²¹³ que Charlot a porté différents chapeaux melons, différentes cannes de bambou et différents pantalons, vestes et gilet

²¹³ Kate GUYONVARCH, « Charlot le vagabond », *Mode & Costumes*, n° 2, mars 2018, pp. 20-24.

d'un film à l'autre sans que le public l'ait remarqué particulièrement. Sa moustache²¹⁴ a aussi varié en taille et joue un rôle dans son vestiaire. Elle illustre une « volonté de distinction du personnage, sa prétention à une élévation sociale²¹⁵ » mais aussi le besoin pour le comédien de se vieillir un peu pour plus de crédibilité. Kate Guyonvarch explique que le chapeau melon et la canne sont deux éléments essentiels du personnage. Dans un article écrit en novembre 1918, Chaplin déclare :

Tous ces films sont bâtis avec l'idée de m'occasionner de l'embarras et, ainsi, de me fournir l'occasion d'être désespérément sérieux dans ma tentative de paraître comme un petit gentleman normal. C'est pourquoi, aussi désespérée que soit ma situation, je veille à toujours bien tenir ma canne, à redresser mon chapeau melon et à ajuster ma cravate, même si je viens de tomber sur la tête²¹⁶.

Cette canne en bambou souple, flexible, est l'élément de fragilité de sa tenue. Elle plie parfois sous son poids mais elle est aussi utilisée comme une main de substitution qui l'aide dans des situations particulières. Pour séduire des jeunes femmes, dans *Getting Acquainted*²¹⁷, sa canne s'accroche au bas de la robe de Mabel et la soulève. Pour attaquer ou se défendre, dans *The Rink*²¹⁸ Charlot crochète les jambes des patineurs et renverse Mr. Stout (Eric Campbell) sur la piste de patinage. Cette canne ne ressemble en rien à l'élégante, lisse, luxueuse canne de jonc noir, au pommeau arrondi milord de Max Linder. Si elle définit l'homme de pouvoir, si elle s'adresse à la catégorie des gentlemen, des dandys selon le soin et la qualité de leur costume, elle est aussi un accessoire important, une « philosophie » pour Chaplin. Elle l'aide à développer le comique du personnage par opposition. Il la conserve non seulement comme « symbole de respectabilité mais aussi comme moyen de défier le destin et l'adversité²¹⁹ ».

Même si le pantalon de Charlie et ses souliers sont trop grands, son gilet trop court et sa veste étriquée, quelquefois déchirée²²⁰, on remarque également dans plusieurs de ses films, une épingle à nourrice fermant son veston²²¹ utilisée de manière fonctionnelle en remplacement du

²¹⁴ Marie-France AUZÉPY et Joël CORNETTE (dir.), *Histoire du poil*, Paris, Édition Belin, 2011. Voir aussi André BAZIN, « Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache », in *Charlie Chaplin*, Paris, Cahier du Cinéma, 2000, pp. 32-39.

²¹⁵ Michel FAUCHEUX, *Chaplin, op. cit.*, p. 55.

²¹⁶ Kate GUYONVARCH, « Charlot le vagabond », *Mode & Costumes, op. cit.*

²¹⁷ *Getting Acquainted (Charlot et Mabel en promenade)*, Charlie Chaplin, 1914.

²¹⁸ *The Rink (Charlot Patine)*, Charlie Chaplin, 1916.

²¹⁹ Kate GUYONVARCH, « Charlot le vagabond », *op. cit.*

²²⁰ *The Tramp (Le Vagabond)*, Charles Chaplin, 1915.

²²¹ *In the Park (Charlot dans le parc)*, Charles Chaplin, 1915.

bouton manquant. Comme si « le provisoire lui suffit toujours²²² », l'impermanence étant la règle de vie de Charlot. Pierre Bourdieu écrivait dans *La Distinction* que : « les classes populaires font du vêtement un usage réaliste ou, si l'on préfère, fonctionnaliste. Privilégiant la substance et la fonction par rapport à la forme²²³ ». Aussi, nous signalerons que si le vêtement fonctionnel existe comme étant un vêtement que l'on porte durant les jours de la semaine, pratique, pour travailler²²⁴, il y a à côté de ce vêtement fonctionnel, le « costume du dimanche²²⁵ ». Celui-ci est porté par les populations rurales et populaires pour aller à l'église et pour les activités dominicales. L'importance de changer de linge le dimanche, en utilisant un vêtement propre, du linge visible (chemise, corsage), du blanc immaculé revêt une importance à travers la temporalité et la symbolique chrétienne. Mais pour changer de vêtements, faut-il encore en posséder plusieurs. Ce que ne semble pas posséder Chaplin. C'est grâce à l'avènement de l'industrie textile que différents vêtements deviennent plus accessibles aux populations les plus pauvres en permettant aussi une mise sur les marchés de l'occasion, une fois utilisé.

Cependant, si le petit détail de cette épingle à nourrice apporte une utilité, une certaine fonctionnalité sur ses oripeaux, il revêt une autre signification qu'un simple ersatz de bouton manquant, il crée une distinction subtile, car difficile à imiter. Comme l'explique Edmond Goblot (1858-1935), la distinction est propre selon lui aux usages de la bourgeoisie qui, pour ne pas être confondue avec le peuple, cherche à se distinguer afin de s'approcher de l'élite aristocratique. Cette recherche du détail en plus qui caractériserait une classe sociale par rapport à une autre, se traduit pour le vagabond par un appauvrissement de sa personne et appuie une dégradation visible de sa tenue. Car ici le détail en plus qui devrait élever le personnage à travers son costume par une barrette, une épingle à cravate, un bijou de valeur est détourné, moqué ici, ce qui provoque le rire du spectateur. L'épingle à nourrice de Charlot est le détail en plus, peu harmonieux et pas à sa place à cet endroit du costume. Chaplin sait que ce détail ajouté attirera l'œil des spectateurs. Au lieu de se distinguer par une élégance sobre, aux vêtements sans plis, raides, plastronnés, impeccables comme le costume de Max Linder, d'Arsène Lupin ou bien celui de Fantômas, Charlot relève par l'épingle à nourrice, l'aspect encore plus misérable mais astucieux de sa tenue. D'autre part, ce provisoire qui lui suffit toujours, révélé par sa tenue vestimentaire, se retrouve de la même manière dans sa situation personnelle. Ainsi, le personnage de Charlot n'a ni domicile

²²² André BAZIN, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahier du Cinéma, 2000, p. 16.

²²³ Pierre BOURDIEU, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 224.

²²⁴ Jérémie BRUCKER, « Avoir l'étoffe. Une histoire du vêtement professionnel en France des années 1880 à nos jours », thèse de doctorat en histoire contemporaine, sous la direction de Christine BARD, Université d'Angers, 2019.

²²⁵ Robert BECK, *Histoire du dimanche de 1700 à nos jours*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1997.

fixe ni famille. Il ne semble pas rechercher la stabilité. Il y rêve pourtant lorsqu'il rencontre une vagabonde comme lui (Paulette Goddard). Une scène dans *Modern Times* (1936) le montre assis sur l'herbe près d'un pavillon, auprès de la jeune sauvageonne²²⁶. Il rêve d'un foyer, d'une jolie petite maison. Cependant cette vie domestique n'est pas compatible avec ce qu'il est au fond de lui, un être qui ne s'ancre pas, qui passe et qui survit au jour le jour, libre.

L'acteur doit apporter le plus grand soin dans la composition de son costume, « en y ajoutant toutes les distinctions, tous les détails, tous les petits riens qui peuvent caractériser et expliquer le type qu'il doit incarner²²⁷ ». Charlot conserve les gestes d'un homme soigné et bien éduqué accompagné par les pièces de son costume les plus significatives comme le chapeau melon, la cravate ou le nœud et le faux col²²⁸. Il délivre à travers cet assemblage hétéroclite composé de différentes pièces de vêtements, son message au public : ni totalement clochard, ni totalement homme du monde, montrant par-là, les ambivalences de la société américaine qui au mieux permet toutes les ascensions sociales et au pire la déchéance la plus totale. Si Charlot est reconnu dans de nombreux pays grâce au cinématographe, c'est parce qu'il représente un type de personnage révélant la réalité tragique de la « modernité ». Charlie Chaplin est cet immigré anglais qui exprime ce qu'il a observé enfant puis adolescent de la tradition britannique, l'art de s'habiller avec rigueur et simplicité pendant tout le XIX^e siècle dans le monde urbanisé. François Boucher souligne dans son ouvrage que :

Brummell et les dandies de son temps ont introduit dans l'habillement des hommes le style froid et correct au moment où celui des femmes commençait à s'en dégager : depuis eux, « la mode » s'est détournée du costume masculin et s'est presque exclusivement attachée à la toilette féminine²²⁹.

Sans avoir subi de très grandes transformations depuis le Second Empire, seuls des détails des formes évoluent, l'habit à *la française* tend à plus de simplification, influencé par le vêtement masculin anglais. Des noms prestigieux de tailleurs Londonien ont régné sur la mode masculine comme Henry Poole & Co qui ouvre sa boutique *bespoke* (sur mesure) en 1846, Dege & Skinner maison fondée en 1865 ou Anderson & Sheppard établi en 1906, tous installés dans la célèbre rue Savile Row à Londres²³⁰. On peut imaginer que Chaplin enfant, ayant vécu dans les quartiers

²²⁶ *Modern Times (Les Temps Modernes)*, Charlie Chaplin, 1936.

²²⁷ Charles AUBERT, *L'Art mimique suivi d'un traité de la pantomime et du ballet, 200 dessins par l'auteur*, Paris, E. Meuriot Éditeur, 1901, pp. 218-219. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1100538.image>

²²⁸ *The Rink (Charlot patine)*, Charles Chaplin, 1916.

²²⁹ François BOUCHER, *Histoire du Costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours, op. cit.*, p. 371.

²³⁰ James SHERWOOD, *Savile Row : Les Maîtres tailleurs du sur-mesure britannique*, Paris, L'Éditeur, 2016.

pauvres du Londres du XIX^e siècle, curieux et attentif, a croisé et observé ces hommes de la bonne société britannique, habillée avec goût et élégance et s'en soit inspiré pour son personnage de Charlot qui exprime aussi à travers son costume, un certain art de vivre européen, face à l'instantanéité des vies bousculées des années 1910 et 1920 en pleine industrialisation aux États-Unis. Son costume en dit beaucoup sur la condition de l'homme lorsqu'il choisit ou subit sa liberté²³¹. Michel Faucheux parle d'un personnage qui dynamite la réalité pour mieux suggérer, par le comique, la mise en cause de l'humanité au XX^e siècle²³². Le personnage de Charlot a évolué passant d'un personnage espiègle et bagarreur pour devenir un homme plus à l'écoute des autres, plus social que l'on retrouve dans *The Immigrant* (1917), *The Kid* (1921), *City Light* (*Les lumières de la ville*) (1931), *Modern Times* (1936), *The Great Dictator* (1940) ... Max Linder quant à lui est préoccupé par des situations pratiques liées à sa vie amoureuse alors que Charlot rend compte de la condition humaine dans ses films, la pauvreté, la faim, le froid, la solitude, la générosité. Il dénonce par le rire la société dans laquelle il évolue en permettant l'expression de l'empathie des spectateurs.

Cependant ce costume qui représente le vagabond est fait de nuances, de minuties, « de rien²³³ ». Il semble élever le personnage de manière édifiante. C'est alors à la lecture d'un récit hassidique²³⁴ que l'on découvre et que l'on retrouve toute la puissance de ce vagabond qui n'a rien et qui n'est rien. Ainsi :

Un jour un riche juif voit un pauvre juif prier avec tant d'émotion qu'il en est touché et devant son allure misérable, lui demande : « vous êtes sûrement le bedeau ? – Et non Monsieur, je suis bien plus que le bedeau. – Vous seriez le rabbin ? – Je suis bien plus grand que tous les rabbins et tous les grands rabbins. – Mais enfin Monsieur qui êtes plus grand que tout le monde, vous n'êtes quand même pas Dieu ? – Oh ! Monsieur, je suis bien plus grand que Dieu, bien plus grand ! – Mais enfin Monsieur, au-dessus de Dieu, il n'y a rien ! – Voilà, c'est cela Monsieur, je ne suis rien²³⁵ ».

²³¹ Manuel CHARPY, « Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914 », thèse de doctorat en histoire contemporaine, sous la direction de Jean-Luc PINOL, Université François-Rabelais de Tours, 2010, p. 495.

²³² Michel FAUCHEUX, *Chaplin, op. cit.*

²³³ Edmond GOBLOT, *La barrière et le niveau*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925, pp. 60-87.

²³⁴ L'hassidisme est un courant religieux judaïque qui se structure autour d'un Tsaddik (le juste) qui est à la tête d'une communauté. Dans leur tradition, il est une forme essentielle à leur mouvement, celui de communiquer des récits édifiants chargés de sens qui en se perpétuant par la parole vivante à travers les générations, perpétuent la vertu qui fut agissante une première fois. Voir Martin BUBER, *Les récits hassidiques*, Tome 1, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 284.

²³⁵ Voir le documentaire, Pierre-Henry SALFATI, (réal.), *Martin Buber : itinéraire d'un humaniste*, [DVD], CPB Films/ARTE France, 2015, 52 mn.

Les récits hassidiques permettent d'émouvoir par leur caractère simple et leur apparent défaut de spiritualité. Ils amènent cependant à comprendre par ces histoires, ce qui se rapportent au plus intime et au plus profond de l'être. Nous voyons alors se manifester l'union de la nature et de l'esprit, union qui transforme les images en puissants symboles et révèle comment précisément l'esprit se manifeste au sein de la nature²³⁶. Cette union de l'esprit et de la nature, Chaplin l'a mêlée à son personnage du vagabond qui se dévoile pleinement à travers l'humilité de ce récit hassidique. Francis Bordat élabore dans son ouvrage *Chaplin cinéaste*²³⁷, l'idée que Chaplin a mis tous les moyens du cinéma au service de son personnage et de son comique, « hors cinéma, pas de Charlot ! ». On pourrait ajouter que hors de son costume, point de Charlot non plus.



Fig. 29. Charlie Chaplin et Max Linder à Los Angeles vers 1921, Archives Lobster Films.

²³⁶ Martin BUBER, *Les récits hassidiques*, Tome 1, *op. cit.*, p. 13.

²³⁷ Francis BORDAT, *Chaplin cinéaste*, Paris, Édition du Cerf, 1998. Voir plus récemment Francis BORDAT, « Charlot immigrant : la pensée du mouvement dans le comique chaplinien », *Positif*, n° 682, décembre 2017, pp. 66-72.



Fig. 30. Costume de Charlie Chaplin, © Archives Roy Export Co. Ltd.

III. Pearl White

La mode et ses codes vestimentaires ont été convoqués pour habiller les deux personnages précédents. Des choix réfléchis de pièces différentes ont été associés afin de composer les costumes de Max et Charlot. Pour Max Linder, une indication d'un metteur en scène initie la direction à prendre de l'acteur. Pour Chaplin, aucune autorité extérieure, metteur en scène ou créateur de costume ne sont intervenus pour suggérer tel ou tel vêtement au comédien. C'est ce qui émane des premiers costumes de cinéma, des premiers personnages qui ont évolué sur les écrans. Une recherche à tâtons dans un vestiaire du studio pour Charlot et dans sa propre garde-

robe pour Linder. Ce sont également tous deux, des comiques, et à ce titre, ils ont besoin d'être fortement caractérisés aux yeux du public. En France, ce sont eux qui les premiers, ont eu besoin de se distinguer fortement en se souciant de leur apparence. C'est à partir de ce que le spectateur décrypte sur l'écran, le costume, en premier lieu que leurs aventures sont possibles et peuvent débiter.

La figure de l'actrice américaine Pearl White (1889-1938) à laquelle nous nous attachons à présent, très populaire aux États-Unis et en France dans les décennies 1910 et 1920 adopte un processus de création pour ses costumes de scène différent de ceux évoqués précédemment. Elle porte tout d'abord des toilettes différentes dans la plupart de ses films mais avec un style qui s'impose, une tendance, dans l'imaginaire du public masculin et féminin aux États-Unis comme en France.

Ses préférences en matière de vêtements semblent correspondre à ses choix propres. On découvre cependant, à ses côtés, une maison de couture, une autorité extérieure qui l'accompagne. La maison Lucile (Lucile Ltd) est présente sur plusieurs de ces films. La couturière, Lady Duff-Gordon fonde sa maison en 1905 à Londres, sur Hanover Square avant d'ouvrir des succursales à New York en 1910 et Paris en 1911²³⁸. À Paris, sa maison de couture est située 11 rue de Penthièvre dans le 8^{ème} arrondissement.

Pearl White véhicule le modèle d'une jeune femme américaine, dynamique et enjouée. Le jeu et le style vestimentaire qui se dégagent des personnages qu'elle compose au fil des années chez Pathé, la rendent célèbre. Elle s'inscrit dans la culture de masse américaine, l'*Entertainment* et construit son style. Louis Delluc découvre en elle cette simplicité qui plaît et qui manque selon lui au cinéma en France. Son style a quelque chose à voir avec son pays neuf, en construction, les États-Unis. On retrouve l'idée du dépassement de soi, l'idée de la frontière. Son idée de la mode propulse un vent de modernité et de liberté vers l'Europe et la France en guerre.

²³⁸ Didier GRUMBACH, *Histoire de la Mode, op. cit.*, p. 26. Lucy Christina Duff Gordon (1863-1935) épouse en secondes noces Cosmo Edmund Duff Gordon. Ils seront tous deux passagers de 1^{ère} classe sur le Titanic, le 14 avril 1912, survivants après leur transfère dans un des premiers canots mis à l'eau qui créera une polémique et une enquête. Voir Lady DUFF GORDON, ("lucile"), *Discretions and indiscretions*, New York, Frederick A. Stokes Compagy, 1932. Voir aussi Valérie D. MENDES, Amy De LA HAYE, *Lucile Ltd*, London, Paris, New York and Chicago, V & A Publishing, 2009. Pour une biographie plus large sur son travail de créatrice de mode, voir Randy Bryan BIGHAM, *Lucile, Her Life by Design : Sex, Style and the Fusion of Theatre and Couture*, San Francisco, Mac Evie Press, 2012.

1. Une actrice américaine chez Pathé

Pearl White entame sa carrière au cinéma à partir de 1910. Elle tourne de nombreux films avant de débiter des *serials* avec la filiale américaine de Pathé Frères à Fort Lee, Jersey City en 1914. Ses rôles feront d'elle une grande vedette de l'écran aux États-Unis, puis en France avec *Les Mystères de New York*, (*The Exploits of Elaine*). Elle se retire ensuite en France au milieu des années 1920 où elle finit sa carrière. Elle meurt à Paris en 1938 et y est enterrée.



Fig. 31. Pearl White devant l'entrée des studios Pathé Frères à Jersey City, New Jersey, Raymond Lee et Manual Weltman, *Pearl White, The peerless fearless girl*, Cranbury, A.S. Barnes and Company, 1969. D.R

The Perils of Pauline de Louis J. Gasnier et Donald Mackenzie est le premier des *serials* qu'elle tourne entre mars 1914 et décembre 1914. C'est le premier film important qui la révèle avec 20 épisodes²³⁹. *Les Mystères de New York* (*The Exploits of Elaine*) réalisé par Louis J. Gasnier et George B. Seitz sont tournés ensuite entre décembre 1914 et août 1915 dans les studios des producteurs Leopold et Theodore Wharthon à Ithaca. Ils se composent de quatorze épisodes distribués sous le titre *Les Mystères de New York* en Europe, *The New Exploits of Elaine* (1915) se poursuit avec dix épisodes puis *The Romance of Elaine* (1915) avec douze épisodes. Au total

²³⁹ Manuel WELTMAN et Raymond LEE, *Pearl White, The Peerless Fearless Girl*, New York, A.S. Barnes and Company, 1969, p. 260.

il s'agit de trente-six épisodes qui seront réduits à vingt-deux par Pierre Decourcelle en France²⁴⁰. Pearl White tourne ensuite *The Iron Claw* (1916), *Pearl of the Army* (1917), *The Fatal Ring* (1917), *The House of Hate* (1918), *The Lightning Raider* (1919) et *The Black Secret*, (1920). *Plunder* (1923) et *Terror* (1924) seront ces derniers films. *Terror* est tourné en France, à Épinay sous le titre « The Perils of Paris » pour les États-Unis.



Fig. 32. Société Pathé Frères, 1 Congress St., Jersey City, New Jersey, (1910-1917).
Copyright © 2020 and Courtesy of Ren Kessler and ThatWebPlace.com

²⁴⁰ Jean MITRY, « Pearl White », *Anthologie du cinéma*, n° 41, janvier 1969, p. 10. Voir Guillaume BOULANGÉ et Prisca GRIGNON, « “To be continued”, ou l’aventure infinie des Mystères de New York », in Dominique KALIFA et Marie-Ève THÉRENTY (dir.), « Les Mystères urbains au XIX^e siècle : Circulations, transferts, appropriations », *Médias 19*, 2015, [en ligne] <http://www.medias19.org/index.php?id=21466>.

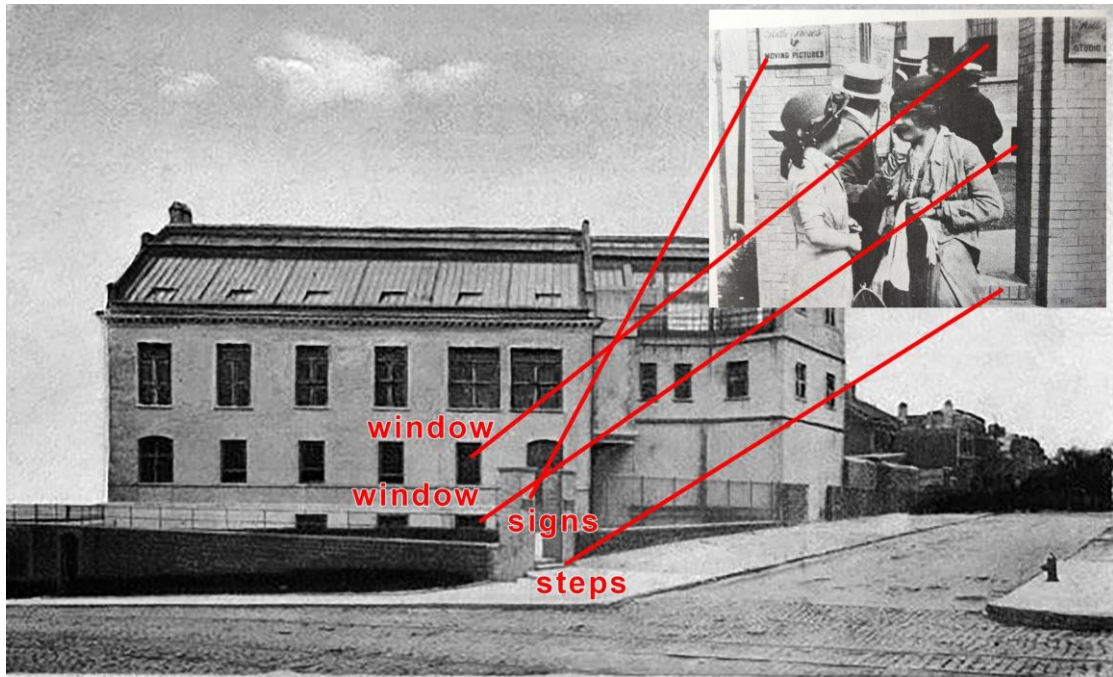


Fig. 33. Société Pathé Frères, 1 Congress St., Jersey City, New Jersey, (1910-1917).
Copyright © 2020 and Courtesy of Ren Kessler and ThatWebPlace.com.

- **La force de Pathé**

Grâce à la force de frappe de Pathé et Eclectic, la filiale américaine de distribution Pathé²⁴¹, les films sont distribués dans de nombreux pays dans le monde. Là où 25 à 30 copies sont normalement distribuées, Pathé réalise plus de 147 copies de *The Perils of Pauline*²⁴². Pour la version française *The Exploits of Elaine*, Pathé modifie le modèle et redécoupe pour la France, la bande du film adapté au public français²⁴³. Les trois *serials Elaine* sont regroupés en une seule série de vingt-deux épisodes. Treize sont consacrés à la « la main qui étreint », six au « péril jaune » et enfin trois à la « menace internationale »²⁴⁴. Un procédé marketing sans doute plus adapté au public français, présageant pour la firme, une large audience du *serial* et du roman-feuilleton jumelés à la notoriété de sa vedette dans le monde. Par ailleurs, le réseau de distribution aux États-Unis instaure une relation avec l'une des plus grandes sociétés de presse : Hearst

²⁴¹ Stéphanie SALMON, *Pathé : À la conquête du cinéma 1896-1929*, Paris, Tallandier, 2014.

²⁴² Marina DAHLQUIST, (dir.), *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and Serial Film Craze*, Bloomington, University of Illinois Press, 2013.

²⁴³ Christophe TREBUIL, *Un cinéma aux mille visages, Le film à épisodes en France : 1915-1932*, Paris, AFRHC, 2012.

²⁴⁴ Pour une correspondance entre les épisodes américains et les épisodes français de l'adaptation française de Pierre Decourcelle, se reporter à Jean MITRY, *Histoire du cinéma*, op. cit., p. 22-31.

Corporation. William Randolph Hearst, patron de presse et à la tête notamment du *Harper's Bazaar*, finance la production du film et assure une large couverture médiatique avec des articles dans ses journaux après chaque opus, une publication du serial quotidiennement en roman-feuilleton et la présentation du film en soirée sur les écrans. Le développement de la publicité à cette période favorise des placements de produits dans les bandes filmées, d'ailleurs on peut voir dans un des épisodes, « The Pirate's Treasure » Pauline tenir entre ses mains *The Cosmopolitan*, un journal, propriété de Hearst Corporation²⁴⁵.



Fig. 34. Pearl White, *Perils of Pauline* (1914), Louis J. Gasnier. On voit Pearl White avec un magazine dans sa main, Il semblerait qu'il s'agisse *The Cosmopolitan*. Pathé, Coll. of the Margaret Henrick Library. DR.

Le tout premier exemple de ces films à épisodes en partenariat avec la presse américaine est tourné par la Compagnie Edison, intitulé *What Happened to Mary*. Sa parution, assurée par le magazine *The Ladies' World*, commence au début de 1913 et fait de Marie Fuller l'étoile de la série²⁴⁶. Le principe de cette association entre un film et son roman-feuilleton appelé « roman-cinéma » est déployé en Amérique puis cette forme de publication fait son apparition en France avec *Les Mystères de New York* en 1915. Pour la France, Pierre Decourcelle est chargé de

²⁴⁵ Michelle TOLINI FINAMORE, *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*, op. cit.

²⁴⁶ Robert FLOREY, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Prisma, 1948, p. 301.

l'adaptation française du *serial*, *The Exploits of Elaine* en « roman-cinéma » en respectant le film et le texte américains préexistants. « Des développements et des ajouts sont justifiés par le changement de support puisque *Le Matin* diffuse les *Mystères de New York* quotidiennement, alors que les récits originels sont hebdomadaires²⁴⁷ ». Sept feuilletons sont publiés dans le quotidien, puis le vendredi « jour de changement d'affiche des cinémas²⁴⁸ » le film fait revivre ces sept feuilletons sur l'écran jusqu'au vendredi suivant... Un support entraînant l'autre pour le public. Dans son article « Les Mystères de New York : stratégies d'adaptation d'un serial américain au pays de l'oncle Sue », Amélie Chabrier montre que le texte de Pierre Decourcelle est plus autonome que l'adaptation du *serial* donné à voir au public français. Il conserve cependant toute l'énergie et l'indépendance de l'héroïne. Louis Aragon le relève lorsqu'il écrit dans *Anicet ou le Panorama*²⁴⁹ que l'héroïne n'agit pas pour obéir à sa conscience, mais par sport, « elle agit pour agir » qui est une marque sinon d'indépendance, du moins d'autonomie associée à une femme.

C'est avec ses rôles dans *The Perils of Pauline*, mais surtout avec Elaine Dodge dans *The Exploits of Elaine* (*Les Mystères de New York*) que Pearl White est propulsée en France comme l'archétype de l'héroïne américaine. Sa beauté naturelle, son élégance vestimentaire : son costume constitué d'un tailleur, d'une chemise blanche, d'une énorme lavallière et d'un béret de velours noir la fait connaître en France comme la représentation de la femme moderne américaine. C'est un costume qu'elle porte à plusieurs reprises notamment dans *Plunder* (1923) même si le béret apparaît déjà précédemment, dans quelques épisodes de *Pauline*. Un style qui se remarque en France, peu habituée à cette décontraction vestimentaire féminine.

²⁴⁷ Amélie CHABRIER, « Les Mystères de New York : stratégies d'adaptation d'un serial américain au pays de l'oncle Sue », *Médias 19*, France, 2013, in Marie-Ève Thérenty (dir.), *Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, [en ligne] <http://www.medias19.org/index.php?id=13613>. Voir également sur les films à épisodes, les serials, l'ouvrage de Christophe TREBUIL, *Un cinéma aux mille visages : Le film à épisodes en France (1915-1932)*, Paris, AFRHC, 2012.

²⁴⁸ Pierre DECOURCELLE, « Une idée neuve », *Le Matin*, n° 11594, 25 novembre 1915, pp. 1-2.

²⁴⁹ Louis ARAGON, *Anicet ou le Panorama*, Paris, NRF, 1921.



Fig. 35. Pearl White dans la série *Plunder* (1923),
2^{ème} épisode « Held by the enemy », réalisé par Georges B. Seitz.
Fondation Jérôme Seydoux Pathé.

- **Des débuts dans le monde du spectacle**

Pearl White accorde en 1921, un article au *Figaro*²⁵⁰ où elle parle de ses débuts à cinq ans au théâtre. Puis à douze ans, elle se produit dans un cirque comme acrobate, rêvant de devenir écuyère. Un retour au théâtre ensuite, où elle joue des drames américains, la voix est importante au théâtre mais un jour, celle-ci se brise. Plus question pour elle de remonter sur les planches d'un théâtre. À New York, sans le sou, elle réussit à se faire engager pour tourner dans un film. En 1919, elle raconte dans son autobiographie, *Just me*²⁵¹, son expérience cinématographique et donne quelques éléments de sa vie personnelle ; elle y énumère ses nombreuses cascades, parfois

²⁵⁰ Hervé LAUWICK, « Au jour le jour, La vraie Pearl White », *Le Figaro*, n° 121, 1^{er} mai 1921, p. 1.

²⁵¹ Pearl WHITE, *Just me*, New York, George H. Doran Company, 1919. [En ligne] <https://archive.org/details/justme00pear/page/n9/mode/2up>.

très périlleuses car les acteurs ne sont pas toujours doublés pour les scènes dangereuses. L'ouvrage capitalise sur sa popularité à cette époque, très importante, alors qu'elle n'a encore que trente ans. Cette démarche publicitaire émerge à une période où la culture cinématographique correspond à des mécanismes promotionnels qui forment peu à peu le *star system* américain avec la vedette axe central du succès du film.

2. La vogue des *serials*

D'autres actrices américaines embrassent au même moment le rôle de la jeune femme intrépide dans des *serials* variés aux succès plus ou moins marquants. Ces actrices deviennent rapidement des vedettes de l'écran. Grace Cunard (1891-1967) est la scénariste, la réalisatrice et la vedette de quelques films où elle partage l'affiche avec son partenaire à l'écran Francis Ford. Ensemble ils tournent plusieurs *serials* pour les productions Thomas H. Ince puis pour Universal jusqu'en 1917. Helen Holmes (1893-1950) est à l'image de Pearl White, une héroïne audacieuse, sautant des trains en marche. Elle devient la vedette d'un *serial* à grand succès, *The Hazards of Helen* en 1914, sa carrière prendra fin au tournant de l'année 1919. L'actrice Kathlyn Williams (1879-1960) est aussi très populaire aux États-Unis avec *The Aventures of Kathlyn* (1913) dont les épisodes présentent les premières fins ouvertes « to be continued ». L'épisode s'interrompt ainsi en plein suspens, à l'image des *Fantômas* de Louis Feuillade que Gaumont distribue à l'été 1913, aux États-Unis et dont le producteur William Nicholas Selig s'inspire pour attirer les spectateurs semaine après semaine devant *The Aventures of Kathlyn*. Le *serial* est bientôt largement imité et sert de modèle pour *The Perils of Pauline* (1914) réalisé par Louis J. Gasnier. Grande vedette dans son pays, Kathlyn Williams inspire la mode féminine, une ligne de vêtement est créée à son nom, une coiffure, un cocktail et même une danse, « the Kathlyn Waltz²⁵² ».

Mais sans conteste, Pearl White est une des stars féminines la plus appréciée aux États-Unis. Des poupées sont créées à son effigie et en 1916 un concours de popularité est organisé par *Motion Picture Magazine*. Elle obtient 155 685 votes, ce qui en fait la star féminine la plus populaire de l'industrie cinématographique américaine et la deuxième star la plus populaire (Warren Kerrigan, l'acteur masculin le plus renommé à cette période remporte quant à lui, 186

²⁵² Michael GLOVER SMITH et Adam SELZER, *Flickering Empire: How Chicago Invented the U.S. Film Industry*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 115.

895 votes). En comparaison, Lillian Gish n'a obtenu que 54 365 votes, ce qui la place à la 21^{ème} position parmi les stars féminines les plus populaires de l'Amérique. Deux ans plus tard, pour le même concours, Pearl White est placée troisième, derrière Mary Pickford et Marguerite Clark. Lillian Gish arrive quant à elle au 35^{ème} rang²⁵³.

3. L'impact des *comic strips* sur la mode

L'impact des films *serials* sur le public est alors important. C'est aussi à cette époque que d'autres récits en images, les *comic strips* prennent de l'ampleur. Devenue quotidien dans la presse américaine, l'édition du dimanche propose une planche de *comic* en couleur pour les plus fameux d'entre eux. Le premier *comic strip* apparaît en 1895²⁵⁴. À la même période, en France, le spectacle cinématographique fait son apparition. Cette époque appelée « vie moderne », par ses aspirations culturelles et sociales, grâce aux progrès scientifiques et à l'industrialisation, met en avant la notion de « rythme ». Cette notion remporte un succès dans les discours autour du cinéma en France. Elle embrasse justement tous ces nouveaux phénomènes de la « vie moderne », ceux de l'accélération et de la démultiplication. « Les théoriciens s'accordent généralement à percevoir le rythme comme le principe commun à l'ensemble des formes artistiques²⁵⁵ ». Il est surtout au centre de la question de « la correspondance des arts, qui connaît au tournant du XX^e siècle une vogue sans précédent²⁵⁶ » en France mais aussi aux États-Unis.

L'essor de la presse aux États-Unis comme en Europe, grâce à l'innovation technologique de l'impression et sa diffusion est l'un des premiers facteurs de l'avènement de la production culturelle de masse avant que le cinéma ne soit inventé et ne fasse partie lui aussi de cette culture dans des sociétés où les régimes démocratiques s'implantent durablement²⁵⁷. Grâce à une diffusion toujours plus étendue et grâce à la publicité, les quotidiens américains ont ajouté plus de pages et de nouvelles rubriques : des pages sportives avec le baseball notamment dont les clubs se structurent, des pages modes pour le public féminin et des *comic strips*. Les lecteurs

²⁵³ Ben SINGER, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001.

²⁵⁴ Jean-Paul GABILLIET, *Des comics et des hommes : Histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*, Paris, Édition du Temps, 2005. Voir aussi Jerry ROBINSON, *The Comics: An Illustrated History of Comic Strip Art, 1895-2010*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2011, p. 12.

²⁵⁵ Laurent GUIDO, *L'Âge du Rythme, Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Editions Payot, 2007, p. 7.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Pascal ORY (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

veulent davantage dans leur journal que simplement des nouvelles, d'autant plus que celui-ci circule entre les membres du foyer²⁵⁸ où il n'est souvent que la seule source d'ouverture sur l'extérieur. Le tout premier exemple d'un *comic strip* à succès, *The Yellow Kid*, est publié pour la première fois dans le *New York World* du 17 février 1895²⁵⁹. En 1912, Cliff Sterrett crée *Polly and Her Pals* (*Positive Polly*) dans le *New York Journal*, il est engagé par William Randolph Heart pour créer un *strip* quotidien²⁶⁰.



Fig. 36. Polly and her pals », *The Philadelphia Record*, Comic Section, Dimanche 11 octobre 1914. Planche en couleur. Polly porte un modèle de *jupe entravée*²⁶¹ que lance Paul Poiret dans sa collection d'été de janvier 1910.

²⁵⁸ Paul STARR, *The Creation of the Media: Political Origins of Modern Communications*, New York, Basic Books, 2004, p. 254. Voir aussi Edwin EMERY et Michael EMERY, *The Press and America: An Interpretive History of the Mass Media*, Boston, Allyn and Bacon, 1996.

²⁵⁹ Robert L. BEERBOHM et Richard D. OLSON, « The American Comic Book: 1646-1890s. Origins of American Comic Strips Before the Yellow Kid », *Overstreet Comic Book Price Guide*, 34th ed. Gemstone, 2004. Sur les personnages des comics strip, voir Pierre CRAS, « Archétypes, caricatures et stéréotypes noirs du cinéma d'animation américain du XX^e siècle (1907-1975) », thèse de doctorat en civilisation américaine, sous la direction d'Hélène Le DANTEC-LOWRY et Sébastien DENIS, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2016.

²⁶⁰ David KUNZLE, *History of the Comic Strip*, Berkeley, University of California press, 1973.

²⁶¹ Il s'agit d'une évolution de sa Ligne Droite. La robe est resserrée à partir du genou. Une taille haute et une jupe qui tombe droite jusqu'aux pieds qui fut un succès dans le monde entier. En 1911, il proposera des jupes-culottes dans sa nouvelle collection. Voir Palmer WHITE, *Poiret le Magnifique, Le destin d'un grand couturier*, Paris, Payot, 1986, p. 110.

Polly---No, Sir, The Record Will Not Be on Sale



Fig. 37. Polly and her pals », *The New York Tribune*, Comic Section, Dimanche 31 octobre 1915. Polly porte un modèle de *crinoline de guerre* qui apparaît à cette période dans la mode parisienne.

THINK OF IT MADEMOISELLE
ONLY TWO HUNDRED
DOLLARS!

Join The Fashion Parade With Polly

Here is a comic based on the adventures of an adorable girl whose fads and foibles keep the whole family in an uproar—especially Pa Perkins who pays the bills.

You'll find fun, fashions and femininity delightfully combined in

Polly and Her Pals

By CLIFF STERRETT

Polly is popular from coast to coast as the FAVORITE SUNDAY COMIC PAGE with every American family. The characters are true to life. Samuel Perkins, Ma Perkins, Aunt Maggie, Delicia and the rest are people whom you learn to love. The humor is wholesome and kindly. And the center of it all is Polly with her captivating frills and fashions.

"POLLY" REIGNS SUPREME AS AMERICA'S FAVORITE COMIC

ITS A DEAR POLLY! DEAR IS RIGHT!

A Full Page In Colors Every Sunday In

THE WORLD

Beginning soon also, the Katzies, Mutt and Jeff, and Her Name was Maud—the Sunday Comic supplement that will make you laugh long and loud.

Fig. 38. Publicité pour promouvoir le *comic strip* et sa page en couleur du dimanche dans *The World*²⁶², *Polly and her pals*, en 1920. « Join The Fashion Parade with Polly ». « You'll find fun, fashions and femininity delightfully combined in *Polly and her Pals*²⁶³ »

²⁶² *The New York World* (1860-1931) acheté en 1883 par Joseph Pulitzer.

²⁶³ « Rejoignez le défilé de mode avec Polly ». « Vous trouverez du plaisir, la mode et de la féminité délicieusement combinés dans *Polly and her Pals* », notre traduction.



Fig. 39. Cliff Sterrett, *Polly and Her Pals*, *Complete Sunday Comics 1925-1927*, San diego, IDW Publishing, 2010, p. 7. Différentes tenues portées par Polly, son émancipation vestimentaire entre 1914 à 1923.

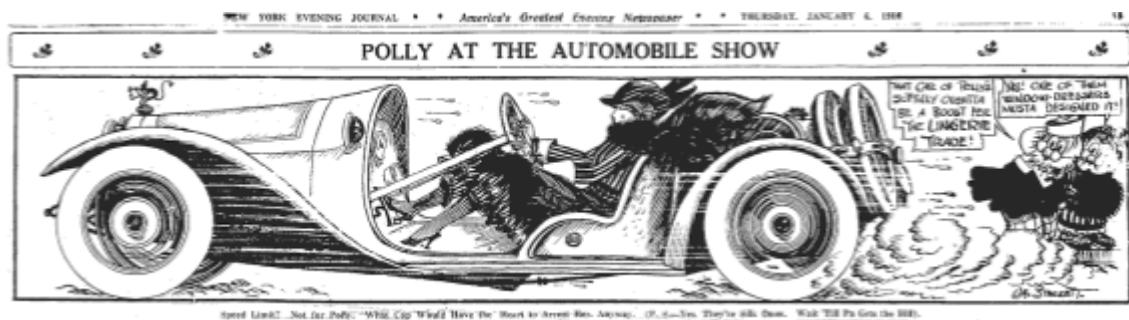


Fig. 40. Cliff Sterrett, *Polly and Her Pals*, *Complete Sunday Comics 1928-1930*, San diego, IDW Publishing, 2016, p. 6. On voit ici Polly associée à la voiture et à la vitesse. Éléments très utilisés dans le cinéma des années 1920. Elle est habillée de manière chic, à la mode, très féminine avec des souliers à talons, un bas de manteau en fourrure, un chapeau et une écharpe de plumes ou de fourrures.

Qui est Polly Perkins et que représente-t-elle ? C'est une jeune femme américaine, moderne qui prend ses propres décisions. Elle s'habille à la mode et vit dans une famille de la classe moyenne. Les scénarios reflètent les réalités quotidiennes d'une famille américaine. Son créateur, Cliff Sterrett fait évoluer le personnage de Polly qui s'émancipe tout au long de la parution du *comic strip*, jusque dans les années 1950, par sa façon de s'habiller notamment.

Polly représente le modèle de la jeune femme américaine. Elle se situe entre la *Gibson girl*²⁶⁴ et la *Brinkley Girl* qui sont toutes deux, des représentations de la jeune femme américaine, à des époques successives. La *Gibson girl* plus masculine dans ses tenues, est parfois représentée portant la cravate, à la différence de la *Brinkley Girl* plus glamour, dessinée avec des cheveux bouclés et habillée de dentelles et de volants. C'est généralement une jeune femme qui travaille. Elle s'adonne à des activités plus indépendantes que la norme des femmes en général. Son travail est considéré comme ayant un côté féministe. La *Gibson girl* apparaît pour la première fois dans les illustrations publiées à la fin des années 1880. Cet archétype féminin est créé par Charles Dana Gibson (1867-1944). L'art de la *Gibson* dépeint une femme de la classe moyenne supérieure de la société américaine. Un type de femme, moderne, indépendante, sportive, sûre d'elle. Elle est aussi jeune et jolie. Féminine, elle fait face aux bouleversements du XX^e siècle qui sont liés à la « modernité » qui laisse aux femmes la possibilité de prendre leur vie en main par le travail effectué à l'extérieur du foyer, par des revendications sociétales et politiques qui vont se traduire en partie par le droit de vote accordé aux femmes américaines²⁶⁵. L'influence de la *Gibson girl* s'exprime aussi à travers la mode, car les illustrations ont été largement publiées et imitées à travers de nombreux magazines féminins vers 1890 jusqu'en 1910, représentant le stéréotype de la jeune femme américaine. La révolution industrielle du XIX^e siècle a contribué à créer plus d'emplois. Alors que les femmes pauvres ont toujours travaillé, de plus en plus de femmes de la classe moyenne commencent à sortir du foyer. En 1900, plus de cinq millions de femmes aux États-Unis ont un emploi et, en 1910, ce nombre passe à sept millions et demi. Ces femmes sont devenues des consommatrices. Les nouvelles modes vestimentaires, plus pratiques, plus simples « libèrent » leurs corps en leur permettant d'être plus actives.

Cependant qu'en France, en 1910-1911, on trouve une nouvelle tendance de robe : la robes

²⁶⁴ Carolyn KITCH, *The Girl on the Magazine Cover: The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001. Voir aussi Trina ROBBINS, *Nell Brinkley and the New Woman in the Early Twentieth Century*, Jefferson, McFarland & Co., 2002.

²⁶⁵ Certains états américains ont accordé aux femmes le droit de vote, le Wyoming en 1869 puis la Californie en 1911. Les États vont ratifier ce droit au Congrès le 4 juin 1919. Il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale et la Libération en France pour que le droit de vote soit accordé aux femmes sans restriction, par une ordonnance du 21 avril 1944.

« entravées » qui ne permet guère le mouvement. On voit dans *Polly and her pals* du Dimanche 11 octobre 1914 (**fig. 36**), Polly porter un modèle de *jupe entravée*²⁶⁶ que lance Paul Poiret dans sa collection d'été de janvier 1910. *Excelsior* titre dans son journal illustré : « La guerre des deux robes : La jupe-culotte vaincra-t-elle l'entrave ?²⁶⁷ ». Ce qui semble parfois contradictoire, entre le désir d'émancipation de ces femmes et le diktat que peut leur imposer la mode. Enfin, en 1916, la mode de l'entrave semble avoir vécu en France : « Au temps de la robe entravée, la promenade à pied était un pénible exercice. [...] Libres de toute entrave, ayant une jupe ample et un chapeau simple, souple, vives et alertes, jeunes filles et jeunes femmes à la silhouette dégagée goûtent tout le charme de la promenade matinale²⁶⁸ ». Le corset devient aussi moins rigide. Il est même supprimé par certains couturiers français, à l'image de Paul Poiret, même si d'autres couturiers avant lui ont essayé de le supprimer. Par ailleurs, on remarque que beaucoup de femmes continuent de le porter encore²⁶⁹.

²⁶⁶ Il s'agit d'une évolution de sa Ligne Droite. La robe est resserrée à partir du genou. Une taille haute et une jupe qui tombe droite jusqu'aux pieds et qui fut un succès dans le monde entier. En 1911, il proposera des jupes-culottes dans sa nouvelle collection. Voir Palmer WHITE, *Poiret le Magnifique, Le destin d'un grand couturier*, Paris, Payot, 1986, p. 110.

²⁶⁷ THYLO-FRED, « Les Parisiennes feront-elles bon accueil à la jupe-culotte ? », *Excelsior*, 11 février 1911, p. 3.

²⁶⁸ « Au bois, le matin », *Excelsior*, 7 mai 1916, p. 6.

²⁶⁹ Maude BASS-KRUEGER et Sophie KURKDJIAN, *French Fashion, Women ...*, *op. cit.*



Fig. 41. Modèles de jupes-culottes : 1, 4, 6, 7, 9 (Paul Poiret) et 2, 3, 5, 8, 10, 11 (Béchoff-David). *Excelsior*, 11 février 1911.

- **Pearl White, une version cinématographique des *comic strips***

Pearl White est en quelque sorte une version cinématographique de ces stéréotypes féminins américains. Même si les jeunes filles contestent parfois ces images, elles restent pourtant le sujet du regard et de l'hégémonie américaine. Carolyn Kitch travaille sur l'histoire

des médias de masse, notamment sur les magazines de grande diffusion, elle s'est intéressée à des publications politisées telles que *Suffragist*, *Equal Rights* et *The Woman Citizen* et même dans leurs pages, les artistes qui travaillent pour ces magazines exploitent ces mêmes images stéréotypées de la femme pour accompagner les messages sur un suffrage juste et naturel du droit de vote des femmes, de justice et de lutte pour leur émancipation. La beauté de la *Gibson girl* et de la *Brinkley Girl* restent malgré toutes les revendications sociales, le symbole de la femme américaine par l'utilisation des notions familières et réconfortantes de la féminité²⁷⁰ à cette période.

Les liens entre Pearl White, la mode et les *comics strips* sont visibles dans la photographie où nous la retrouvons allongée sur un banc (**fig. 42**). Elle a aux pieds des souliers que portent les enfants aux États-Unis, en Angleterre et en France, au XIX^e siècle. Une mode qui remonterait encore plus loin, selon la manière d'appeler ses chaussures : *Charles IX*, souliers des petits garçons et des hommes de la Renaissance ou *babies* et *Mary Jane* pour les Anglo-saxons. En Amérique, c'est dans le *strip Buster Brown* créé par Richard Outcalt, publié en couleur de 1902 à 1905, dans *The New York Herald* que l'on y relève cette mode pour les enfants de la bonne société. Le personnage principal est un jeune garçon qui passe son temps à faire des farces avec son chien Tige. Il est habillé en culotte courte et chapeau rose, il porte une lavallière noire comme celle de Pearl White sur un col blanc, des chaussettes blanches et des babies aux pieds comme celles que porte Pearl White également.

Par certains points, les ressemblances entre les *comic strips*, ces récits en images et le cinéma muet et notamment le *serial* sont perceptibles. Les bandes dessinées courtes ramassent l'intrigue en quelques séquences rythmées et très esthétiques, le noir et blanc puis la couleur novatrice dans un journal, joue sur l'esthétisation du *comic strip*. Le *serial* découpe son intrigue en plusieurs épisodes, là aussi, très rythmée avec des rebondissements déployant la vedette d'un lieu à un autre. L'image est prépondérante sur le texte dans le *comic* comme sur la pellicule. La vedette de cinéma et l'héroïne du *comic* sont des personnages moraux qui agissent et qui représentent, à l'image de ce pays neuf, la nouvelle femme américaine dans tous ses aspects, avec une gestuelle libérée, une manière de s'habiller décontractée qui l'éloigne peu à peu de l'univers domestique et familial dans lequel elle a été placée jusque-là. Comment la française encore engoncée dans des codes de classes dans une société patriarcale ne ressentirait-elle pas ce vent de fraîcheur venu d'outre-Atlantique grâce à ces *serials* ?

²⁷⁰ Carolyn KITCH, *The Girl on the Magazine Cover: The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media*, op. cit.



Fig. 42. Pearl White vers 1916, allongée sur un banc, coiffée d'un béret, les jambes nues avec aux pieds des *Mary Jane* (Babies), Cornell University Library. Division of Rare and Manuscript Collections. DR.

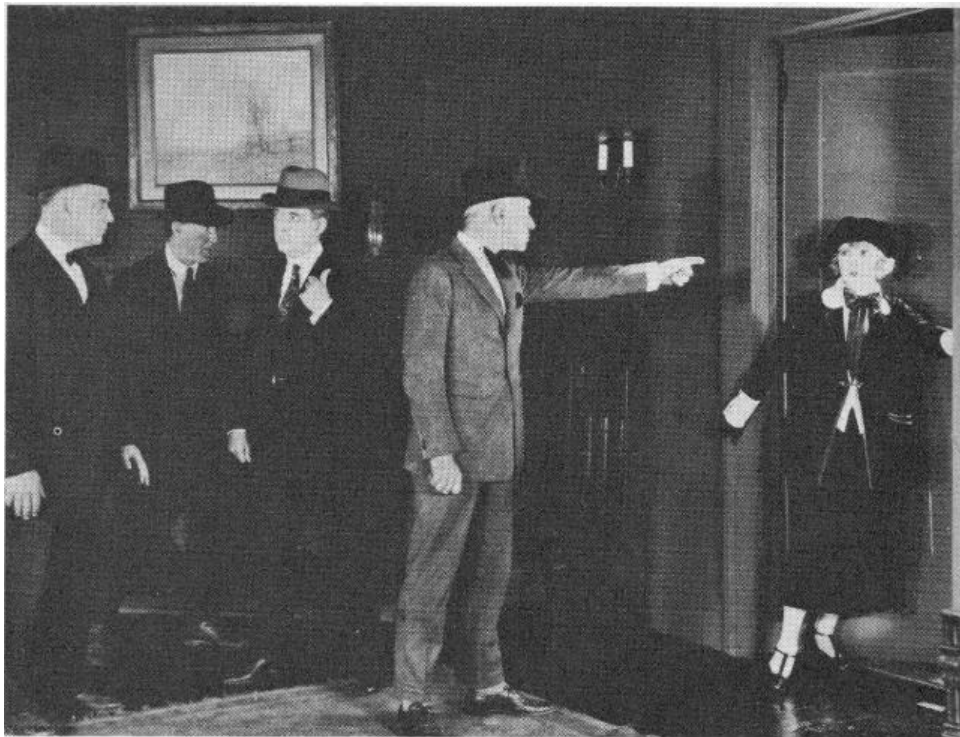


Fig. 43. Pearl White dans *Plunder* (1923), réalisé par Georges B. Seitz, Raymond Lee et Manual Weltman, *Pearl White, The peerless fearless girl*. Cranbury, A.S. Barnes and Company, 1969. DR. Elle porte un ensemble très moderne : veste cintrée, chemisier au col Claudine, une lavallière, une jupe à mi-mollet et son béret sur la tête.



Fig. 44. Pearl White pose dans une auto au lac Cayuga, Ithaca (New York) dans une auto - History Center in Tompkins Country, New York. (Norman O. KEIM et David MARC, *Our Movie Houses: A History of Film and Cinematic Innovation in Central New York*, Syracuse, University Press, 2008. DR.

4. Broadway initiateur de l'*Entertainment* américain

Des chansons sont aussi créées spécialement pour faire la publicité de ces *serials*, « Poor Pauline » est créée en 1914²⁷¹. Des liens s'établissent avec des éditeurs de partitions qui diffusent paroles et musiques. L'industrie de la chanson est en plein essor aux États-Unis, elle s'est constituée à la fin du XIX^e siècle pour former ce que l'on appelle la « Tin Pan Alley » irradiant bientôt tous les états dont New York qui en devient le centre névralgique, révélant des artistes qui passeront de Broadway à Hollywood, tels Irving Berlin, Georges Gershwin, Jerome Kern. Ils créent des shows à Broadway, *Watch Your Step* (1914), un *musical* écrit par Irving Berling avec Irene Castle²⁷². Grande vedette, danseuse reconnue, actrice également. Elle tourne plusieurs films entre 1917 et 1924. Sa vie privée fait l'objet d'attention. Ainsi, en 1926, nous sommes informés dans un entrefilet en première page du quotidien *Paris-Midi*, qu'elle vient de tomber de cheval et qu'elle sera immobilisée durant plusieurs semaines. Elle est présentée comme étant celle qui a

²⁷¹ « Poor Pauline » par Charles Mc Carron et Raymond Walker, 1914.

²⁷² Irene (1893-1969) et Vernon (1887-1918) Castle, duo célèbre de danseurs dans les années 1910. Ils ont popularisé des danses comme le foxtrot. Son mari devenu pilote pendant la guerre meurt durant celle-ci. Elle poursuivra seule sa carrière au music-hall et au cinéma. Le dernier film du tandem Fred Astaire et Ginger Rogers pour la RKO, *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939), réalisé par H.C. Potter retrace la rencontre d'Irene et de Vernon jusqu'au décès de celui-ci à la guerre.

lancé la mode des cheveux courts en Amérique²⁷³. Souvent déclarée « la femme la mieux habillée de New York²⁷⁴ », c'est la maison Lucile Ltd, (Lady Duff-Gordon) qui l'habille²⁷⁵. D'autres vedettes telles Adèle et Fred Astaire s'illustrent à Broadway à cette période avec *Oh Lady ! Lady !* (1918) avec une musique de Jerome Kern ou *La, La, Lucille* (1919) dont la partition musicale est composée par Georges Gershwin²⁷⁶. La culture de masse irradie tous les champs de l'*Entertainment* en tissant des liens entre les différents domaines. Par la musique, la chanson populaire, les *comics*, le cinéma décuplant la notoriété de la vedette et faisant connaître dans le monde entier la culture américaine.



Fig. 45. Irene Castle dans le rôle de Patria Channing, *Patria* (1917) réalisé par Leopold et Théodore Wharton et Jacques Jaccard. Irene porte la jacket militaire de Vernon Castle dans un style très moderne, des guêtres couvrent ses souliers à talons. Photo d'Albert Witzel, Los Angeles, 1916. DR

²⁷³ « La célèbre danseuse Irene Castle tombe de cheval », *Paris-Midi*, 20 octobre 1926, n. p.

²⁷⁴ Denise N. GREEN, « The Best Known and Best Dressed Woman in America: Irene Castle and Silent Film Style » *Dress*, 43, no. 2, 2017, p. 88.

²⁷⁵ Randy Brian BIGHAM, *Lucile: Her Life by Design*, San Francisco, Mac Evie Press Group, 2012.

²⁷⁶ Kathleen RILEY, *The Astaire, Fred & Adele*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 48.



Fig. 46. Partition d'une chanson encourageant les fans du *serial* dont Pearl White est la vedette à poursuivre leur engagement envers la vedette, à la maison, par la chanson.
Academy of Motion Picture Arts and Sciences. D.R.

5. L'opinion de Louis Delluc

En 1918, Louis Delluc écrit un article dans *Paris-Midi* (article publié également dans *Le Siècle*), sur Pearl White, qui lui plait beaucoup : « très peu d'actrices ont compris la technique vestimentaire de l'écran²⁷⁷ ». Il loue la vedette américaine, gracieuse et moderne qui est devenue pendant la guerre, une star en France. Il admire comme d'autres à l'écran « son audace tranquille, sa sportive élégance²⁷⁸ ». Selon lui, personne n'a obtenu dans un film d'action « cette élégante

²⁷⁷ Louis DELLUC, « Ciné-Romans », *Paris-Midi*, 8 juin 1918, n. p. Voir aussi Louis DELLUC, « Ciné-Romans », *Le Siècle*, 9 juin 1918, p. 3.

²⁷⁸ « Pearl White », *Ciné pour tous*, n° 2, 1^{er} juillet 1919, pp. 6-8. « Depuis que Pearl White a renoncé au ciné-roman », *Ciné pour tous*, n° 55, 17 décembre 1920, p. 9 et p. 15. Lucien DOUBLON, « Les projets de Pearl White », *Cinémagazine*, n° 36, 7 septembre 1923, p. 343. Lucien DOUBLON, « Miss Pearl White à Epinay », *Cinémagazine*, n° 41, 12 octobre 1923, p. 50. Louis J. GASNIER, « Je me souviens de Pearl White », *L'Écran Français*, n° 185, 11 Janvier 1949, p. 5. Voir aussi Robert FLOREY, « Pour l'amour d'Elaine », *Cinéma 63*, n° 79, septembre-octobre 1963, pp. 96-99.

silhouette quasi synthétique²⁷⁹ », cette « puissance morale ». Ce genre de héros a toujours charmé les Français, du *Cid* à *Cyrano*, le panache, la force gracieuse, le succès ont été adorés²⁸⁰ ». Louis Delluc la trouve « cinématographiquement très au point ». Son élégance est associée à un jeu sobre avec un « minimum d'expression ». Un naturel qui semble lié à son goût de la mode sans ostentation qui pourrait correspondre sans doute à une composition esthétique préparée et renforcée par l'appui de la maison de couture Lucile. Cette attention sans affectation qu'elle montre à l'écran détonne à cette période, avec la plupart des actrices françaises qui véhiculent une certaine « lourdeur pour avoir voulu trop d'agrément ». Pour Delluc, les vingt premières années du cinéma français sont assez décourageantes sur ce plan. Le critique dénonce, en grande partie, les succès commerciaux de la maison Pathé et de ses deux vedettes Rigadin et Gabrielle Robinne, dont les films sont qualifiés de « pitreries puériles » et de « drames grossiers ». Dans un long article de *Paris-Midi*²⁸¹, le critique désapprouve les metteurs en scène qui ont fait tourner la vedette féminine française qui est, selon lui, mal dirigée dans « des mélodrames mondains et naïfs » ; elle est également mal habillée avec des robes évoquant « les robes des soirées mondaines à la Comédie-Française²⁸² » (l'actrice est sociétaire de la Comédie-Française par ailleurs). Selon lui, une « jolie femme de Paris doit être bien habillée²⁸³ ». Il s'émeut dans *Photogénie* de cette situation et propose une sorte « d'uniforme » de « robe visuelle » pour les actrices. Mis à part le tailleur court, à l'anglaise, en gros drap noir et blanc de l'actrice, « un jersey de soie gris acier, bleu pâle, paille ou rose, *rendra* aussi harmonieusement²⁸⁴ ». Pearl White est habillée selon Louis Delluc de manière photogénique : « ses vestons noirs, ses jupes sportives, ses guêtres blanches ou ses bottines vernies à tige claire composent une silhouette visuelle ». Le costume photogénique doit arriver à un summum de simplicité, construit avec des lignes épurées : beauté, harmonie et utilité pourraient résumer les « standards » de ce costume-là.

Le regard du cinéaste qu'il deviendra, à partir de 1920, prend également en exemple la figure d'Irene Castle. Un aspect raffiné et visuel émane de sa personne « élégante et photogénique²⁸⁵ ». Elle développe une grâce excentrique à travers des détails vestimentaires sur la forme d'un chapeau, d'une robe ou d'un manteau. Delluc prend en exemple son style

²⁷⁹ Louis DELLUC, « Ciné-Romans », *Paris-Midi*, 8 juin 1918, n. p.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Louis DELLUC, « Films Robinne », *Paris-Midi*, 20 mai 1918, n. p.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Louis DELLUC, *Photogénie*, *op. cit.*, p. 68.

²⁸⁵ Louis DELLUC, « Le Cinéma existe », *Comœdia Illustré*, 5 novembre 1919, p. 58.

« moderne et neuf²⁸⁶ » dans le film *Cœur d'héroïne*²⁸⁷ (1917). Pour *Adieu, Bohême*²⁸⁸ (1919), il la compare à une « jolie fée de la photogénie²⁸⁹ » portant des « robes spirituelles²⁹⁰ », des « maillots romanesques²⁹¹ ». L'élégance discrète de ces actrices américaines à l'écran intéresse le cinéaste. Leurs tenues simples et confortables sont adaptées à la vie active et sportive de leurs rôles, parfois des scènes très périlleuses sont tournées. Pearl White signale l'aspect casse-cou de son métier d'actrice dans son autobiographie²⁹² et dans les articles portant sur ses rôles, cet aspect est souvent relevé. Tout comme Musidora (1889-1957), comédienne française du music-hall, qui jouera au cinéma : *Les Vampires* (1915) et *Judex* (1916) deux *serials* réalisés par Louis Feuillade pour Gaumont, concurrençant Pearl White chez Pathé, la vedette raconte dans un document sonore de 1947, ses souvenirs de tournage des *Vampires* où elle devait réaliser de nombreuses cascades : grimper puis se laisser tomber d'un toit, passer sous un train, sauter d'une auto en marche : « on risquait sa vie tous les jours mais on s'amusait²⁹³ » disait-elle. Ces périphéries dangereuses et très sportives exécutées par des femmes et non par des hommes vont encourager les spectatrices plus présentes dans les salles de cinéma que les hommes durant la guerre, à revendiquer plus d'autonomie à présent que la guerre est installée en Europe et qu'elles doivent remplacer les hommes dans tous les travaux du quotidien. Obligée bien souvent de se confronter au monde extérieur par leur travail, alors que jusque-là, elles étaient restreintes au foyer pour nombres d'entre-elles. Un travail parfois physique, sportif et dangereux, que le vêtement doit accompagner et non contraindre.

Selon Delluc, Pearl White a beaucoup fait pour « acclimater l'idée hygiénique du sport dans le peuple²⁹⁴ ». En sortant de ses films, les spectateurs ont envie de conduire autos et avions, d'aller à cheval, de danser, de plonger...etc. À travers elle, le sport devient un entretien normal de son corps et non plus seulement réservé à une classe oisive. Le sport comme le travail a aussi été un vecteur de diffusion et de création de mode puisque des pièces de vêtements qui n'existaient pas auparavant pour les femmes sont créées. Le pantalon par exemple, qui apparaît

²⁸⁶ « Irene Castle », *Ciné Pour tous*, 25 juin 1920, pp. 4-5.

²⁸⁷ *Patria*, (1917) sous la direction de Georges Fitzmaurice, produit par Pathé-Exchange. Serial avec Irene Castle (Patria Channing/ Elaine danseuse dans l'épisode 4).

²⁸⁸ *The Girl from Bohemia* (1919), Lawrence B. McGill produit par Pathé frères.

²⁸⁹ Louis DELLUC, « La ville et les arts », *Paris-Midi*, 16 août 1919, p. 2.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Pearl WHITE, *Just me*, *op. cit.*

²⁹³ Émission de la radio Suisse-Romande enregistrée en 1947, l'actrice raconte ses souvenirs lorsqu'elle tournait *Les Vampires*. Laurent VÉRAY, « Musidora et le cinéma », communication du colloque « Musidora, qui êtes-vous ? », codirigé par Carole AUROUET, Marie-Claude CHERQUI, et Laurent VÉRAY, 18-20 novembre 2020. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=P16c4x1sa2c&list=PLWd9whK7qRnQfFnh3ngtVnygRSFqDdM2b&index=3>

²⁹⁴ Louis DELLUC, « Ciné-Romans », *Paris-Midi*, art. cit.

avec les premières femmes alpinistes, dont la jupe empêchait de voir où l'on posait le pied, les aviatrices qui pouvaient avec un pantalon, mieux se protéger du froid en altitude. En 1911, la présentation de la jupe-culotte utilise l'aviation pour vanter ses mérites²⁹⁵. La bicyclette, sport populaire déclenche au début du XIX^e siècle, de vives polémiques sur le « droit » des femmes à porter des pantalons, qui n'étaient à cette période que de grandes culottes larges resserrées sous le genou, inventées par une américaine Amélia Bloomer (1818-1894). Plus tard en 1911, Poiret en présentera dans sa collection (**fig. 41**). Le sport ou du moins l'activité de loisirs a permis aux hommes comme aux femmes de se baigner dans la mer et a nécessité là aussi un costume spécial qui a évolué tout au long de plusieurs décennies. Les couturiers, Gabrielle Chanel et Jean Patou ont innové et ont détourné certaines pièces du vestiaire masculin en créant un style *sportswear* qui part du vêtement de sport, de l'activité de loisirs ou du travail pour se porter ensuite à la ville. Le cardigan utilisé par la championne de tennis Suzanne Lenglen²⁹⁶ (**fig. 47- 48**) et par Helen Wills, autre joueuse américaine et adversaire sur les courts sont habillées toutes deux par Jean Patou, bien que Suzanne Lenglen ait eu des tenues réalisées par d'autres maisons de couture telle Madeleine et Madeleine²⁹⁷. Le cardigan est un exemple emprunté à la tenue de sport, que Gabrielle Chanel a déjà lancé en jersey durant la guerre et qui se retrouvera dans les collections des couturiers.

²⁹⁵ Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, op. cit. p. 284.

²⁹⁶ Laurent VÉRAY, « Entre Héroïsation et féminisme : l'image de Suzanne Lenglen, de 1920 à 1926 », in Laurent GUIDO et Gianni HAVER (dir.), *Images de la femme sportive au XIXe et XXe siècles*, Genève, Georg Éditeur, 2003, pp. 39-61.

²⁹⁷ Suzanne LENGLEN, « Souvenirs et réflexions », *La vie au grand air*, 20 août 1920, p. 20.



Fig. 47. Suzanne Rachel Flore Lenglen (1899-1938) porte une robe, un cardigan ouvert attaché par son lien et une casquette. Elle ne porte pas encore son turban qui devait être plus pratique pour retenir la sueur durant le match. *La vie au Grand Air*, 15 mars 1919.

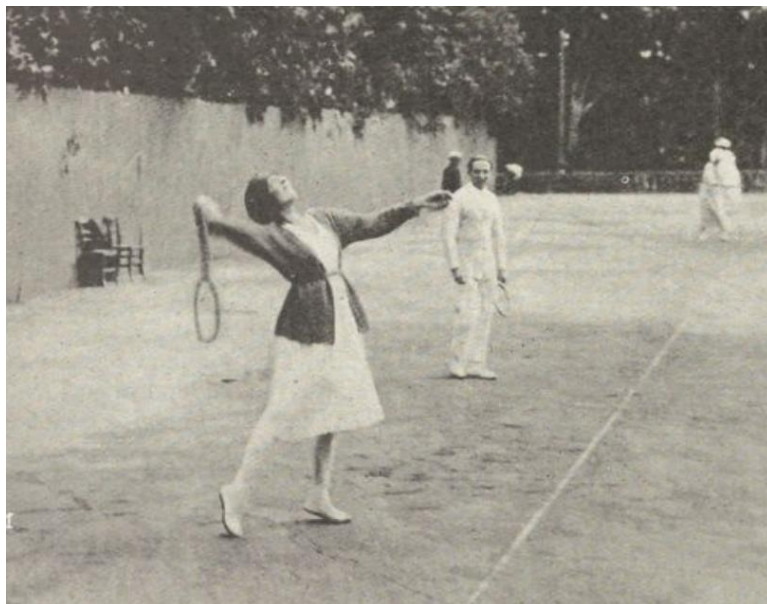


Fig. 48. Suzanne Lenglen en action portant un cardigan ouvert et attaché à sa taille. *La vie au Grand Air*, 20 février 1920.



Fig. 49. Juin 1922. Ensembles pour le jour Jean Patou. Au centre, ensemble en crêpe marocain avec veste de crêpe Antinea, la robe est monogrammée J. Patou. Il fut le premier à personnaliser ses créations. Cet ensemble rappelle les tenues de la championne de tennis Suzanne Lenglen et notamment son cardigan ouvert, retenu par une ceinture qui est ici plus sophistiquée, car fermée par un bouton ou une broche.

Les années folles de la mode 1920-1932, Celiv, 1990. DR.

6. La femme « moderne » et l'expérience de la frontière

L'image véhiculée par Pearl White dans ses films doit être observée des deux côtés de l'Atlantique, sans être complètement différente en Amérique et en Europe, elle possède des particularités propres à chaque culture. Nous avons vu l'impact des comics sur les *serials* avec l'incarnation de l'héroïne, stéréotype de la jeune femme américaine, indépendante et volontaire.

Mais la position des vedettes américaines féminines dans les *serials*, durant les années 1910, est mise également en rapport avec une conception fondamentale pour le peuple américain,

la notion de « frontière²⁹⁸ ». Le symbole de la frontière est l'un des mythes américains ayant une résonance des plus persistantes dans la culture américaine au XX^e siècle. L'impact imaginaire de la frontière explore de nombreux domaines esthétiques et façonne un héritage littéraire que quelques femmes et les minorités auront à cœur d'investir. L'explorer permet de développer une interprétation du rêve américain à la lumière de la figure de la femme américaine et sa représentation au cinéma dans les années 1910-1920. Le terme est polysémique et correspond tout d'abord à une limite à atteindre, un espace du pays à conquérir physiquement mais correspond aussi à une « révolution » engagée par les femmes.

D'une part, c'est l'image du pionnier masculin blanc, valeureux qui est porté par l'histoire de la conquête de l'Ouest, à travers la représentation qu'en fait le cinéma américain par le western et sa mythologie. Ce modèle correspond aux rêves de progrès et de libertés imaginés par ces pionniers qui en traversant la frontière, celle du fleuve Mississippi, passent des territoires connus de l'Est américain aux territoires de l'Ouest inconnus. Le cinéma américain inscrit aussi l'esprit de la frontière dans un espace plus intérieur et plus intime lorsqu'il choisit de représenter la femme américaine comme l'héroïne intrépide et courageuse des nombreux *serials*, de la décennie 1910. Elle est consacrée comme une « pionnière », franchissant les limites que les hommes ont établies. Ces vedettes deviennent le fil conducteur de l'écriture de l'histoire de l'Amérique et de la construction de ses valeurs. Que font ces jeunes et jolies actrices tout au long des épisodes, en escaladant des falaises, sautant de ballons en vol ou de trains en marche, le corps lié et bâillonné ? Elles se libèrent de tous les carcans grâce à leur ingéniosité, leur audace et leur agilité : elles survivent. Non pas aux Indiens, aux bandits et à la nature hostile lorsqu'elle est traversée par les colons mais elles affrontent des trusts, des sociétés secrètes et toutes les croyances établies par une société où la femme ne peut qu'être reléguée au second plan. Cependant, l'esprit de la frontière les pousse à croire au changement. Ces héroïnes fictives²⁹⁹ : *Mary*³⁰⁰, *Kathlyn*³⁰¹, *Pauline*³⁰² ou *Elaine*³⁰³ représentent toutes les femmes qui luttent et qui affrontent toute forme d'adversité. Pearl White incarne l'Américaine mais aussi la Française qui en temps de guerre doit

²⁹⁸ Frederick JACKSON TURNER, *The Frontier in American History*, New York, Henry Holt and Company, 1921. Voir aussi Richard SLOTKIN, *Gunfighter nation: the myth of the frontier in twentieth-century America*, New York, Maxwell Macmillan International, 1992.

²⁹⁹ Ilka BRASCH, *Films Serials and the American Cinema, 1910-1940: Operation Detection*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018. [En ligne] https://www.jstor.org/stable/j.ctv7xbs29.6?seq=17#metadata_info_tab_contents.

³⁰⁰ *What Happened to Mary* (1912), Ashley Miller.

³⁰¹ *The Adventures of Kathlyn* (1913), Francis J. Grandon.

³⁰² *The Perils of Pauline* (1914), Louis J. Gasnier.

³⁰³ *The Exploits of Elaine (Les Mystères de New York)* (1914), Louis J. Gasnier.

dépasser ses propres limites, ses certitudes pour avancer et tenter de construire quelque chose de neuf.

Et cela, nous le retrouvons dans la manière de s'habiller de Pearl White qui porte à la ville des vêtements non conventionnels, des pantalons plutôt réservés aux hommes, elle fume dans les lieux publics et il lui arrive d'utiliser un vocabulaire débridé en professant des blasphèmes³⁰⁴. Elle conduit son cabriolet trop vite et écope quelques contraventions pour excès de vitesse. Cette décontraction en privé est aussi visible dans ses films, dans le *serial*, *The Iron Claw*, qu'elle tourne entre février et juillet 1916, réalisé par Edward Jose, elle porte une robe avec sur la partie supérieure, le rabat tenu avec des bretelles sur un chemisier clair qui s'apparente à une salopette, vêtement masculin de travail qui prend son essor vers 1845 en France et que l'on voit porté par les fermiers américains également et qui rappelle aussi la robe chasuble des infirmières de la Première Guerre mondiale³⁰⁵. Elle a les mains dans les poches dans une posture qui n'est pas conventionnelle pour une femme à cette époque. Les poches sont aussi une conquête des femmes pour plus de confort et de désinvolture dans leurs postures. À partir du vêtement militaire des hommes de la Première Guerre mondiale, les poches sont appliquées au tailleur féminin, devenu un vêtement à la mode entre 1914-1918 que Gabrielle Chanel intégrera très tôt dans ses vêtements³⁰⁶. Autant dire que cette robe portée est très contemporaine et met d'emblée Pearl White à la pointe des tendances de la mode en la plaçant dans une position de pionnière par l'utilisation de ce vêtement dans cet épisode.

³⁰⁴ Norman O. KEIM et David MARC, *Our Movie Houses: A History of Film and Cinematic Innovation in Central New York*, Syracuse, University Press, 2008, p. 134.

³⁰⁵ Christine BARD, *Une histoire politique du pantalon*, *op. cit.*, pp. 313-344.

³⁰⁶ Maude BASS-KRUEGER et Sophie KURKDJIAN, *French Fashion Women ...*, *op. cit.*, p. 362.



Fig. 50. Pearl White, *The Iron Claw*, (1916). Elle porte une robe à bretelles et à poches. Photogramme du film.

Son attitude désinvolte dans ce début de XX^e siècle, l'actrice l'explique lors d'une interview. Elle tente d'écarter les attentes conventionnelles que l'on prononce à son sujet : « Frankly, I'm not domestic³⁰⁷ » promouvant également des idées nouvelles sur les relations hommes et femmes dans un partenariat égalitaire pour ne plus placer les femmes sur un piédestal comme elles le sont jusque-là³⁰⁸. Dans « l'expérience de la frontière », la femme américaine lutte pour trouver sa place. Elle a été arrachée à un monde domestique, aux cercles de communautés stables et sécurisantes auxquelles elle appartenait jusque-là lorsqu'il a fallu traverser de grands espaces, vivre l'insécurité et la violence³⁰⁹. Melody Graulich³¹⁰ écrit que l'aventure,

³⁰⁷ « Franchement je ne suis pas une femme d'intérieur », notre traduction.

³⁰⁸ Shelley STAMP, *Movie-Struck Girls, Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, Princeton University Press, 2000.

³⁰⁹ Lillian SCHLISSEL, *Women's Diaries of the Westward Journey*, New York, Schocken Books, 2004.

³¹⁰ Melody GRAULICH, « The Frontier Self: Freedom and Its Limitation », Phd University of Virginia, 1979. Voir

l'indépendance et la liberté appartiennent aux personnages masculins, tandis que les femmes endurent et subissent cette situation qu'elles tentent par ailleurs de maîtriser. Le rôle de ces femmes dans les *serials* remet pour un temps la femme au centre de l'histoire en lui permettant de prendre son destin en main en déjouant les embûches mises sur son passage. Elle troque une « masculinité » nécessaire dans les situations où elle est exposée brutalement à des éléments hostiles en s'armant de courage certes mais dans de jolies toilettes. Cependant, peu à peu, le rôle masculin du fiancé, du co-équipier reprend une place plus importante dans les scénarios. C'est le cas dans *The exploits of Elaine* où Elaine Dodge doit surmonter des périls plus intenses. Elle est placée dans des situations plus effrayantes que dans son précédent *serial*. Mais, elle occupe une position plus passive, voire diminuée par l'introduction d'un personnage masculin central, Craig Kennedy joué par Arnold Daly, un détective privé mis en avant dans la plupart des épisodes du *Cosmopolitan magazine*³¹¹ au détriment d'Elaine. Dans *The Perils of Pauline*, son précédent *serial*, le personnage de Pauline était plus autonome dans l'histoire. Elle réglait plus souvent seule les défis à relever, reléguant Harry Marvin son fiancé, à l'écart dans la plupart des épisodes, alors que Craig joue dans *The exploits of Elaine*, un rôle déterminant dans le sauvetage d'Elaine et pratiquement dans tous les épisodes. On peut dire que la femme indépendante est replacée dans une posture de faire valoir dès lors que sa position commence à prendre une trop grande importance dans le film. Élégante certes, elle doit l'être, mais pas trop indépendante.

En France, à l'image de Pearl White, la guerre une fois terminée, la femme se transforme. Elle passe de sauveuse du foyer grâce à son travail, à femme au foyer, rôle qui s'impose de nouveau à elle. Il faut alors rendre leur place aux hommes revenus du front, dans les usines, les ateliers, à la ferme ou dans les commerces. Cependant l'impact de l'image de Pearl White, son indépendance, sa liberté, son « exotisme » venu de l'autre côté de l'Atlantique, pays libre qui n'a pas connu sur son territoire, la guerre et ses souffrances, a pu redonner un élan de liberté et d'espoir aux femmes dans une période difficile de l'histoire de France. Sa posture, ses exploits ont légitimé, voire glorifié, l'acte de défense contre l'ennemie et contre l'adversité.

aussi *Exploring Lost Borders: A Collection of Essays on Mary Austin*, Reno, University of Nevada Press, 1999. Voir aussi « Violence against Women in Literature of the Western Family », *Frontiers* VII: 3 (1984): 14-20. Reprinted as « Violence Against Women: Power Dynamics in the Western in Literature of the Western Family » in *The Women's West*, ed. Susan Armitage and Elizabeth Jameson, Norman, University of Oklahoma Press, 1987, pp. 111-125. [En ligne] <http://melodygraulich.com/essays.html>. Voir également David MOGEN, Mark BUSBY, Paul BRYANT, *The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature*, Texas, A&M University Press, 1989.

³¹¹ *Moving Picture World*, 12 décembre 1914, Arthur B. Reeve écrit les aventures de Craig Kennedy durant quatre ans pour *Cosmopolitan*, le scénario est co-écrit avec Charles L. Goddard pour le *serial The Exploits of Elaine*, pour Pathé.



Fig. 51. *The Moving Picture World*, Motion Pictures, Film Industry Trade Magazine, 2 Janvier 1915, *The Exploits of Elaine*, (*Les Mystères de New York*). Internet Archive. p. 28-29. Publicité pour la sortie du nouvel épisode du *serial* dans un des premiers journaux cinématographiques américains.



Fig. 52. *The Moving Picture World*, Motion Pictures, Film Industry Trade Magazine, 30 Janvier 1915, *The Exploits of Elaine*, (*Les Mystères de New York*). Internet Archive. p. 628-629. Publicité pour la sortie du nouvel épisode du *serial* dans un des premiers journaux cinématographiques américains.



Fig. 53. Pearl White dans une pose « rurale » vers 1916. Elle porte une salopette, une chemise à rayures et un béret, des bottes à lacets. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC. Norman O. Keim et David Marc, *Our Movie Houses: A History of Film and Cinematic Innovation in Central New York*, Syracuse, University Press, 2008.

7. Pearl White et la mode

Au tournant du XX^e siècle, certains estiment aux États-Unis que leur nation devenue indépendante au XVIII^e siècle et ayant survécu à la guerre de Sécession qui prend fin en 1865, manque de sophistication. Culturellement et économiquement divisé il reste des espaces à conquérir encore dans ce vaste pays. Les États-Unis n'ont pas derrière eux, une longue tradition culturelle, un patrimoine comme l'Europe qui s'est développé au fil des siècles. Ils ont à construire leur identité et leur culture. Les producteurs de spectacles à Broadway puis de films américains l'ont recherché en recrutant des artistes européens. Ceux-ci venaient aussi tenter leur chance dans ce pays neuf. La revue, qui est l'une des premières formes de spectacle aux États-Unis, bien avant le cinéma, présente un nombre de caractéristiques qui, en se codifiant, forge un

style propre aux spectacles américains. Florenz Ziegfeld, producteur de spectacles américains à Broadway s'inspire des Folies-Bergère pour ses *Follies* puis pour ses *Ziegfeld Follies*. Il engage Joseph Urban (1872-1933) autrichien et architecte immigré aux États-Unis en 1911 qui devient un scénographe et un designer recherché. Urban est pour une grande part le responsable de cette transformation des spectacles américains vers plus de raffinement. Entre 1904 et 1914, il travaille pour une cinquantaine de productions au théâtre et à l'opéra. Pour les *Follies*, il participe en tant que scénographe à douze des shows les plus réussis entre 1915 et 1932, imprimant un style somptueux et empreint d'exotisme, fortement coloré, dans un modernisme Art déco. Ces tableaux sont à la pointe de la mode grâce à des vêtements réalisés dans des étoffes somptueuses pour les *Girls*. Le principe est de glorifier la femme américaine. C'est la maison de couture Lucile qui va réaliser là aussi, les costumes des shows de Flo Ziegfeld entre 1915 et 1920³¹². D'autres artistes venus d'Europe, de Russie, Paul Iribe, Erté, sont engagés à Broadway puis Hollywood pour concevoir les costumes des nouvelles stars du cinéma telle Gloria Swanson.

La maison Lucile conçoit la garde-robe de Pearl White dans *The Perils of Pauline* (1914) avec pas moins de quatre-vingt-quatorze costumes différents³¹³. Elle participe pour une grande part à la construction du personnage. Elle s'occupe également des costumes d'autres actrices, Clara Kimball Young dans *The Rise of Susan* (1916), de Billie Burke dans *Gloria Romance* (1916), et de Mary Pickford dans *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1916)³¹⁴. On peut supposer que l'expérience de l'écran de la maison Lucile lui a permis d'appuyer certains choix avec un travail élaboré sur les costumes des personnages. Il peut s'agir aussi d'une simple collaboration dans laquelle la vedette choisit des modèles dans la collection³¹⁵ de la maison de couture et on a vu les goûts de Pearl White pour une certaine décontraction vestimentaire. Aucun document n'a pu cependant confirmer le rôle exact de la maison de couture dans les choix des costumes de l'actrice.

On découvre dans un numéro de *Femina* un exemple de la collection de la maison Lucile de 1913 dont une robe est portée par Pearl White sur une photographie publicitaire.

³¹² Céline G. ARZATIAN, « La théâtralité Minnellienne de Broadway à Hollywood : transferts culturels et esthétiques à travers trois films musicaux : *Cabin in the Sky* (1943), *Ziegfeld Follies* (1945) et *Brigadoon* (1954) », mémoire de Master II, Littérature, Histoire et Société sous la direction de Margueritte Chabrol, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012, p. 24.

³¹³ Marina DAHLQUIST, « The Best-Known Woman in the World: Pearl White and the American Serial Film in Sweden », in Marina DAHLQUIST (dir.), *Exporting Perilous Pauline, Pearl White and the Serial Film Craze*, University of Illinois Press, 2013, pp. 44-70.

³¹⁴ Drake STUTESMAN, « The Silent Screen, 1895-1927 » in *Costume, Makeup and Hair*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2016. [En ligne] <http://www.jstor.com/stable/j.ctt1ffjrn6.5>

³¹⁵ Randy Brian BIGHAM, *Lucile, Her Life by Design*, op. cit.



Fig. 54. Modèles de la maison Lucile, deux robes nouvelles, robe du soir « Idylle Persane » et « C'était en Mai », *Femina*, n° 307, 1er novembre 1913. « C'était en Mai » sera portée par Pearl White dans une autre publicité.



Fig. 55. Modèle « C'était en Mai » de la maison Lucile, portée par Pearl White. Randy Brian Bigham photographie. DR.

La maison Lucile a également fourni des robes pour deux des derniers longs métrages de Pearl White, *Know Your Men*, dirigé par Charles Giblyn et *Beyond Price* de J. Searle Dawley, tous deux sortis en avril et mai 1921³¹⁶. Une attention renforcée, aux modèles de la couturière dans la presse féminine pourrait peut-être, permettre de vérifier cette collaboration aux différents films, dans la mesure où il s'agirait de vêtements de la collection prêtés à l'actrice et non de vêtements spécialement confectionnés pour les rôles. Charles Frederick Worth habillera l'actrice

³¹⁶ Randy Bryan BIGHAM, Leslie MIDKIFF DEBAUCHE, « Lucy Duff-Gordon » in Jane GAINES, Radha VASTAL and Monica DALL'ASTA, (eds), *Women Film Pioneers Project*, New York, Columbia University Libraries, 2013. [En ligne] <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-lucy-duff-gordon/>.

lors d'un spectacle qu'elle donnera au Casino de Paris en 1922³¹⁷.

Le goût de Pearl White pour la mode remonte très tôt dans sa carrière. Dans une série d'interviews qu'elle accorde, l'actrice donne des éléments de cet intérêt que l'on retrouve dans l'étude que consacre Denise N. Green³¹⁸ à la vedette. Dans son étude l'auteur raconte que très jeune, l'actrice confectionnait ses propres vêtements. Plus tard, lorsqu'elle commence à travailler dans un théâtre local, après une première carrière dans le cirque, elle réalise quelques costumes de scène. L'un d'eux est une courte jupe composée de couches successives de tissus en tarlatane rouge, blanche et bleue, surmontée de rubans de ces mêmes couleurs, avec au niveau de la taille, des étoiles blanches cousues par-dessus, ce qui donnait l'effet du drapeau américain. Cette implication lui a permis de mieux comprendre l'impact d'un costume sur le public et sa puissance visuelle, même s'il s'agit du drapeau américain. Elle indique : « An audience must applaud the American flag even if the act is rotten³¹⁹ ».

À cette période, comme nous l'avons vu, les acteurs tournent avec leurs propres vêtements, lorsqu'il s'agit de filmer une histoire contemporaine, sans costume spécifique ou extraordinaire. Le département des costumes n'existe pas encore de manière totalement établie dans les studios américains qui ne sont pas encore installés sur la côte ouest à Hollywood mais dans le New Jersey. Pour leurs vedettes féminines, c'est donc à New York que se trouvent les boutiques des quelques maisons de couture reconnues où elles peuvent acheter des toilettes à la mode en provenance de Paris ou Londres³²⁰. Lucy, Lady Duff Gordon s'est installée à New York en 1910, elle fait partie des maisons les plus connues de la côte Est³²¹.

Pearl White fait l'objet de reportage dans les magazines et journaux où l'on s'intéresse à sa manière de se maintenir en forme car ses rôles sont très épuisants physiquement. Elle est photographiée, jouant au tennis, son poids est un sujet d'attention, on s'intéresse à son goût pour la mode. Jean Mitry raconte d'ailleurs une anecdote à ce propos dans son fascicule *Anthologie du cinéma*, en 1913, à la fin de son dernier engagement, Pearl White part en Europe pour voyager et se reposer, « l'évènement le plus notable pour elle fut un gain de neuf mille dollars à la roulette

³¹⁷ M. H., « Le ruban se prête aux plus jolies fantaisies », *Vogue*, 1^{er} juillet 1922, p. 15.

³¹⁸ Denise N. GREEN, « Fashion and Fearlessness in the Wharton Studio's Silent Film Serials, 1914–1918 », *Framework: The Journal of Cinema and Media*: Vol. 60, n° 1, 2019, pp. 83-115.

³¹⁹ Pearl WHITE, « Pearl White Joins the Circus », *Boston Daily Globe*, November 16, 1919. « Un public doit applaudir le drapeau américain même si l'acte est mauvais » - notre traduction.

³²⁰ Michelle TOLINI FINAMORE, « Fashioning Early Cinema: Dress and Representation in American Film, 1905-1930 », Phd dissertation Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 2010.

³²¹ Caroline EVANS, *The mechanical smile, modernism and the first fashion shows in France and America, 1900-1929*, *op. cit.*

de Monte-Carlo, gain qu'elle transforma rapidement en une somptueuse garde-robe³²² ». Alice Hall, réalise en 1921, un reportage chez l'actrice à Long Island pour le magazine *Pictures and Picturegoer*. La journaliste est impressionnée par sa collection de robes, de fourrures et de bijoux³²³. D'autres reporters louent ses longs cheveux blonds bouclés qui sont généralement protégés par une perruque au studio, à cause de l'éclairage très puissant du rayonnement des lampes. Ils observent sa présence sans sophistication en privé³²⁴. D'autres encore diffusent les conseils mode que l'actrice adresse aux lecteurs, une mise en situation de la vedette hors des plateaux qui prolonge son impact sur le public. La mode se diffuse ainsi par l'intermédiaire de la vedette dans sa vie privée et à travers le *serial*. Bien que la durée relative de chaque histoire soit plus courte qu'un film de long métrage, le *serial* offre tout de même de nombreuses opportunités pour plusieurs changements de costumes à l'intérieur d'une même histoire. Pauline ou Elaine sont toujours habillées à la mode et chaque bobine fonctionne comme un défilé de mode. La vedette change de vêtements plusieurs fois dans chaque épisode de 20 minutes. Dans le troisième épisode de *The Perils of Pauline*, Pearl White change à cinq reprises de tenue, montrant ainsi des vêtements de jour, des vêtements de sport, un ensemble de yachting (une grande partie se déroule sur un bateau) et une robe d'intérieur. Toute une gamme de vêtements combinant le côté sportif à travers ses péripéties et le côté plus « glamour » avec une ligne et des étoffes plus féminines qui prennent la forme d'une présentation de modèles à l'intérieur d'une histoire, un concept qui prend effet peut-être là, dans les *serials*. Ce que la France retiendra, si l'on fait référence aux *Élégances Parisiennes*, ce concept de film défilés, où le scénario est conçu pour mettre en valeur des modèles des grands couturiers, tout au long du film (voir chapitre 5). Il reste toutefois difficile de déterminer quels sont les costumes de la maison Lucile visibles à l'écran, s'ils ont été choisis dans ses collections, de quelles manières les choix se sont faits et s'il y a eu une réflexion sur la scène à jouer ? Pearl White souligne dans une interview : « to be well dressed is half the battle, and I know I can take care of the other half ³²⁵ ». Son personnage est donc une combinaison, une sorte d'alchimie entre ses capacités professionnelles et physiques et la manière dont elle est habillée pour la circonstance. Son audace donne une esthétique au style *sportswear* qui comme on l'a vu s'affirme par l'activité de loisir et le sport que les femmes peuvent pratiquer : tennis³²⁶,

³²² Jean MITRY, « Pearl White, 1889-1938 », *Anthologie du cinéma*, n° 41, janvier 1969, p. 7.

³²³ Alice HALL, « The Ninety-Nine Lives of Pearl White », *Pictures and Picturegoer*, n° 2, 1er février 1921, p. 34.

³²⁴ « Sidelights on the Stars n° 7, Pearl White », *Pictures and the Picturegoer*, n° 347, 9 Octobre 1920, p. 421.

³²⁵ Pearl WHITE, « The Iron Claw' Wardrobe », *The Times of India*, July 27, 1916. « Être bien habillée, c'est la moitié de la bataille et je sais que je peux m'occuper de l'autre moitié » - notre traduction.

³²⁶ L. VÉRAY, « Entre Héroïsation et féminisme..., *op. cit.*

golf³²⁷, natation ou équitation. En France c'est sous l'impulsion d'une femme, Alice Milliat³²⁸ que le sport féminin se fait réellement connaître.

Pearl White traduit ce style décontracté qui s'affirme chez l'Américaine moderne, la femme d'action, la citadine qui travaille et que l'on retrouvera ensuite dans le cinéma des années 1930 en Amérique au travers de personnages interprétés par Barbara Stanwyck et Joan Crawford. Pearl White ne portait pas « les impossibles créations - chères à Georges Fitzmaurice³²⁹ – des grands couturiers new-yorkais, mais des tailleurs foncés deux-pièces, une blouse blanche avec souvent une cravate noire, des bottines pointues – quelquefois des bottes de cheval – et surtout le célèbre béret de velours sombre³³⁰ ». L'actrice écrit dans son autobiographie : « I always feel more courageous when I am all dressed up in new clothes³³¹ ». Sa manière d'habiller son personnage reste une construction personnelle, aidée par la maison Lucile, où le réalisateur ne semble pas intervenir. Les reines des *serials* à travers la figure de Pearl White, ont réécrit les normes féminines au sein d'une culture de masse en plein essor où l'intégration des vies à l'écran et hors écran est devenue la norme. Le *star system* débute aux États-Unis. Pearl White offre cependant à travers sa manière de se vêtir, à la ville et à l'écran une identité stable, sans tapage excessif. Elle véhicule l'image d'une femme saine, l'Américaine moyenne. Elle n'évoque pas à travers une stylisation exagérée de ses costumes à l'écran, quelques toilettes des soirées mondaines de la Comédie-Française comme l'évoquait Louis Delluc à propos de l'actrice Gabrielle Robinne dont les robes l'endimanchaient terriblement³³² et ne représente pas encore non plus ces femmes sophistiquées des comédies américaines des années 1930. Les *serials* de Pearl White portent vers la France un réel vent de liberté et de nouveauté. Les adresses aux publics féminins sont encouragées à travers la mode comme exemple à suivre qui se traduit aussi en France par une tendance *sportswear* diffusée par des couturiers comme Gabrielle Chanel³³³ et Jean Patou³³⁴ ouvrant une nouvelle ère à la couture. La mode créera une femme française moderne et élégante

³²⁷ Jean-Yves GUILLAIN, *Histoire du golf en France, Naissance et essor d'une pratique sportive mondaine (1856-1939)*, vol. I, *Le temps des pionniers*, Paris, L'Harmattan, 2013.

³²⁸ Voir Pierre SIMONET, Laurent VÉRAY, *Des sports et des hommes : Itinéraire photographique*, Paris, Citedis, 2000, pp. 80-81.

³²⁹ George Fitzmaurice (1885-1940) est un réalisateur américain. Il commence sa carrière en 1908 comme décorateur de théâtre. Il dirigera les stars Mae Murray, Fannie Ward et Rudolph Valentino en 1926 avec *Le Fils du Cheik* et Greta Garbo en 1931 avec *Mata Hari*.

³³⁰ Robert FLOREY, « Pour l'amour d'Elaine », *Cinéma 63*, n° 79 septembre-octobre 1963, pp. 96-99.

³³¹ Pearl WHITE, *Just me*, New York, George H. Doran Company, 1919, p. 121. « Je me sens toujours plus courageuse quand je suis entièrement habillée dans de nouveaux vêtements » - notre traduction.

³³² Louis DELLUC, « Films Robinne », *Paris-Midi*, 20 mai 1918, n. p.

³³³ Edmonde CHARLES-ROUX, *Le Temps Chanel*, Paris, La Martinière, 2004.

³³⁴ Johanna ZANON, « Quand la couture célèbre le corps féminin. Jean Patou (1919-1929) », thèse de l'École des Chartes, sous la direction de Jean-Michel LENIAUD, Paris, 2012. Voir aussi Emmanuelle POLLE, *une vie sur mesure*, op. cit.

au lendemain de la guerre.

L'Amérique n'a pas comme la France le besoin de mettre en évidence ses spécificités nationales pour mieux rivaliser avec la concurrence et prouver qu'elle peut faire de bons films différents et artistiques. Le cinéma américain se suffit à lui-même, car comme le dit Delluc : « les Américains n'ont rien derrière eux³³⁵ ». Pas de littérature, pas d'art, pas d'histoire. « Les héros qu'ils ont ne s'encombrent pas encore des enluminures de l'épopée. [...]. Comment pareil peuple *ne sentirait-il* pas, lui et presque seul, le cinéma, art d'aujourd'hui ? [...]. Les Américains n'ont de modèles qu'eux-mêmes. Voilà pourquoi, du premier jour inconsciemment, *ce qu'il fallait* et *ce qu'il faut*. Ils ont fait leur portrait tranquillement. Et un art est né, tranquillement³³⁶ ». On pourrait ajouter que leur marché intérieur est suffisamment vaste. C'est peut-être pour cela que ses héroïnes, Pearl White notamment, ont cette décontraction, ce naturel, cette simplicité et cette sûreté de goût en matière vestimentaire, tant recherchés par les critiques pour les actrices françaises dans leurs costumes à l'écran trop sophistiqués ou trop empruntés selon Louis Delluc qui gênent la compréhension de la scène qui se joue.

L'art de s'habiller à l'écran part d'une construction, pour certains acteurs, afin d'arriver à cette décontraction qui est aussi travaillée. Selon l'utilisation qui est faite du vêtement à travers des personnages : riche, pauvre, héros honnête ou bandit ou jeune fille moderne, le vêtement prend toute sa place dans l'élaboration du personnage et véhicule la nouvelle société américaine avec Charlot et Pearl White ou dénonce la société française et ses codes selon Linder. On voit combien la mode au cinéma n'est pas qu'une histoire du vêtement porté par un personnage mais bien plutôt « une histoire de la relation existante entre les costumes et ceux qui les portent³³⁷ » dans une époque et un pays précis.

³³⁵ Louis DELLUC, « Américaines et Américains », *Paris-Midi*, 16 novembre 1918, n. p.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Bruno DU ROSELLE, *La Mode, op. cit.*, p. 5.

DEUXIEME PARTIE

La présence de la mode au cinéma

Entre 1914 et 1919, les spectateurs ont partagé sur l'écran de nombreux drames patriotiques, fondés « sur l'héroïsation, la glorification des combattants et sur le soutien sans faille des civils, notamment des femmes¹ » puis avec l'arrivée des longs métrages américains, en 1917, « la guerre à l'écran devient plus spectaculaire sinon moins emphatique² ». Les derniers films patriotiques proposés en France : *Trois familles* d'Alexandre Devarennes en 1918 et *J'accuse* d'Abel Gance se présentant comme un réquisitoire contre la guerre³ et sorti après l'armistice, en avril 1919, termine la décennie et clos pour un temps la thématique de la guerre. Sans conteste, après la fin de cette hécatombe mondiale, le cinéma français cherche à se détacher des thèmes liés à ce conflit⁴. Après l'Armistice et au début des années 1920, les spectateurs mais surtout les spectatrices, plus nombreuses que les hommes dans les cinémas durant la mobilisation des soldats sur le front, veulent se divertir et viennent se changer les idées. La prédominance des films américains projetés en grand nombre dans les salles françaises⁵ a poussé les producteurs, les metteurs en scène français à chercher les moyens à mettre en place pour se dégager de la dominance américaine et tenter d'y remédier, Louis Delluc en fin observateur signale :

Depuis un an, l'Amérique nous a envoyé des films admirables qui ont enthousiasmé la foule. Nos artistes n'ont daigné étudier que *Forfaiture*. Pourtant il y a eu *Dolly, Molly*, *Pour sauver sa race* [(1916), Reginald Barker]. *Les Corsaires*, *L'autel de l'honneur* [(1916) Walter Edwards], et deux ou trois douzaines de magistrales leçons de puissance et de simplicité. [...] les metteurs en scène de Paris n'y vont jamais. [...] Puisse le succès

¹ L. VÉRAY, *Avènement d'une culture visuelle de guerre...*, op. cit., p. 492.

² *Ibid.*

³ Laurent VÉRAY, *La Grande Guerre au cinéma*, op. cit., pp. 77-83. Voir dans son ouvrage la filmographie traitant de la Grande Guerre. Les films réalisés à la fin du conflit et ceux sur la décennie des années 1920, pages 234-235. Voir également Abel GANCE, *J'accuse*, coffret DVD, Paris, Gaumont, 8 disques 3 livres, 2017, comprenant un ouvrage de L. VÉRAY, *Abel Gance et la Grande Guerre. Le Visionnaire contrarié*.

⁴ Le cinéma français reviendra à la fin des années 1920 vers les films de guerre, marquant ainsi les commémorations du dixième anniversaire de l'Armistice de 1918 : *Le film du Poilu*, Henri Desfontaines (1927) ou *Verdun Visions d'Histoire* de Léon Poirier en 1928.

⁵ La production de films présentée au public du 1^{er} Janvier au 31 décembre 1922 correspond à 19,5 % de films français (Pathé et Gaumont en tête) contre 80,5 % de films étrangers (dont 46 % sont américains, 14 % italiens et 7 % allemands), *Le livre d'Or de la cinématographie de France*, Noël 1922.

catégorique de ces œuvres de haut style décider les apprentis de notre pays à ouvrir les yeux. Qu'ils essayent de temps en temps de n'imiter personne, pas même la nature. [...]. Écoutez votre sincérité. Elle parle mieux que vous⁶.

Le cinéaste pointe du doigt le fait que le cinéma français doit faire des films français pour un public français et ne pas essayer d'imiter le travail des Américains, sans y parvenir par ailleurs, mais en l'étudiant « C'est le public français qui fait le film français. [...] Le cinéma français sera français quand les Français le voudront. Et alors ce cinéma-là sera roi⁷ ». Il faut à l'évidence éviter de croire qu'un film doit plaire à tout le monde. Louis Delluc tente dans ses nombreux articles d'alerter les exploitants, les réalisateurs et les spectateurs à ce propos, « Méfiez-vous de la vieille formule classique : “ Satisfaire le public”. J'entends souvent tel ou tel exploitant dire : *Mon public veut ceci*. Mais trop souvent vous confondez la *volonté* du public avec ses *habitudes*⁸ ». En outre, Louis Delluc met en garde les exploitants et, au-delà, ceux qui fabriquent les films, sur la nécessité de ne pas tenir compte seulement du public populaire. La leçon à retenir est donc de faire « entrer le cinéma dans les mœurs⁹ » c'est-à-dire provoquer l'habitude de se rendre au cinéma mais proposer des films qui sachent tirer les leçons des films américains, sans les imiter. Les scénarios doivent aussi se construire en direction de ceux qui viennent le moins au cinéma, notamment les classes supérieures et aisées de la société française, l'élite, plus apte à consommer¹⁰. Montrer une classe sociale aisée à l'écran peut attirer ce public dans les salles, notamment si les vedettes portent les toilettes les plus élégantes du moment et qu'elles circulent dans les lieux les plus merveilleux de France, car « de tous les arts modernes, le cinéma est celui qui est appelé [...] à exercer l'influence la plus profonde sur les peuples. [...] le Français est en train d'étudier la géographie, notamment la géographie de son pays et sa salle d'études, c'est la salle de cinéma¹¹ ». Une influence de la sorte ne peut que susciter de « merveilleux rêves de voyage dans l'esprit des spectateurs¹² ».

Évoquer la mode de différentes manières dans un film est un parti pris pour un réalisateur, surtout lorsqu'il cherche à plaire à un public en particulier. Parler de mode c'est aussi distiller

⁶ Louis DELLUC, « Nous Lisons au cinéma, Th. Ince », *Le Film*, n° 66, 18 juin 1917, p. 16.

⁷ Louis DELLUC, « Le Cinéma, Art populaire », conférence donnée au Colisée, 22 janvier 1921. Voir Pierre L'HERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2008, pp. 203-207.

⁸ Louis DELLUC, « le commerce du cinéma », *Cinéa*, n° 24, 21 octobre 1921, pp. 9-10.

⁹ D. VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant ...*, *op. cit.*, p. 52. Voir aussi Georges SADOUL, *Histoire du Cinéma, Tome 4, Le cinéma devient un art*, Paris, Denoël, 1973, p. 96.

¹⁰ D. VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant ...*, *op. cit.*

¹¹ Jean ANDRIEU, « L'influence du cinéma sur le tourisme », *Cinéa*, janvier 1929, p. 42.

¹² *Ibid.*

dans le scénario des éléments s'y rapportant. Il existe ainsi « des signes de mode¹³ » dans les films car « la mode produit des signes¹⁴ ». On peut faire du sens avec rien ou avec peu de chose, car ce « rien » exprime quand même quelque chose¹⁵. Dans notre étude, la mode, « objet de communication » donne du sens, produit des significations sur le personnage, ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il fait dans la scène à jouer, ce que nous avons pu mettre en évidence dans l'étude précédente. La mode peut aussi être représentée dans une situation, à travers un métier devenant un marqueur puissant et autonome. On découvre alors des éléments évoquant un monde luxueux : la vitrine d'une boutique avec ses objets de luxe à l'intérieur, ce peut être l'entrée théâtralisée de la maison de couture, son salon de couture parisien, parfois un décor le représente. C'est aussi la présence de défilés de mannequins insérés dans une scène, pris sur le vif, réel ou simplement recréé et joué... bref autant d'informations pour accompagner la vie d'une élite sociale gravitant dans ces lieux et celles de ces employées s'activant devant l'écran.

¹³ Roland BARTHES, *Système de la Mode*, *op. cit.*

¹⁴ Olivier BURGELIN, « Barthes et le vêtement », *in Communications*, n° 63, 1996, pp. 81-100.

¹⁵ R. BARTHES, *Système de la Mode*, *op. cit.*

CHAPITRE 4

La représentation des métiers de la mode

Évoquer un métier lié à la mode à travers un rôle, c'est parler d'une industrie qui malgré la guerre, n'a pas cessé de produire et de s'adapter en dépit des destructions et des réquisitions d'usines à Roubaix et Tourcoing, en Champagne à Reims et Sedan, là où se concentrent les industries textiles de la laine, dans l'Est à Mulhouse, principale région de l'industrie du coton, avant son rattachement en 1870 à l'Allemagne¹⁶. C'est montrer qu'en dépit du manque de matière première, l'industrie du textile a su s'adapter et innover en créant de nouveaux tissus hybrides, la mode se crée aussi à partir des manques et s'adapte à la nouvelle silhouette féminine qui évolue face aux nouvelles tâches qui incombent aux femmes pendant le conflit puis après. La mode s'est installée bien avant le conflit dans les scénarios des films pour montrer la femme au travail ou la dépeindre parfois succinctement puis la représenter dans une France en guerre qui continue à vivre, à produire et après le conflit, en s'attachant cette fois plus à son personnage. Six films de notre corpus proposent des personnages de femmes travaillant dans le milieu de la mode. Elles sont représentées de manières diverses : par une scène de mise en situation simple et parfois avec un regard plus appuyé du réalisateur sur elles et leurs métiers.

I. Des métiers peu valorisés avant et durant la Grande Guerre

Durant la décennie 1910, le personnage de « la couturière », l'ouvrière de la mode comme on l'appellerait aujourd'hui porte divers noms et divers surnoms selon l'évolution du métier

¹⁶ M. BASS-KRUEGER et S. KURKDJIAN, *French Fashion Women ...*, op. cit., pp. 250-281.

: grisette¹⁷, midinette¹⁸, nommé parfois « trottin de mode » ou « cousette », rebaptisé « Mimi Pinson » est exploité dans plusieurs film, quelquefois de manière condescendante vis-à-vis de ces jeunes filles très modestes. Un héritage littéraire qui se transpose au cinéma mais aussi une réalité sociale des métiers dits « féminins ». La jeune femme au cinéma est alors fréquemment représentée dans des drames sociaux ou « bourgeois », jouant avec une plus grande proximité avec des préoccupations de son époque, exerçant des métiers ingrats. Par exemple, dans le film de Louis Feuillade, *La possession de l'enfant* (1909), une mère divorcée est contrainte de travailler comme couturière à la tâche dans son appartement délabré pour joindre les deux bouts afin de pouvoir garder son enfant qu'elle a enlevé au père. Lors de la sentence du divorce, la garde de l'enfant a été laissé au père. Dans *La Lettre*¹⁹ de Camille de Morlhon (1910), une jeune couturière apprend par son fiancé qu'il ne l'épousera pas. Il est ruiné et la seule façon de redresser sa situation est de faire un bon mariage. Le cœur brisé, la jeune fiancée en néglige son travail et elle est renvoyée. À la recherche d'un emploi, elle erre de boutique en boutique. Un jour, une dame généreuse aide la couturière en lui proposant du travail. Cette charitable dame raconte à son mari sa bonne action et le mari comprend qu'il s'agit de son premier amour. Il raconte alors la vérité à son épouse. Ces drames représentent un genre marquant à cette période dans la production nationale²⁰. Mais souvent, le métier exercé par la vedette féminine n'est qu'une simple allusion dans le scénario. C'est le cas pour *Noël dans la mode*, film Gaumont de 1911 où plusieurs scènes se déroulent dans un salon de modiste. Le personnage central du film est un jeune directeur d'une boutique de chapeaux, suicidaire après une déception sentimentale, dont ses jeunes employées vont l'empêcher de commettre l'irréparable. Dans *Rigadin Poète*²¹ (1912), le héros est amoureux d'une midinette. Rigadin a une jeune voisine de palier, modiste dans *Rigadin défenseur de la vertu*²² (1913). Dans *Oscar et Kiki la Midinette*²³, Oscar vient en aide à son amie Kiki, modiste et débordée. Il lui propose de livrer ses chapeaux. Plusieurs plans du film

¹⁷ Personnage de la littérature de la première moitié du XIX^e siècle. La grisette est une jeune femme qui gagne sa vie modestement comme lingère ou modiste. On les dépeint souvent gaies, naïvement amoraux, un peu écervelées mais sincères et désintéressées. Amoureuse d'étudiants ou d'artistes, tels les personnages de Mimi dans l'opéra de Puccini, *La Bohème* (1895) ou bien *Mimi Pinson*, la grisette du conte d'Alfred de Musset publié en 1845. Elles sont couturières d'une manière générale. Dans le conte de Musset, une allusion est faite au vêtement : le personnage met en gage son unique robe pour quatre francs. Le type social de la grisette va perdurer au-delà du XIX^e siècle. Nous le retrouvons dans de nombreuses productions des années 1910 puis 1920. (Voir également note 93 du Chapitre 6).

¹⁸ Sur la midinette voir, S. KURKDJIAN et S. TINTURIER, *Au cœur des maisons de couture...*, *op. cit.*

¹⁹ Henri BOUSQUET, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, Éditions Henri Bousquet, 1996, p. 297.

²⁰ Georges SADOUL, *Histoire Général du cinéma, Tome 3, Le Cinéma devient un art (1909-1920) : L'Avant-guerre*, Paris, Denoël, 1973, p. 89.

²¹ *Rigadin Poète*, Georges Monca, (1912).

²² *Rigadin défenseur de la vertu*, Georges Monca, (1913).

²³ *Oscar et Kiki la Midinette*, Léonce Perret, (1913).

se déroulent dans un magasin de chapeaux. Mistinguett joue un double rôle dans *Fleur de Paris* (1916) réalisé par André Hugon. Elle est une couturière admirative d'une artiste. Musidora tourne *Mam'zelle Chiffon* (1918) d'André Hugon où la comédienne campe une jeune modiste attaquée par deux bandits et secourue par un élégant jeune homme. Ces exemples de films font évoluer des personnages féminins, des modistes, des arpètes joyeuses, coquettes et heureuses de travailler.

Cependant, l'année 1917 sera en France une année marquée par une vague de grèves dans plusieurs corporations professionnelles du début du mois de janvier à mai 1917²⁴. Les couturières et les ouvrières de l'industrie de la mode sont en tête des revendications pour obtenir des augmentations de salaire et débouche sur la première grève du milieu de la mode, elles sont issues de deux maisons de couture, Agnès et Bernard & Cie, à Paris, avant que la grève ne prennent de l'ampleur avec la maison de couture Jenny puis rejointe par la maison Chéruit et se généralisant en touchant d'autres secteurs où des femmes sont employées. Dans le textile, c'est plus de dix mille travailleuses de trente-deux maisons de couture qui défilent dans Paris²⁵ au total, pour obtenir un franc de plus de salaire par jour et la semaine Anglaise payée²⁶. Ce conflit marque d'évidence la réalité des femmes au travail et met les couturières, « les midinettes²⁷ » en têtes de ces mouvements, dans une période de guerre, peu propice aux revendications sociales affectant l'économie de guerre et au moment où les soldats (leurs maris, leurs pères, leurs frères et fils) se font tuer sur le front.

Sur l'écran, ces rôles de femmes travaillant dans le milieu de la mode ne sont guère valorisés ni mis en avant dans ces drames et ces comédies. Aucune prétention sociale particulière n'est portée dans les scénarios. On peut, tout au plus, attribuer aux scénarios, un certain mérite, celui de permettre aux spectatrices de s'identifier au personnage féminin, celui d'une femme qui

²⁴ Une exposition a été consacrée à la Bibliothèque Forney à l'histoire de la mode et des femmes dans la société française durant la Première Guerre mondiale (de février 2017 à juin 2017) : *Mode & femmes* : 14-18.

²⁵ M. BASS-KRUEGER et S. KURKDJIAN, *French Fashion, Women ...*, op. cit., Un chapitre est consacré aux midinettes en grève, « Midinettes on strike » p. 452.

²⁶ Les ouvrières du vêtement gagnent alors entre 2 et 4 francs par jours. (À titre de comparaison un mineur en 1913 gagne 5,47 francs/jours - Source Statistique de l'industrie minière annuelle, Résumé de travaux statistiques de l'Administration des Mines, Patrons et ouvriers au XIX^e siècle, *Documentation Photographique 6005*, Paris, La Documentation française, 1973. Il faut savoir que les femmes touchent de 25 à 50 % de moins que les hommes. Voir Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, I. 1900-1930*, Paris, Perrin, 1990, p. 127. La semaine anglaise est une pratique qui consiste à l'arrêt du travail le samedi à midi. Ce système existe depuis de nombreuses années en Angleterre. Il fut mis en application en France après ces grèves : « Loi tendant à organiser pour les femmes le repos de l'après-midi du samedi dans les industries du vêtement », Loi du 11 juin 1917 voir Journal Officiel sur www.gallica.bnf.fr. Voir également, Jean-Jacques BECKER et Serge BERSTEIN, *Nouvelle histoire de la France contemporaine, Victoire et frustrations 1914-1929*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 110.

²⁷ Anaïs ALBERT, « Les midinettes parisiennes à la Belle Époque : bon goût ou mauvais genre ? », *Histoire, économie & société*, mars 2013, 32^e année, p. 61-74.

travaille tout simplement, car « dès le 13 novembre 1918, les femmes sont sommées sans ménagement de redonner leurs places aux hommes et de repeupler la France. [...] quatre cinquièmes des ouvrières ont perdu leur travail²⁸ ». Même si les femmes ont le sentiment « d'une dette envers eux [les hommes qui sont morts lors des combats], elles reprennent plus ou moins docilement leur rôle d'avant-guerre²⁹ ». Il convient de rappeler que le travail des femmes ne commence pas avec la guerre³⁰. En 1911, lors du recensement, la part des femmes actives représente 36,9 % de la population. En 1921, elles sont 39,9 %³¹. La France compte, en 1911, 39,6 millions d'habitants et 39,2 millions en 1921. Le premier conflit a laissé une plaie énorme dans la population en fauchant les jeunes hommes en âge de fonder une famille mais cette baisse doit être mise en relation avec l'arrivée d'immigrés venus d'Europe latine et centrale après la guerre, de russes après la Révolution bolchevik et la guerre civile qui suivit³² et de réfugiés arméniens après le génocide perpétré par le gouvernement ottoman à partir de 1915³³. Ces différents peuples viennent gonfler les statistiques de la population française et fournissent une main-d'œuvre masculine mais également féminine, notamment dans les métiers de l'industrie textile³⁴. Il faut donc « nuancer cette baisse d'activité des femmes qui suit la Première Guerre mondiale³⁵ ».

²⁸ Évelyne MORIN-ROTUREAU (dir.), *1914-1918 : combats de femmes, 1914-1918 : Les françaises pilier de l'effort de guerre*, Paris, Les Éditions Autrement, 2014, p. 9. Les pertes de la guerre (hommes actifs et à naître) obligent la population à travailler plus. En 1921, un million d'actifs supplémentaires sont comptabilisés (des femmes surtout 9 sur 10). Le total des personnes actives oscille autour de 21 millions de personnes : les étrangers vont remplacer les morts.

« Le 11 novembre 1918, pour faire place aux poilus de retour de la guerre, la démobilisation des femmes dans l'industrie est brutale. [...] Même sous-estimé, le chômage des femmes (9,3 %) reste en 1921 supérieur à celui des hommes (6,4 %) [...]. Beaucoup de femmes ont effectivement prouvé leurs capacités. Elles n'ont pas pour autant gagné des droits nouveaux. Voir Michelle PERROT, « Sur le front des sexes : un combat douteux », *Vingtième siècle*, n° 3, juillet 1984, p. 76.

²⁹ É. MORIN-ROTUREAU (dir.), *1914-1918 : combats de femmes*, op. cit., p. 11.

³⁰ Christine BARD, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 20. Voir aussi Michelle PERROT, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 2001.

³¹ Margaret MARUANI et Monique MERON, *Un siècle de travail des femmes en France*, Paris, La Découverte, 2002.

³² Catherine GOUSSEFF, *L'Exil Russe, La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

³³ À partir des recensements nationaux de 1926 et de 1936, le Bureau de la statistique française tablait sur 30 000 Arméniens résidant en France avant la Seconde Guerre mondiale. L'Office Nansen pour sa part annonçait le chiffre plus fiable, de 60 000 Arméniens. Les intéressés s'estimaient beaucoup plus nombreux. Voir [En ligne] https://www.ofpra.gouv.fr/sites/default/files/atoms/files/le_refuge_des_armeniens_dans_les_archives_de_l_ofpra.pdf

³⁴ Sylvie RICHOUX, (dir.), *Karine Arabian et les Arméniens de la mode, XVII^e – XXI^e siècle*, Paris, Somogy éditions d'art, 2007. Voir aussi Nancy L. GREEN, « La confection et les immigrés à Paris, une histoire ancienne », *Hommes & migrations*, n° 1310, 2015, pp. 7-12.

³⁵ Sylvie SCHWEITZER, *Les femmes ont toujours travaillé : Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002. Voir aussi Xavier VIGNA, *Histoire des ouvriers en France au XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2012.

II. Des personnages récurrents sur la décennie 1920

En abordant la décennie 1920, on retrouve sur les écrans ces personnages féminins travaillant dans le domaine de la mode. Leur rôle s'est parfois étoffé, elles deviennent plus souvent les héroïnes de l'histoire racontée. Si les metteurs en scène et les scénaristes choisissent de créer un rôle vedette de femme exerçant un métier, c'est certainement aussi parce qu'elles prennent plus d'assurance dans la société française. En les montrant exerçant un métier à l'écran, en les valorisant, les scénaristes et les metteurs en scène leur donnent une visibilité supplémentaire et les font entrer dans l'ère de l'après-guerre, tout en leur réservant certains métiers. Ainsi, la couturière, l'arpète ou la modiste restent des personnages récurrents dans la filmographie française des années 1920³⁶. Elles ont de vraies responsabilités au fil des scénarios. Il s'agit de métiers qui correspondent toutefois encore à l'idée d'une profession féminine que l'on range dans la catégorie qui fait appel à des métiers faits pour les femmes. C'est-à-dire avec des « qualités féminines, des compétences acquises par les filles et les jeunes filles mais non reconnues comme qualités professionnelles. [...] « les seuls vrais métiers féminins admis et socialement reconnus sont ceux de la sage-femme et de l'institutrice³⁷ ».

Les métiers féminins étant ceux qui érigent la « féminité en qualité professionnelle³⁸ ». Ce sont aussi des métiers qui arrivent en tête de liste sur le bulletin de la statistique générale en France des salaires féminins comparés par profession³⁹ avec une moyenne un peu plus élevée pour la couturière que pour la brodeuse ou la dentellière. Le cinéma facilite dans une certaine mesure, une ouverture d'esprit en montrant le travail féminin comme socialement accepté, valorisé, voire même banalisé puisqu'il est présenté dans un film, tout en choisissant cependant, des professions représentatives de ce que la société leur propose : infirmières et institutrices, les couturières et les modistes dans une moindre mesure. La guerre a remis finalement « chaque sexe

³⁶ Raymond CHIRAT, Roger ICART (coll.), *Catalogue des films français de long métrage, Films de fiction 1919-1929*, op. cit. Voir la liste des films ayant comme personnage principal (ou secondaire), une femme exerçant un métier en lien avec la mode (Annexe n° 1).

³⁷ Ch. BARD, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, op. cit., 2001, pp. 59-64. Voir Mathilde DUBESSET, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Parcours de femmes. Réalités et représentations, Saint-Etienne 1880-1950*, Presses Universitaires de Lyon, 1993. Voir Josiane PINTO, « Une relation enchantée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 84, 1990.

³⁸ J. PINTO, « Une relation enchantée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, op. cit., [En ligne] www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1990_num_84_1_2948

³⁹ INSEE, « Annuaires statistiques de la France entre 1920 et 1930 ». Salaires féminins comparés par profession, d'après les évaluations des conseils de prud'hommes ou des Maires (autres villes que Paris). Il s'agit de moyenne des salaires ordinaires sur plusieurs années par heure ou par jour. L'ensemble des professions féminines comparées sont : repasseuse, couturière, lingère, gilette, dentellière, brodeuse,

à sa place [...]. Dans son principe et dans son domaine, elle est profondément conservatrice⁴⁰ ».

1. Une modéliste pour Irène (1920) de Marcel Dumont

Le premier film du corpus est une comédie dramatique en cinq parties de Gaston Roudès (1878-1958) et mis en scène par Marcel Dumont (1885-1951) en 1920. Le scénario est atypique dans la mesure où la profession, dans laquelle le personnage principal Irène est impliqué, est plus valorisante qu'une simple apprentie ou qu'une couturière. Irène est engagée comme créatrice de modèles chez un grand couturier grâce à une amie mannequin, après sa séparation de son mari Pierre Berton, un peintre. On retrouve plus souvent ce métier attribué à un homme dans les scénarios. Dans *Rue de la Paix* qui date de 1927, le modéliste Laurent Baudry de la maison de couture Pauline Sœurs est un homme. Dans *L'Arpète* (1929), le créateur est aussi le propriétaire de la maison Pommier et C^{ie}. Cependant, dans la réalité, de nombreuses femmes ouvrent des maisons de couture ou des commerces de couture dès la fin du XIX^e siècle. En 1896, on dénombre 1759 entreprises de couture. Autour de 1908, ces entreprises sont 2300, sans que l'on puisse connaître réellement le nombre tenu par des femmes : Jeanne Paquin⁴¹ fonde sa maison de couture en 1891, première maison de couture dépendant d'une femme. Les sœurs Caillot⁴², dont l'une d'elles, Marie est dentellière avant de devenir couturière, crée une maison de couture en 1895. Jenny⁴³ ouvre en 1908. Jeanne Lanvin⁴⁴ modiste (comme Chanel) s'installe en 1889 au 16 rue Boissy-d'Anglas avant de déménager en 1893, au 22 du Faubourg-St-Honoré. Madeleine Vionnet⁴⁵ débute chez Caillot en 1901, puis travaille chez Jacques Doucet et en 1912 s'installe à son compte au 222 rue de Rivoli. Comme nous le voyons, des exemples existent montrant que des femmes se retrouvent à la tête de ces métiers et prennent des responsabilités.

Jean Trévisse dans *Ciné-journal* applaudit la Société des Cinématographes Harry, qui poursuit avec *Irène* une campagne « en faveur du film français⁴⁶ ». Même appui dans *Hebdo-film* où André De Reusse qualifie le film de « remarquable et ... [...] [de] film français !⁴⁷ », faisant

⁴⁰ Michelle PERROT, « Sur le front des sexes : un combat douteux », *Vingtième Siècle*, n° 3, juillet 1984, p. 76.

⁴¹ D. SIROP, *Paquin, op. cit.*

⁴² Maxime LAPRADE, « La Haute couture à la Belle Époque : de l'industrie à l'art », mémoire de Master 2 en études d'histoire de l'art, sous la direction de Stéphane LAURENT, Université Panthéon-Sorbonne, 2015.

⁴³ Louise HASSELL OTT, « Jenny Sacerdote, A Forgotten French Designer 1908-1940 », Master of science in Textiles, Fashion merchandising and design, University of Rhode Island, 2004.

⁴⁴ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*

⁴⁵ Pamela GOLBIN (dir.), *Madeleine Vionnet : Puriste de la mode*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2009.

⁴⁶ Jean TRÉVISE, « Les cinématographies Harry "Irène" », *Ciné-journal*, 5 août 1922, p. 5.

⁴⁷ A. de R., « Les présentations », *Hebdo-film*, septembre 1920, p. 8.

« honneur à l'édition française⁴⁸ » il lui prédit un bon succès. Le scénario « très mouvementé, très pittoresque » évolue dans « la plus fine élégance parisienne⁴⁹ ». Le film permet de montrer « de nombreux petits rôles élégants tenus [...] par de jolies personnes bien habillées⁵⁰ ». Les deux revues sont des hebdomadaires réservés à la profession, en direction des exploitants de films⁵¹. Les détails donnés dans ces articles permettent aux exploitants de se faire une idée du genre de public à qui s'adresse le film. Dans *La Dépêche*, quotidien régional toulousain, il est précisé que le film contient : « une merveilleuse documentation sur Paris et ses modes⁵² » qui d'évidence saura attirer un public provincial pour les attraits de la capitale française. Le film est considéré comme perdu jusqu'à présent, et rares sont les informations sur le rôle du couturier Paul Poiret associé à la réalisation des costumes mais si l'on en croit l'ouvrage *L'élégance française au cinéma*, il a travaillé sur les costumes du film⁵³. S'est-il contenté de vêtir l'actrice principale, Louise Colliney, comédienne au théâtre de l'Odéon dans le rôle d'Irène ? Ou bien a-t-il habillé Emilienne Dux de la Comédie Française jouant le rôle de Mme Berton, la mère de Pierre ? Dans son autobiographie, *En habillant l'époque*, le couturier ne parle pas de ses participations cinématographiques qui ne semblent pas être marquantes pour lui, pas autant que son travail pour le théâtre et pour le music-hall, un travail demandant plus d'implication et sur lequel il s'arrête plus volontiers, pour raconter quelques anecdotes liées aux nombreuses vedettes qu'il a habillées pour la scène, Réjane, Sarah Bernhardt, Mistinguett⁵⁴. Dans la biographie que consacre Palmer White⁵⁵ à Paul Poiret, peu d'éléments sont consacrés au cinéma, à part sa participation dans le *Fantôme du Moulin Rouge* (1925) de René Clair.

Il est encore peu fréquent que les journaux communiquent sur les costumes d'un film et sur le nom d'une maison de couture particulière. Le prestige d'habiller une vedette au théâtre semble plus grand qu'une participation pour le cinéma. Pourtant, pendant plusieurs années, la provenance des vêtements portés par les comédiennes de théâtre n'est pas citée, bien que ces grandes vedettes sont habillées sur scène par les grands noms de la couture, Jacques Doucet notamment habille Réjane, Gabrielle Dorziat, Cécile Sorel, Charlotte Lysès. Cette pratique publicitaire permettrait de valoriser la mode française d'une manière générale mais finalement,

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Jean TRÉVISE, « Les cinématographies Harry "Irène" », art. cit.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ E. CHAMPOMIER, « Contribution à l'histoire de la presse... », *op. cit.*

⁵² « Spectacles et concerts », *La Dépêche*, n° 19055, 19 décembre 1920, p. 4.

⁵³ M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, *op. cit.*, 261.

⁵⁴ P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.*

⁵⁵ P. WHITE, *Poiret le Magnifique...*, *op. cit.*

sans le nom du « fournisseur » dans l'article, elle sacralise surtout la comédienne habillée divinement dans son rôle. On décrit l'habillement des comédiennes, seulement « par rapport à elles, sans citer la source⁵⁶ ». La presse écrite, le premier média proposant de la publicité, n'identifie pas précisément les créations des couturiers. Le mystère doit être entretenu ou plus précisément la discrétion doit être de mise. Jamais une cliente et surtout une aristocrate ne porterait la marque d'un fournisseur ostensiblement sur elle et à plus forte raison, sachant qu'une « théâtreuse » porte des vêtements de la même maison qu'elle. Certaines maisons, comme celles des sœurs Callots, sont peu présentes dans la presse féminine de l'époque, pourtant elles habillent les aristocrates et les comédiennes. Le choix de la discrétion est une forme d'élitisme qui a toujours été la marque du luxe, du côté des clientes comme des fournisseurs. Le cinéma emprunte à ses débuts les mêmes pratiques venues du théâtre. Mais avec l'apparition de grandes vedettes très impliquées dans la vie parisienne et mondialement connues, comme Sarah Bernhardt, le nom du fournisseur qui l'habille prend tout de suite de l'importance et gagne lui aussi en prestige. Habiller de grandes comédiennes, c'est une gloire pour une maison de couture. Pour un novateur tel Paul Poiret, la publicité ne l'effraie pas, au contraire. La maison de couture devient de fait plus visible et plus présente dans les revues de mode et sur la scène internationale, véhiculée par la comédienne qui voyage de capitale en capitale. Pourra-t-elle fournir une « aura » supplémentaire à l'écran pour ces nouvelles actrices comme elle le fait pour elles au théâtre ?

Cependant, le cinéma à ses débuts est considéré comme une publicité peu flatteuse pour un comédien de théâtre. Le fait de tourner à l'extérieur, lorsque certaines scènes l'exigent, relève pour certains comédiens, d'une proximité trop grande avec le divertissement forain. Les réfractaires au cinéma y voient la crainte que l'art dramatique ne perde son public et son essence mis en concurrence avec cette invention. Ceux qui s'y risquent sont les plus vulnérables, ceux qui subissent le chômage saisonnier de la profession, ceux qui subissent l'instabilité des lieux précaires : les petites compagnies, les chambres de bonnes dans les villes de tournée. À ceux-là, les figurations au cinéma leur permettent de joindre les deux bouts⁵⁷. Et puis au contraire, il y a ceux qui perçoivent les richesses de ce futur septième art. En même temps, les metteurs en scène ne peuvent que recourir au réservoir constitué par les acteurs de théâtre ou du music-halls (Maurice Chevalier, Mistinguett, Musidora ont débuté sur les scènes du music-hall), faute de comédiens spécialisés pour l'écran au début. La collaboration de comédiens célèbres au théâtre

⁵⁶ François CHAPON, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, J.C. Lattès, 1984, p. 63.

⁵⁷ Christophe CHARLE, « Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 34, 2007, p. 71-104.

ou au music-hall apportent en effet une publicité importante aux productions cinématographiques⁵⁸. En 1900, Réjane et Sarah Bernhardt, grandes comédiennes de la Belle-Époque tournent pour le cinéma. Si Réjane n'a semble-t-il fait que six films jusqu'à sa mort, en 1920, Sarah Bernhardt, quant à elle, en a tourné le double. *La Voyante* en 1923 est son dernier film, elle meurt avant de le terminer. Il faut compter aussi à son actif, quelques documentaires qui la présente dans son quotidien : *Sarah Bernhardt à Belle-Isle* (1913), *Sarah Bernhardt Intime* (1913 ?) et *Ceux de chez nous* (1915) de Sacha Guitry⁵⁹. La carrière de Sarah Bernhardt au cinéma, sans être particulièrement reconnue pendant de nombreuses années, due en partie à la difficulté d'accès de ses films, dispersés ou perdus mais aussi à tous ceux qui voyaient dans ses films une forme de « théâtre filmé » peu valorisé, ont minimisé le formidable pouvoir d'attraction qu'ils eurent cependant en leur temps. Son succès a permis de faire connaître le cinéma à des milliers de spectateurs. Ils ont pu voir et entendre Sarah Bernhardt pour la première fois sur un écran, dans un extrait d'une pièce faisant partie d'un programme Phono-Cinéma-Théâtre de Paul Decauville à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 en même temps que d'autres prestations d'acteurs, tels Coquelin aîné ou Felicia Mallet⁶⁰. Cet évènement est organisé cinq ans après la naissance du cinématographe. La grande tragédienne faisait en quelque sorte le lien sur l'écran, entre le temps d'avant et ce que deviendrait cette forme de spectacle, le cinéma, dans l'avenir. Emmanuelle Toulet expliquait dans un article que le statut du cinéma n'était pas encore fixé⁶¹. Il bénéficiait d'un succès de curiosité tout au plus. L'exposition universelle a offert au cinéma une possible chance d'une reconnaissance officielle et internationale. L'ambition proclamée de cette exposition était d'agir en « exécuter testamentaire du siècle écoulé et l'oracle du siècle naissant. Elle devait faire le bilan des progrès accomplis et mettre en évidence les inventions nouvelles qui se développeront au XX^e siècle⁶² ». Même si comme l'écrit Emmanuelle Toulet dans son article, à la clôture de l'Exposition, le 12 novembre 1900, le cinéma réalisa des recettes plus faibles que les autres types d'attraction. L'évènement consacra cependant l'invention des frères Lumière⁶³. Plusieurs raisons à cela et notamment celles voulues par les

⁵⁸ Nathalie COUTELET, « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le « septième art », 1895. [En ligne] <http://journals.openedition.org/1895/288>.

⁵⁹ Victoria DUCKETT, « Sarah Bernhardt et le cinéma », in Noëlle GUIBERT (dir.), *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000, pp. 182-193.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Emmanuelle TOULET, « le Cinéma à l'Exposition Universelle de 1900 » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, T. 33, n° 2, avril-juin 1986, pp. 179-209. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1986_num_33_2_1356.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.* Le cinématographe Lumière reçut 1 400 000 spectateurs contre 2 772 600 personnes pour l'attraction de la Salle des Illusions.

organisateur d'instruire et de miser sur lui à des fins didactiques, « sur le pouvoir de reproduction du cinéma⁶⁴ » par des restitutions de paysages ou des scènes de théâtre, et non par des films de fiction, des films comiques qui existaient par ailleurs dans les programmes des projections populaires des forains. Cet évènement a été une parenthèse pour le cinéma mais salutaire toutefois si l'on compte les nombreux films d'actualités réalisés sur l'Exposition par les opérateurs des différentes maisons de production⁶⁵. Après l'Exposition lorsque presque tous les palais et pavillons furent détruits, le cinéma a continué à être ce qu'il était, numéros supplémentaires dans les music-halls et foire mais tout en évoluant vers un art cependant. La puissante notoriété de la comédienne Sarah Bernhardt aura peut-être ébranlé les spectateurs de l'Exposition Universelle, mais il n'y a plus de réticences à ce que de grands acteurs jouent au cinéma. Sa démarche se précisera avec ses deux films suivants, *La Tosca* (1908) tourné par le Film d'Art avec Lucien Guitry et *La Dame aux camélias* (1912), film qui lui permettra, bien plus qu'avec le théâtre, de circuler dans le monde entier faisant d'elle, une star. Car si la « divine » comédienne du théâtre français se montre dans des productions cinématographiques, alors d'autres peuvent certainement suivre son chemin, Firmin Gémier (1869-1933) sera de ceux-là⁶⁶. La maison de couture va ainsi récolter les retombées publicitaires peu à peu visibles, des actrices évoluant du théâtre au cinéma. Par ailleurs, la part du public qui n'était jusque-là que peu intéressé par le cinéma, le deviendra grâce à la présence d'actrices ayant prouvé leurs qualités artistiques au théâtre et garante ainsi d'une certaine « valeur » pour le film et quelque part pour la maison de couture qui habille cette artiste au théâtre, se déplaçant ainsi du théâtre au cinéma avec la vedette.

2. Une couturière dans *La Porteuse de pain* (1923) de René Le Somptier

Pour ce film en 4 époques et 7 épisodes, la référence au métier de couturière est réservée au rôle secondaire, Lucie interprétée par Geneviève Félix, qui joue la fille de Jeanne Fortier, rôle tenu par Suzanne Després, grande vedette de théâtre et de cinéma. Jeanne Fortier a été condamnée pour des crimes qu'elle n'a pas commis. Elle s'évade après de nombreuses années passées en

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Voir le film de Nicole VEDRÈS, *Paris 1900*, (1946).

⁶⁶ Nathalie COULETEL, « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le « septième art » *op. cit.*

prison pour tenter de retrouver ses enfants qui lui ont été enlevés au moment de son incarcération. Elle veut pouvoir démasquer le véritable assassin qui est le responsable des crimes, de son emprisonnement et de la séparation avec ses enfants. Vivant sous une fausse identité, elle est devenue porteuse de pain et a pu retrouver sa fille qui ne sait pas qu'elle est sa mère et qui travaille auprès d'une maison de couture « Armanda » comme couturière à domicile. Elle est qualifiée par René Jeanne dans *Le Petit Journal* de « charmante et courageuse petite ouvrière⁶⁷ ». Un simple maillon laborieux d'une chaîne très structurée, la maison de couture « usine verticale au cœur de Paris qui ressemble à une pyramide posée en équilibre sur son sommet⁶⁸ ».



Fig. 56. Geneviève Félix (Lucie) et Suzanne Desprès, (Jeanne Fortier), *La Porteuse de pain* (1923), René Le Somptier. Photographie *Mon Ciné*, 12 juillet 1923

L'ouvrage *L'élégance française au cinéma*⁶⁹, mentionne la participation de la maison de couture Jeanne Lanvin à ce film, Raymond Chirat et Roger Icart⁷⁰ la nomme également. Le film fait 6800 mètres, il n'a pas pu être vu dans sa totalité, seulement 2 bobines de 300 mètres ont été visionnées avec des manques cependant. Au CNC, l'élément de 9,5 m est donné comme complet (6 bobines pour les 4 épisodes), mais reste actuellement non consultable. Nous ne savons pas

⁶⁷ René JEANNE, « Les Films de la semaine », *Le Petit Journal*, 14 septembre 1923, p. 4.

⁶⁸ S. KURKDJIAN, S. TINTURIER, *Au cœur des maisons de couture...*, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁹ M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁰ Raymond CHIRAT, Roger ICART (coll.), *Catalogue des films français de long métrage, Films de fiction 1919-1929*, *op. cit.*

quelle vedette est habillée par la maison de couture mais à travers la presse cinématographique, nous avons pu retrouver dans quelles séquences Jeanne Lanvin a pu intervenir pour le film. Dans la troisième époque du film, une reconstitution des salons de couture de Jeanne Lanvin est filmée : « Rien n'a été oublié : mannequin tourbillonnant ou se dandinant devant la clientèle des grandes dames blasées, arpètes turbulentes, premières autoritaires, etc. Et tout cela dans des décors d'une éblouissante richesse⁷¹ ».

La Porteuse de pain est une production de Vandal et Delac pour le Film d'Art. L'histoire du film, un drame contemporain se prête peu à déployer des robes élégantes, des « robes de style⁷² » marque de fabrique de Jeanne Lanvin que l'on reconnaît par une jupe demi-sphérique, large et évasée, un buste étroit dont l'inspiration remonterait à ses souvenirs d'enfance. C'est l'idée qu'elle se fait de ce que peut être une robe romantique, celles qu'elle confectionne pour sa fille Marguerite, rappelant un style ancien, indéterminé, un style « princesse ».

René le Somptier (1884-1950) qui réalise le film explique dans *Mon Ciné* qu'il a modernisé le sujet. Il a en effet tiré son scénario directement du roman de Xavier de Montépin qui paraît en roman-feuilleton en 1884 et dont l'histoire débute en 1861 et se déroule vingt ans après, avec une ellipse : « Il y a deux époques dans *La Porteuse de pain* (1923), vingt-cinq ans les séparent. J'ai situé de nos jours la dernière époque et j'ai arrangé le scénario en conséquence⁷³ ». Il y a pourtant quelques scènes qui peuvent traverser les époques, ce sont les bals. Dans le livre comme dans le film, un bal se déroule chez Paul Harmant (le véritable criminel). C'est une scène et un lieu où peuvent se déployer quelques robes de soirée élégantes. Lucie, la fille de Jeanne Fortier doit réaliser les robes de sa cliente Mary, la fille de Paul Harmant, notamment celle qu'elle doit porter lors de ce bal. Jeanne Lanvin a pu réaliser cette robe de bal. Le travail de Lucie et les robes qu'elle confectionne sont cités à de nombreuses reprises dans le roman de Xavier de Montépin. Le scénario du film semble avoir aussi fait quelques allusions au travail de Lucie : une photographie dans *Mon Ciné* la présente devant une machine à coudre (**fig. 56**). Le lien semble établi avec la mode, mais pas avec la grande couture où la machine à coudre n'est pas admise dans les ateliers des grands couturiers. Nous sommes cependant confrontés à l'absence de sources. La, pellicule ainsi que les archives de la maison de couture Jeanne Lanvin sont fragmentaires sur ce film et ne nous permettent pas d'en savoir plus. *La Porteuse de pain* (1923) relève des mêmes constatations que pour *Irène*.

⁷¹ S. V., « Le Film qu'on attendait », *Ciné-Journal*, 1er mai 1923, p. 272.

⁷² J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 141.

⁷³ J. De FORGEAC, « Les films de demain, La Porteuse de pain », *Mon Ciné*, n° 73, 12 juillet 1923, p. 11.

3. La cousette pour *La Sin Ventura* (1924) de Donatien

Nous avons trois films dans le corpus de ce cinéaste atypique, Donatien, de son vrai nom Emile-Charles-Bernard Wessbecher (1887-1955). C'est un artiste complet, il est décorateur, comédien, scénariste comme il en existe quelques-uns durant la période du muet en France. Georges Méliès fait partie de cette catégorie, tout comme Alberto Cavalcanti, ou Claude Autant-Lara, qui ont tous deux commencé comme décorateur et créateur de costumes, avant de mettre en scène leurs propres films. Pière Colombier a quant à lui débuté comme dessinateur, avant de passer à la réalisation⁷⁴. Cependant, Donatien porte ces doubles ou triples casquettes « d'homme-orchestre » tout au long de sa carrière, en s'investissant totalement dans ses films jusqu'à les produire également. *La Sin Ventura*, histoire tirée d'une nouvelle d'El Caballero Audaz est une co-production entre *Les Films Donatien* et une société espagnole *Hispania Rubens Film*, les extérieurs du film sont également tournés en Espagne⁷⁵.

Lucienne Legrand est l'interprète féminine vedette de la quasi-totalité des productions du réalisateur, depuis *Les Hommes Nouveaux* sorti en 1923. Elle est sa muse et sa compagne jusqu'au dernier film qu'elle tourne pour lui, *L'Arpète* en 1929. Le film raconte l'histoire de Margarita qui traverse une jeunesse sordide et malheureuse. Elle devient une chanteuse et danseuse célèbre sous le nom de La Ambarina. Son « protecteur » abusant de ses talents et de sa beauté, la pousse à fuir cette vie. Dans un flash-back on apprend que la jeune fille a été violée puis chassée de chez elle adolescente. Un intertitre nous révèle que « ...la fille [...] prit les chemins de traverse. Elle fut cousette...⁷⁶ ». Dans un autre intertitre, elle est qualifiée de « la plus polissonne de nos couturières ». Filmée chapardant une friandise dans la rue, on la retrouve ensuite, un carton de livraison sous le bras, arrêtée devant la vitrine d'un magasin de chaussures et contemplant avec gourmandise les chaussures à l'intérieur de celle-ci, avant de se voir offrir une des paires exposées par un homme fortuné Ricardo Espana, passant à ses côtés. Il la séduit puis l'entretiendra pendant quelque temps. Des éléments qui donnent une image peu glorieuse des apprenties de la mode : arpète, cousette, ou petite couturière comme Margarita dont la vie est misérable. Certains scénarios de cette période ramènent ces métiers de la mode à des professions

⁷⁴ Frédéric BINET, « Pierre Colombier, deux décennies de comédie dans le cinéma français (1920- 1939) », Thèse de doctorat en art et archéologie, cinéma, sous la direction de Jean GILI, Université Sorbonne Paris I, 2003.

⁷⁵ Éric Le ROY, « Donatien, furtif voyageur du cinéma français », *Archives*, n° 58/59, Perpignan, institut Jean Vigo, 1994.

⁷⁶ Comme le tirage original de *La Sin Ventura* n'a pas été conservé, de nouveaux intertitres ont été rédigés, inspirés du roman original d'El Caballero Audaz publié en 1921 et d'une version romancée conçue à partir de l'œuvre cinématographique peu après sa sortie.

peu respectables pour de jeunes filles. C'est l'imaginaire littéraire qui est transposé au cinéma, véhicule l'image de la couturière comme une jeune femme pauvre, enjouée et libre.

D'après Éric Leroy⁷⁷, les robes portées par Lucienne Legrand seraient des maisons Paquin et Drecoll (fig. 57 et 58) sans possibles éléments supplémentaires retrouvés durant nos recherches autour du film.



Fig. 57. Différentes robes portées par Lucienne Legrand dans *La Sin Ventura* (1924), Donatien.
Photogramme du film, Archives françaises du film CNC

⁷⁷ Voir filmographie de Donatien dans Éric Le ROY, « Donatien, furtif voyageur du cinéma français », *Archives*, n° 58/59, *op. cit.*, p. 14.



Fig. 58. Différentes robes portées par Lucienne Legrand dans *La Sin Ventura* (1924), Donatien. Photogramme du film, Archives françaises du film CNC.

4. Le mannequin dans *La Voyante* (1924) de Leon Abrams et Louis Mercanton

Comme nous l'avons cité un peu plus haut, le dernier film que tourne Sarah Bernhardt, est *La Voyante* dans le rôle d'une grand-mère âgée, habitant le quartier de Montmartre avec sa petite fille. Un décor est reconstitué avec le Sacré-Cœur et le Moulin de la Galette en arrière-plan⁷⁸. Sarah Bernhardt est la vedette de ce film mais c'est Lili Damita qui interprète Suzanne, la petite-fille de la voyante qui est l'un des personnages principaux. Celle-ci a un lien avec le milieu de la mode, car elle joue un mannequin travaillant chez un grand couturier. La jeune femme tombe amoureuse de Jean (Georges Melchior), un jeune homme venu se réfugier chez son ami le peintre André Renaud qui vit dans le même immeuble que la voyante. Jean est, quant à lui, le fils d'un

⁷⁸ Paul NIVOIX, « Chez Mme Sarah Bernhardt », *Comoedia*, n° 3752, 26 mars 1923, pp. 1-2.

homme d'État remarié. Son père et sa belle-mère, M. et Mme Detaille, pour des raisons différentes, viennent consulter cette voyante afin de régler leurs soucis familiaux. Dans l'épilogue, la voyante trouvera pour chacun des personnages une fin heureuse à leurs problèmes. Suzanne étant mannequin, on peut imaginer qu'il existe quelques scènes la mettant en situation dans la maison de couture où elle exerce son métier. Cependant le film considéré comme perdu n'a pu nous permettre d'approfondir les situations liées à sa profession ainsi que les costumes qu'elle a pu porter dans le film.

5. L'atelier de la maison de couture dans *Rue de la Paix* (1927) d'Henri Diamant-Berger

Voici un sujet qui plonge complètement dans le milieu de la mode, puisqu'Andrée Lafayette qui joue le rôle de Thérèse est le mannequin vedette de la maison de couture *Pauline Sœurs*. Laurent interprété par Malcolm Tod est le modéliste amoureux de Thérèse et Suzy Pierson joue le rôle de Mady, la première d'atelier jalouse de cette idylle. On trouve également représenté dans cette histoire : une jeune arpète, espiègle et joyeuse comme sera également interprétée Jacqueline par Lucienne Legrand dans *L'Arpète* (1929) de Donatien et le personnage du grand couturier parisien, patron de la maison de couture, homme d'affaires sérieux ainsi qu'un riche acheteur américain. Tout ce monde tourne autour de la maison de couture. Se croisent là, des idylles amoureuses contrariées, devenant le prétexte à des scènes de coulisses. On y découvre la loge des mannequins, attendant en chemise le moment d'enfiler la robe dédiée pour défilé dans les salons, devant les clientes intéressées. On assiste à des essayages avec Thérèse et Laurent, à un défilé final dans la maison de couture où Thérèse vient d'être nommée directrice. Les robes sont réalisées par la maison de couture Philippe & Gaston citée au générique, comme pour les meubles d'art venant de chez Ruhlmann, les bronzes de la maison Susse Frères et la verrerie venant de chez Rouard. Autant d'accessoires présents dans le film, révélés par le générique en forme de publicité comme avait pu le dénoncer G.- Michel Coissac dans son ouvrage *Les coulisses du cinéma* qui distinguait deux tendances coexistant au cinéma dont l'une faisait de la réclame pour des produits, des vêtements ou des accessoires et venait de l'extérieur du monde du cinéma quand l'autre tendance consistait à travailler avec les techniciens de studio (décorateurs, créateurs de costumes, etc.). Ceci expliquerait peut-être que l'on ne retrouve pas d'informations sur ces artisans d'arts ni sur la maison de couture Philippe & Gaston dans la

presse spécialisée. Il s'agit de considérer ces partenaires, comme des fournisseurs qualifiés certes, mais non comme des techniciens appartenant au monde du cinéma. Tout au plus, retrouve-t-on une phrase sur l'élégance d'Andrée Lafayette dans *Cinémagazine* qui signale qu'elle : « porte avec beaucoup d'élégance de fort belles robes⁷⁹ ».

6. L'apprentie future grande couturière dans *L'Arpète* (1929) de Donatien

Dans ce film, on retrouve à côté du couturier en perte de vitesse, une future directrice de maison de couture dont le rôle est confié à une femme : Jacqueline, qui après sa rupture amoureuse avec un peintre Jules Fer, passe de la fonction d'arpète à grande couturière. Un rêve qui devient réalité lorsqu'elle ouvre sa propre maison, *Jacqueline & Cie, Haute Couture*. Jacqueline devient alors une femme respectable et respectée. Les vêtements qu'elle porte dans le film, accompagnent cette transformation. Elle passe de la petite ouvrière habillée d'une simple robe, d'un tablier, en chef d'entreprise, portant une robe de velours noir au col en écharpe de crêpe blanc, accompagnée de deux rangs de perles et d'une broche en diamants. Mais on la voit également habillée en tenue *sportswear* à la plage devant la devanture de la succursale de la maison de couture. Le film se déroule dans une maison de couture et permet à Donatien de mettre en scène une comédie écrite par Yves Mirande (1876-1957) et Gustave Quinson (1868-1943) spécialistes des pièces de boulevards et d'opérettes. Lucienne Legrand, (Jacqueline) est une apprentie couturière. Elle travaille pour la maison de couture Pommier dont le couturier la pousse un jour, à jouer le rôle d'une cliente fortunée afin de servir d'appât pour attirer un riche Américain susceptible d'acheter sa dernière collection dont personne ne veut. La banqueroute n'est pas loin pour Pommier si ce client ne signe pas cette importante commande.

En 1928-1929, on retrouve des scénarios qui font évoluer des personnages fortunés, il s'agit très souvent de millionnaires américains que l'on caricature parfois avec condescendance. Dans *Miss Édith Duchesse* (1928) du même réalisateur, Lucienne Legrand, (Édith Somforf) est une riche Américaine dont le père possède des usines en France. Le film évoque un aspect qui s'est déroulé à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, et qui a permis à l'aristocratie anglaise et dans une moindre mesure à l'aristocratie française d'échanger par le mariage, leurs titres nobiliaires

⁷⁹ James WILLIARD, « Rue de la Paix – Palaces », *Cinémagazine*, n° 15, 15 avril 1927, p. 147.

contre une fortune importante, amenée grâce aux dots de ces riches héritières du Nouveau Monde, à la recherche d'un mari et d'un nom prestigieux. Ces mariages ont amélioré les finances de ces aristocrates désargentés et ont redonné du lustre à l'aristocratie européenne⁸⁰. Toutes ces figures privilégiées circulent entre la Côte d'Azur, Deauville, Paris et ses beaux quartiers autour de la Madeleine, mais aussi dans le Paris qui s'encanaille : Montmartre et le Moulin Rouge, ses bals comme celui des Quat'zarts qui est évoqué dans le film. Cependant, Donatien évoque aussi le monde ouvrier à travers les coulisses de la maison de couture, de manière légère, car il s'agit d'une comédie. Il y a là une pléiade de petites mains : les couturières, les apprenties, les mannequins de cabine qui attendent en sous-vêtements de revêtir la robe demandée et de défiler devant les clientes.

Certains de ces films montrent des femmes travaillant dans le domaine de la mode et appuient leur volonté d'émancipation et leur détermination de s'en sortir par le travail. Cette ambition réelle, que le film laisse entrevoir, a poussé certaines d'entre elles à créer leur propre entreprise dans les années 1910 et 1920, en donnant naissance aux grandes maisons de couture que nous connaissons et qui existent encore aujourd'hui : Jeanne Lanvin et Gabrielle Chanel en font partie. Pour Germaine Lecomte, sa maison cesse ses activités dans les années 1950. La guerre a laissé, pour un temps, le champ libre aux femmes pour s'insérer et s'exprimer dans le travail et dans la mode notamment, dans un monde réservé en majorité aux hommes jusque-là. Dans *L'Arpète*, Jacqueline ouvrira sa propre maison de couture au 125 Rond-Point des Champs-Élysées, le nouveau quartier établi pour la haute couture.

C'est la maison Germaine Lecomte qui signe les robes de Lucienne Legrand dans ce film. Crédité au générique du film, la couturière participe ici à son premier film. Elle réalisera dans les années 1930 jusqu'à sa fermeture, les costumes de plusieurs actrices françaises, Michèle Morgan, Micheline Presle ou Danielle Darrieux, en les suivant tout au long de leur carrière. Cette maison sera une maison reconnue en France et à l'étranger pendant trente-sept années, jusqu'en 1957. À l'âge de 68 ans, Germaine Lecomte ferme sa maison, elle meurt en 1966.

⁸⁰ Valérie MENDES et Amy de LA HAYE, *La Mode depuis 1900*, Paris, Thames & Hudson, 2011. Voir aussi Léopoldie NICOLE, « Désirer l'« autre » : mariages franco-américains et sociabilité transnationale au XIX^e siècle », *Recherches familiales*, n° 14, 2017, p. 107-118. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2017-1-page-107.htm>.

7. *Prix de beauté (Miss Europe) (1930) d'Augusto Genina*

Le sujet du film donne une image cruelle de l'univers de la beauté, de la mode et d'une manière générale de ces concours de beauté, miroir aux alouettes pour de nombreuses jeunes filles qui y participent. Ils sont proposés par des magazines féminins, de cinéma, des quotidiens, à la recherche de la future grande beauté photogénique. Louise Brooks, (Lucienne Garnier) exprime avec talent ce rêve de célébrité et de luxe. Dactylographe dans un journal, *Le Globe*, elle envoie sa photo, à l'insu de son fiancé, pour participer au concours de Miss France, ce qu'elle regrette aussitôt, à cause de la jalousie du jeune homme. Mais elle gagne ce prix et se voit proposer alors de participer au tournoi international de « Miss Europe » qu'elle remporte lors de défilés se déroulant devant une large audience. Elle se sent happée par cette nouvelle vie, si grisante. Conviée à célébrer son succès de nouvelle Miss Europe, Lucienne est entourée de nombreux invités, éblouie par cet effervescence, désirée par les hommes, enviée par les femmes, elle voit s'ouvrir à elle un monde nouveau. Une vie si éloignée de celle qu'elle vivrait avec André. Apprenant la raison de l'absence de Lucienne, sa victoire au concours, il saute dans un train pour tenter de la ramener avec lui à Paris et lui pose un ultimatum. Dans sa chambre d'hôtel, elle montre à son fiancé venu la rechercher, ses trésors gagnés : une armoire garnie de magnifiques vêtements : étoffes, robes et fourrures. Elle fait le choix cependant de le rejoindre. La vie simple et étriquée qu'il lui propose et qu'elle vit à présent avec lui, son quotidien monotone, mais stable contre ses rêves de richesse, de luxe et de liberté va la propulser inévitablement vers une fin dramatique. Prisonnière d'une vie triste de femme au foyer, Lucienne sait qu'elle a fait une erreur en acceptant de revenir à Paris avec André et ne pense plus qu'à cet intermède qu'elle a vécu. Lorsque son compagnon lui remet avec hésitation, tout le courrier d'admirateurs qu'elle a reçu, elle s'empare des lettres et répond sur le champ, en signant des photos d'elle avec son titre de « Miss Europe », captivée par ce souvenir enivrant. Comme envoûtée, elle ressemble alors à d'autres femmes prises aux pièges du mirage du luxe, du commerce moderne lorsqu'il s'est mis en scène, comme ce fut le cas au moment de l'avènement des grands magasins, au XIX^e siècle. Ces nouveaux temples aux chimères ont conféré « l'emprise croissante de la mode et du futile sur la société⁸¹ ». Cette idée rejoint les propos de Pierre Giffard, qui un an avant Émile Zola et son ouvrage *Au Bonheur des Dames*, témoignait dans *Les grands bazars* du pouvoir maléfique des magasins de mode sur les femmes qu'il qualifiait de : « gouffre où les tourbillons sont semés

⁸¹ Philippe PERROT, *Le Luxe, une richesse entre faste et confort XVIII^e – XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 241.

de mirages plus terribles les uns que les autres⁸² ». C'est ce que va vivre Lucienne Garnier avec ses rêves de gloire, de luxe, d'évasion, voire d'émancipation, mais dont la fin n'en est que plus tragique. C'est aussi ce besoin d'émancipation que revendique Monique Lerbier dans *La Garçonne* (1923), d'Armand du Plessy : une vie à elle et non dictée par les conventions de la société. Comment Lucienne aurait-elle pu résister longtemps à l'existence qui s'ouvrait à elle, à la mode et à ses plaisirs alors que durant un moment, lors de ce concours, elle avait été « riche de vingt robes des grands couturiers⁸³ », reçues après son succès au tournoi de succès et de gloire.

Ce film marque le passage du film muet à la sonorisation. Il est édité en trois versions : muette, sonore et parlante. Mais la sonorisation plaquée sur le film le rend très étrange avec toujours un temps de décalage sur les images. Cette étrangeté est décuplée lorsque André finira par tirer sur Lucienne dans la salle de projection où elle visionne les essais de sa performance vocale. Le coup part et la touche mortellement. Sur l'écran, elle continue à évoluer en chantant, renforçant ce sentiment de décalage. Le film révèle les tourments que provoque le rêve d'une gloire éphémère, la célébrité gagnée lors d'un concours de beauté et l'espoir aussi d'une autre vie possible pour une femme qui veut vivre en liberté.

René Clair co-écrit le scénario avec un journaliste allemand Fraenkel pour la « Sofar⁸⁴ » mais sa réalisation, un temps attribué à René Clair, sera confiée à Augusto Genina. Le tournage a lieu en France à Épinay et les prises de vues débutent dans le courant du mois de juillet 1929⁸⁵. Le film sera réalisé en quatre versions différentes de langues : français, anglais, allemand et italiens, ce qui est, semble-t-il, la première tentative en France et ce qui a provoqué de nombreuses complications avec un travail minutieux accompli pour arriver aux résultats exigés par les réalisateurs du film⁸⁶.

Jean Patou va habiller Louise Brooks pour ce film. Nous n'avons cependant aucun témoignage quant aux choix des costumes pour ce film⁸⁷. Ont-ils été exécutés pour les scènes à tourner par la maison de couture ? Ou bien Louise Brooks a-t-elle choisi elle-même ses tenues dans les collections de Jean Patou ? Dans l'ouvrage qui est consacré à l'actrice en 1976, *Louise Brooks : portrait d'une anti-star*⁸⁸ et auquel elle participe par l'écriture de plusieurs textes, nous en apprenons un peu plus toutefois sur sa relation aux vêtements et notamment dans

⁸² Pierre GIFFARD, *Paris sous la troisième république, Les grands bazars*, Paris, Victor Havard, éd., 1882, p. 6.

⁸³ L. DELAPRÉE, « Louise Brooks "Prix de Beauté" », *Pour Vous*, 1^{er} mai 1930, pp. 8-9.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ « Échos et Informations, Louise Brooks ne perd pas son temps », *Cinéma*, n° 24, juillet-août 1929, n. p.

⁸⁶ « En suivant la production », *Cinéma*, n° 30, mars 1930, n. p.

⁸⁷ Emmanuelle POLLE, *une vie sur mesure*, op. cit.

⁸⁸ Louise BROOKS, Roland JACCARDS (dir.), *Louise Brooks : portrait d'une anti-star*, Paris, Phébus, 1976.

les films qu'elle tourne avec le réalisateur Georg Wilhelm Pabst, à Berlin : *Loulou (La boîte de Pandore)* et *Le Journal d'une jeune fille perdue* réalisés en 1929. Après ces deux films, elle se rendra à Paris pour interpréter Lucienne Garnier dans *Prix de beauté* et elle regagnera ensuite New York en décembre 1929. Dans un texte intitulé *Pabst et Lulu*, l'actrice raconte la manière dont Pabst entreprit de régenter sa vie privée et comment il choisit tous les vêtements qu'elle avait à porter dans le film. Le réalisateur avait ainsi des idées bien arrêtées, car elle ne put imposer aucun de ses choix vestimentaires. Louise Brooks raconte toujours dans ce texte, comment elle trouvait inouï de ne pas pouvoir intervenir dans le choix de ses vêtements. Elle a reconnu cependant, avoir été gâtée jusque-là par les directeurs de la Paramount avec lesquelles elle a tourné plusieurs films : « Lorsque je jouais une manucure, je portais une robe du soir brodée de perles à cinq cents dollars. Vendeuse, je portais une robe d'après-midi en satin noir valant au moins trois cents dollars. Étudiante, c'était un tailleur sur mesure à deux cents dollars. (Je m'amuse, aujourd'hui, quand les spectateurs de ces anciens films admirent mon élégance et s'étonnent du peu d'allure des autres comédiennes)⁸⁹ ». Il est vrai que l'élégance, le clinquant parfois du vêtement a souvent primé à Hollywood plus que la recherche, à travers lui, du caractère juste du personnage et du lien avec la scène à jouer pour des rôles qui demandaient justement une plus nette simplicité. Alors qu'avec le réalisateur autrichien, elle a reconnu avoir mésestimé son travail sur les costumes. Elle raconte une anecdote lors d'une séquence où elle ne voulait pas porter le gros peignoir blanc qu'elle devait enfiler à la sortie du bain pour tourner la scène d'amour. Elle s'est présentée alors, pour la scène à tourner, avec un superbe négligé de soie jaune.

⁸⁹ Louise BROOKS, « Pabst et Lulu », in Louise BROOKS, Roland JACCARDS (dir.), *Louise Brooks : portrait d'une anti-star*, op. cit., p 116.



Fig. 59. Le maharajah faisant un baise-main à Louise Brooks, n° 138, *Prix de beauté* (1930), Augusto Genina, la robe est signée Jean Patou. © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. DR.

Pabst lui a ordonné de mettre ce peignoir, car le public devait savoir qu'elle était nue dessous. Un autre jour, portant une robe de mariée, elle a cherché à faire changer la longue traîne en forme de queue qu'elle trouvait disgracieuse. Le réalisateur lui expliqua que cette traîne devait être assez légère pour suivre tous ses mouvements, car la scène était longue et violente. Elle se lança dans une crise de rage et déchira la traîne. Le réalisateur chargea le costumier de recoudre les morceaux. Le réalisateur travaillait aussi avec les propres vêtements de sa vedette, car ceux-ci pouvaient l'aider à construire sa scène et éveiller des sentiments chez la comédienne devant la caméra par l'attachement que l'on porte parfois à certains d'entre eux. Ainsi, Pabst fouilla un jour ses malles à la recherche d'une robe à « user ». Cette robe devait être celle qu'elle revêtirait lorsque devenue fille de joie, Lulu serait tué par Jack l'éventreur :

Connaissant intuitivement mes goûts, il choisit la blouse et la jupe de mon tailleur préféré.
J'étais atterrée. Pourquoi ne pas acheter une robe sans valeur, si c'est pour la détruire ?

Et pourquoi faut-il que ce soit *ma robe* ? [...] Le lendemain matin, on rapporta les vêtements dans ma loge. Autrefois ravissants, ils étaient maintenant déchirés et tachés de graisse : le tailleur même que je portais encore dimanche pour déjeuner chez Adlon ! Joséphine agrafa la jupe, j'enfilai la blouse, et je montai sur le plateau, me sentant aussi irrémédiablement souillée que ma tenue⁹⁰.

Louise Brook ayant été danseuse pendant deux ans, a appris le pouvoir des costumes. Puis son jugement a pu être quelque peu altéré par ses années passées au cinéma dans « l'ambiance de folle extravagance » qui régnait alors à Hollywood. Mais elle raconte que c'est seulement quand elle vit le film *Loulou (La Boîte de Pandore)* bien des années plus tard, en 1956, qu'elle comprit avec quel art G. W. Pabst avait : « symbolisé à travers les costumes choisis le personnage et la déchéance de Lulu. Pas une goutte de sang sur la robe de mariage, chaste et blanche, qu'elle porte lorsqu'elle tue son mari⁹¹ ».

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

CHAPITRE 5

Des lieux où s'exerce la mode

À côté des représentations des métiers liés à la mode et de leurs personnages plus ou moins travaillés dans les scénarios présentés sur l'écran, on retrouve à plusieurs reprises dans les films, l'esprit de la mode évoqué et convoqué dans le film. Ainsi, on peut dire que la mode est présentée dans les films par des éléments très différents comme : les milliers d'objets que l'on contemple à travers une vitrine de boutique de mode ou à travers la devanture de la maison de couture, sa succursale sur un lieu de villégiature ou par la présentation du salon de la maison de couture parisienne. Tous ces lieux proposent un panorama d'évocation et d'activités liées à la mode où les spectateurs découvrent sur l'écran, un monde bien souvent inconnu de leur quotidien.

La maison de couture est l'emblème de ce que représente le luxe et l'expérience d'un achat exceptionnel pour la majorité des spectateurs. Elle devient un lieu à évoquer dans les films, car en l'apercevant déjà, elle fait rêver. S'il faut « parler » aux Français en faisant des films français, il faut pouvoir montrer les agréments et les richesses de ce pays, les faire connaître à tous, au public français comme aux étrangers. Pour autant, communiquer sur la maison de couture conceptrice des costumes du film ou ayant fourni des vêtements de sa collection à la vedette, n'est pas la règle encore sur les génériques.

L'historien du cinéma Dimitri Vezyroglou explique dans un chapitre de son livre, la surreprésentation de la capitale dans les films de son étude, ceux de l'année 1928, dans « un Paris à la mode d'Épinal⁹² ». On y retrouve presque toujours dépeints, les quartiers du luxe et de l'élégance. « Cette représentation correspond à l'image internationale de la Ville-Lumière réputée pour ses couturiers et ses parfumeurs. Elle tend à identifier Paris à sa classe mondaine et oisive [...], la partie de la société la plus apparente au cinéma⁹³ ». Déjà, en 1923, le metteur en scène Pière Colombier était qualifié de bon représentant du « Film Parisien », grâce à son film *Soirée Mondaine*. Le chroniqueur louait le talent du réalisateur français, spécialisé dans ce qu'on appelle « le film parisien », c'est-à-dire là où l'on trouve « l'esprit qui circule de la Madeleine au

⁹² D. VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant ...*, op. cit., p. 70.

⁹³ *Ibid.*, p. 72.

faubourg Montmartre⁹⁴ ». La capitale française associée au luxe qui s'y diffuse et à ses quartiers typiques où l'on s'encanaille est une valeur sûre. Ce sont des « icônes urbaines⁹⁵ » présentes sur les écrans durant les années 1920. La capitale plait aux étrangers admirateurs de Paris et de ses plaisirs. Il faut ajouter à ce décor parisien, plusieurs autres lieux récurrents : la Riviera, filmée très fréquemment. Les Parisiens fortunés, en villégiature, y flânent de Nice jusqu'à Monte-Carlo. Au-delà de sa beauté naturelle et géographique, se sont ses palaces, son casino qui attirent. Des studios de cinéma sont aussi implantés sur cette côte et à Nice, ceux de la Victorine⁹⁶ qui permettent de tourner dans un cadre ensoleillé au décor varié. Autre lieu présent dans les films de la décennie : la Normandie et sa côte fleurie avec Deauville, qui permet par sa proximité avec la capitale, quelques heures en voiture, des tournages accessibles dans un cadre luxueux : le casino et son bord de mer, son hippodrome et ses courses où la haute société se rencontre, de grands hôtels tels le Normandy et le Royal permettent de rencontrer une clientèle cosmopolite et mondaine. Des bals sont organisés dans des villas du bord de mer ou des soirées dansantes. Ces scènes, bouquet de l'élégance et du luxe à la française, sont toujours des moments appréciés lorsqu'elles apparaissent dans les films, permettant aux spectatrices et spectateurs de contempler robes et accessoires présentés sur les plus jolies vedettes féminines du moment.

I. Évoquer la mode au travers de la vitrine

Évoquer la mode, c'est aussi insérer une scène où l'on retrouve la vedette contemplant une vitrine d'une boutique de mode : des chaussures, des vêtements en fourrures, des accessoires de mode. Dans *Détresse* de Jean Durand, réalisé en 1929⁹⁷, Paule, récemment mariée à Jean Mérit se dirige vers les boutiques sur les planches de Deauville. La caméra suit l'héroïne passer devant les terrasses remplies de jeunes femmes fortunées, rieuses, attablées en tenues de plage. Puis Paule contourne le grand magasin entièrement vitré de Max Fourrures, s'y arrête pour contempler les étoles et manteaux de fourrure exposés. Elle est gênée par la simplicité de son apparence qu'elle aperçoit dans le reflet de la vitrine : un chemisier à carreaux aux manches retroussées,

⁹⁴ *Le Livre d'Or de la Cinématographie Française*, Noël 1923.

⁹⁵ Voir sur cet aspect, Philip J. ETHINGTON et Vanessa R. SCHWARTZ, « Urban icons », *Urban History*, n° 1, Vol. 33, mai 2006, pp. 5-19.

⁹⁶ Anne-Elizabeth DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, *Les Studios de la Victorine, 1919-1929*, *op. cit.*

⁹⁷ *Détresse* (1930) de Jean Durand est un film qui ne fait pas partie du corpus mais que nous avons sélectionné pour cette spécificité sur la représentation des lieux à la mode : Deauville et ses boutiques de mode.

une jupe recouverte d'un tablier à grandes poches, face à tant de luxe étalé. La vie d'une femme de pêcheur n'est en rien comparable à celles des femmes qui peuvent dépenser de l'argent pour s'habiller dans ces boutiques. Cette séquence n'a pas de rapports directs avec l'intrigue du film, cependant, on peut y voir à travers les premiers plans de défilés de mannequins et le regard tourné de Paule vers la vitrine de Max, la parabole d'un rêve de vie « facile » qui y serait associée et que sa condition de femme de pêcheur ne pourra jamais lui permettre d'y accéder. Cette proximité du luxe mis en parallèle avec la vie simple de cette jeune femme de pêcheur a peut-être contribué à la perte de la jeune femme puisque malheureuse dans son couple, elle se laissera séduire par l'ami de son mari bien plus fortuné que Jean. En effet, l'histoire du trio amoureux : l'adultère de l'épouse et la vengeance du mari se déroule dans un bourg en mutation, Deauville, à la croisée de deux mondes. La séquence de mode au début de cette histoire cherche également à présenter les avantages de Deauville, ancien petit village de pêcheurs de Normandie qui est devenu en 70 ans, une jeune station balnéaire réputée et dans laquelle les touristes et les Parisiens en villégiature peuvent retrouver tous les avantages que la capitale procure : terrasses de cafés modernes, boutiques de mode avec une population cosmopolite et fortunée. La vitrine parée de produits raffinés, d'accessoires de mode fait ainsi partie du rêve de luxe des passants et des touristes. Paule, modeste jeune femme de ce bourg de pêcheurs, reste songeuse devant l'inaccessibilité de ces articles présentés dans la vitrine qui se trouvent à portée de main, juste derrière une vitre transparente ou derrière l'écran pour les spectatrices. Il n'est pas nécessaire de se rendre dans l'un des quartiers parisiens où sont installés ces boutiques de luxe, ces maisons de couture, car celles-ci viennent jusque chez vous, dans ce petit village où la vie semblait se poursuivre pourtant immuable autour de la pêche. Cependant cette modernité vous attire et fait miroiter une vie rêvée que Paule et les spectateurs regardent passer devant leurs yeux.



Fig. 60. Alice Roberte (Paule Mérit), *Détresse* (1930) de Jean Durand. On voit Paule déambuler sur la plage et passer devant les vitrines des grands couturiers. Photogramme du film, GP archives.



Fig. 61. Alice Roberte (Paule Mérit), *Détresse* (1930) de Jean Durand. Photogramme du film, GP archives.



Fig. 62. Lucienne Legrand (Margarita), *La Sin Ventura* (1924) de Donatien. Photogramme du film, CNC.

Nous retrouvons cette situation exposée dans un film du corpus, *La Sin Ventura* (1924) où nous avons laissé Margarita absorbée dans la contemplation de la vitrine d'un magasin de chaussures. La jeune femme, appelée « la malchanceuse », est happée par le piège du luxe. Pendant qu'elle contemple avec envie cette vitrine, un homme Ricardo Espana, la contemple aussi de l'autre côté du trottoir. Il vient au-devant d'elle dans un plan suivant et lui propose de lui acheter les souliers qu'elle regarde et qu'elle désire depuis un moment. Le tableau de James Tissot, *La demoiselle de magasin* (1883-85) mis en parallèle avec cette scène du film, nous rappelle que tout se désire, tout se convoite et tout peut s'acheter. Les objets de mode quels qu'ils soient : souliers, rubans, mais aussi les jeunes vendeuses, les jeunes arpètes : Margarita comme la vendeuse à l'intérieur du magasin en sont un exemple. La vitrine est un élément signifiant dans la représentation de la mode au cinéma, elle l'est aussi dans la peinture et dans la littérature en se référant à Walter Benjamin dans son œuvre inachevée, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, à travers les passages parisiens, qu'il nomme « nouvelle invention du luxe industriel⁹⁸ ».

⁹⁸ W. BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, ..., *op. cit.*



Fig. 63. James Tissot, *La demoiselle de magasin* (1883-85), www.wikiart.org/fr.

De la boutique de nouveauté⁹⁹, représentée par James Tissot qui propose à la femme coquette, les articles de Paris, « des tissus et des colifichets puis des châles et des mantelets, des accessoires de mode qui s’achètent confectionnés¹⁰⁰ », jusqu’au grand magasin, temple de la consommation. Ces lieux font entrer la femme dans « l’enfer de la coquetterie comme une souris dans la ratière¹⁰¹ », avec le premier d’entre eux, *Au Bon Marché* qui ouvre ses portes en 1852¹⁰².

⁹⁹ Sur les magasins de nouveautés, voir Auguste LUCHET, « Les magasins de Paris » in *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un*, Tome 15, Paris, Ladvoat librairie, 1834, pp. 238-268. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23554d/f266.item>.

¹⁰⁰ Didier GRUMBACH, *Histoire de la Mode*, op. cit., p. 18.

¹⁰¹ Pierre GIFFARD, *Paris sous la troisième république*, *Les grands bazars*, op. cit., p. 6.

¹⁰² Émile Zola publie en 1883, *Au Bonheur des Dames*, qui restitue l’ambiance de la III^e république et l’avènement

Le film de Julien Duvivier *Au Bonheur des Dames* (1929) en est une évocation.

Margarita dans *La Sin Ventura* (1924) contemple des chaussures dans la vitrine. Ce n'est peut-être pas anodin précisément parce que le pied est au cœur de « toutes les fixations, à l'étincelle de tous les désirs, à l'ancrage de tous les fantasmes masculins¹⁰³ » car depuis la guerre, la robe ne recouvre plus ni ce pied ni ce mollet. Les années 1920 voient se raccourcir encore les ourlets des robes jusqu'aux genoux, « parler de chaussures, c'est évoquer [...] ce qu'elle enserme, c'est rappeler aussi ce qu'elle prolonge : la cheville et le mollet¹⁰⁴ ». Cette « fascination » fétichiste pour le pied est au début du XX^e siècle, l'objet d'un culte fiévreux¹⁰⁵ que Donatien exploite dans cette scène par la contemplation puis par l'achat des souliers par l'homme qui entretiendra Margarita, Ricardo Espana. Les jambes de Lucienne Legrand et ses souliers sont filmés longuement dans une scène de *Miss Edith Duchesse* (1928). Une histoire de jambe et de chaussures qui nous permet de rappeler que le créateur de chaussures André Perugia¹⁰⁶ deviendra le chausseur attitré de Lucienne Legrand dans ses films. Il collabore avec Donatien à partir de son septième film, *Nantas* (1925) mais peut-être travaille-t-il déjà sur *La Sin Ventura* (1924). Il chaussera l'actrice jusqu'à la fin de sa carrière.

Malgré l'histoire et le contexte sinistre de *La Sin Ventura* (1924), la décoration des intérieurs réalisée par Donatien est très soignée et Lucienne Legrand porte de nombreuses robes très élégantes. Aucun nom de couturier n'apparaît sur le générique du film. Cependant, dans la revue *Archives*¹⁰⁷, un portrait du cinéaste accompagné de sa filmographie permet de révéler que deux prestigieuses maisons de couture sont attachées aux costumes de ce film : Paquin et Drecoll. Malheureusement aucune archive ne vient corroborer cette information en montrant que les robes portées par Lucienne Legrand ont été prêtées par ces maisons ou confectionnées pour la vedette

de ces grands magasins. Deux versions sont tournées au cinéma : l'une par Julien Duvivier en 1929, film muet qui porte le roman de Zola durant les années 1920 et la version d'André Cayatte en 1943.

Le Bon Marché est considéré comme le premier grand magasin parisien. En 1854 Aristide Boucicaut prend la direction d'un commerce dont il était l'employé. À la fin des années 1860, il sera le premier à édifier un immeuble spécialement conçu pour ce type de vente, il élargit son offre et améliore l'organisation des rayons. Après Les Grands Magasins du Louvre, c'est Le Bazar de l'Hôtel de Ville qui ouvre ses portes en 1860, suivi cinq ans plus tard du Printemps, de La Samaritaine. Les Galeries Lafayette ne seront fondées qu'en 1895. En 1911, les douze plus grands magasins parisiens emploient onze mille personnes, alors qu'un magasin classique ne compte en moyenne que onze employés. Des succursales ne tardent pas à s'ouvrir en province. Voir Jan WHITAKER et Jacques BOSSER, *Une histoire des grands magasins*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

¹⁰³ Philippe PERROT, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, op. cit., p. 190.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁵ Denis BRUNA (dir.), *Marche et démarche, une histoire de la chaussure*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2019.

¹⁰⁶ André Perugia (1893-1977) est né à Florence puis il se fera naturaliser français. Chausseur, bottier ou cordonnier, il deviendra le compagnon de Lucienne Legrand après sa séparation avec Donatien en 1929.

¹⁰⁷ Éric Le ROY, « Donatien, furtif voyageur du cinéma français », op. cit.

et pour le film. Une référence à l'un de ses costumes du film est soulevée dans un article de *L'Intransigeant*. On peut y lire que dans une des scènes, elle est présentée comme miséreuse : « figure sale, cheveux en désordre, [...] une robe misérable¹⁰⁸ ». Un costume qui n'est pas totalement convaincant pour figurer la misère puisque le journaliste ajoute qu'il a fallu rajouter des trous aux bas de la vedette. La presse lors de la présentation de ce film, ne s'attache qu'aux décors du film « très louable [...] celui du début avec son étonnante profondeur coupée des arabesques gracieuses de la grille, ses noirs savoureux et la flamme lointaine de son foyer invisible. Voilà un décor bien conçu, bien construit, bien éclairé et bien photographié¹⁰⁹ ». On met en avant la composition de plusieurs tableaux pittoresques qui font honneur au sens pictural et au goût du metteur en scène, Donatien étant le décorateur de tous ces films.

II. La maison de couture

Après s'être arrêtés devant la vitrine, les personnages et les spectateurs sont invités à rentrer dans la boutique ou dans la maison de couture, comme dans les exemples ci-après. Pour *La Voyante* (1924), les réalisateurs Leon Abrams et Louis Mercanton proposent au moins une scène se déroulant dans une maison de couture puisque Suzanne exerce le métier de mannequin. C'est du moins ce qui semble se dégager des résumés du film lus dans les revues de cinéma et c'est aussi ce qui ressort de l'encart publicitaire du film, dans *Hebdo-Film* du 5 avril 1924 (**fig. 65**) : « défilé des mannequins de chez Paul Poiret ».

La publicité du film met en avant, tous les ingrédients nécessaires pour faire de ce film, un spectacle et un succès. L'énumération des « numéros » présents dans *La Voyante* devrait attirer les spectateurs devant les écrans. Comment en serait-il autrement, le scénario déroule tous les éléments nécessaires pour rassembler le plus large public : des courses de chevaux à Auteuil¹¹⁰, un évènement qui donne l'occasion aux femmes de la bonne société d'arborer les dernières toilettes à la mode, ce qui devrait séduire les spectatrices. L'évocation d'un cabaret célèbre, « Le Perroquet », élément de modernité pour la jeunesse parisienne, un défilé de mannequins chez Paul Poiret, autre élément qui saura rassembler les curieux, car il s'agit de découvrir un lieu et

¹⁰⁸ B., « La vie du Cinéma », *L'Intransigeant*, 1^{er} septembre 1923, p. 4.

¹⁰⁹ Edmond ÉPARDAUD, « La Sin Ventura », *Cinéa-Ciné*, n° 4, janvier 1924, p. 28.

¹¹⁰ Dans un article, il est question de scènes réalisées à Longchamp et d'autres tournées au Moulin de la Galette. Paul NIVOIX, « Chez Mme Sarah Bernhardt », *Comoedia*, art. cit.

une pratique réservés à une clientèle fortunée, ce que les scénaristes de la décennie ne manqueront pas d'égrener dans leurs scénarios. Puis une grande tragédienne Sarah Bernhardt présente dans le film et fédératrice dont ce sera la dernière apparition publique dont les scènes où elle apparaît se tournent chez elle (on sait qu'elle est âgée et malade, cela permet de ménager la comédienne). Paul Poiret est aussi considéré comme une vedette, il est distribué dans ce film. Une photographie présente d'ailleurs le grand couturier, son mannequin, quelques clients installés sur un canapé pour faire la promotion du film, mais il semblerait également qu'il y joue son propre rôle en faisant probablement une brève apparition. D'après un article de *Mon Ciné*¹¹¹, le salon de couture photographié, n'est pas celui de la maison Poiret mais un décor reconstitué en studio, dans lequel, le couturier et quelques collaboratrices se sont installés pour la photo et qui doit certainement être le décor d'une scène du film.



Fig. 64. Paul Poiret au centre, un mannequin et le réalisateur à droite dans *La Voyante* (1924), Leon Abrams et Louis Mercanton. *Mon Ciné* n° 143, 13 novembre 1924.

¹¹¹ « Chez le grand couturier », *Mon Ciné*, n° 143, 13 novembre 1924, p. 20.

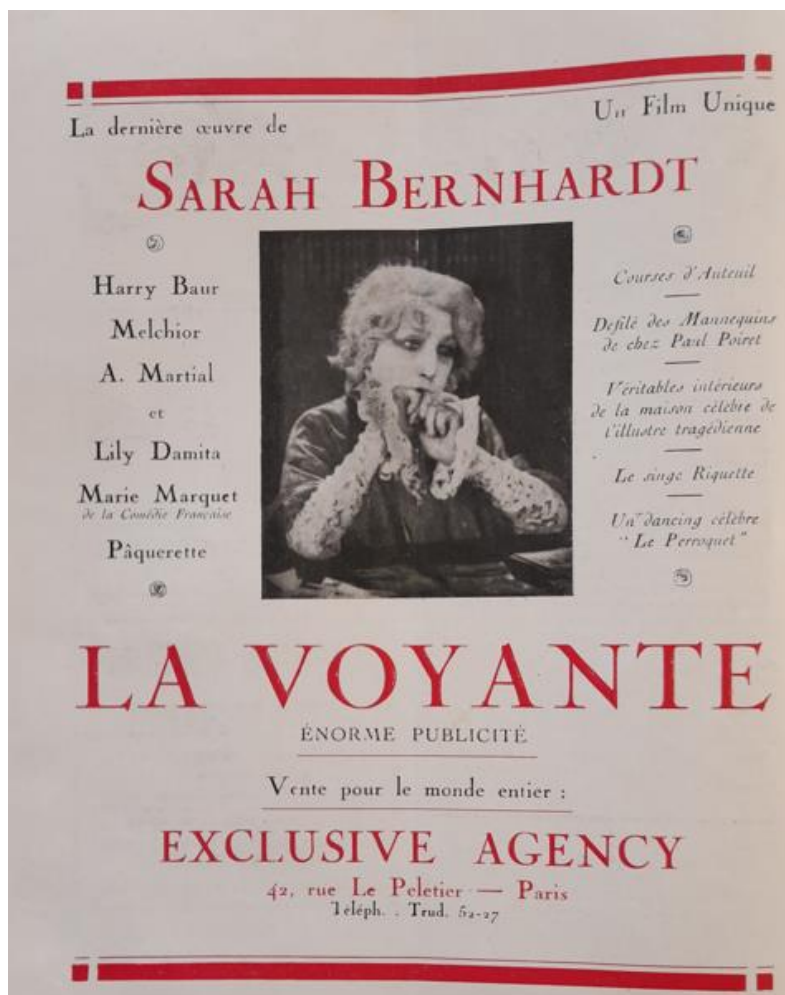


Fig. 65. *La Voyante* (1924), Leon Abrams et Louis Mercanton, *Hebdo-Film*, n° 14 (n° 423), 5 avril 1924.

L'allusion au monde de la mode et de la vie parisienne sont donc évoquées de plusieurs façons dans ce film. La présence de la grande vedette à l'affiche est le gage de réussite du film et apporte un argument supplémentaire : « donner lieu à une exhibition de Sarah Bernhardt [...] mais aussi servir de prétexte à faire défiler sous les yeux des Américains, Paris tel qu'on le comprend de l'autre côté de l'Atlantique¹¹² ». C'est une interprétation d'un Paris rêvé pour les Américains qui viennent dans la capitale pour ses plaisirs et son art de vivre dont le film sera une parfaite publicité. D'ailleurs pour consolider cela, le choix d'un metteur en scène américain, Leon Abrams est édifiant auquel on adjoint cependant la présence de Louis Mercanton co-directeur du film. Il a dirigé plusieurs fois Sarah Bernhardt au cinéma, dans *Mères Françaises* (1917) notamment, film qui eut un grand succès en France, mais aussi en Amérique. Une caution française peut-être pour compenser le fait que le dernier film de la grande comédienne est tourné

¹¹² René JEANNE, « Les films de la semaine », *Le Petit Journal*, art. cit.

par un américain et éviter qu'il ne rentre alors dans la catégorie de films américains ? C'est du moins la manière de présenter le film par René Jeane dans *le Petit-Journal*¹¹³. Mais certainement aussi la volonté de faire un film qui se diffusera mieux vers un public étranger.

Dans le film *Rue de la Paix* (1927) réalisé par Henri Diamant-Berger, plusieurs scènes se déroulent dans et autour de la maison de couture. Le réalisateur propose une immersion dans le milieu de la haute couture. Le film est qualifié de « film très parisien » dans les pages de *Cinémagazine*¹¹⁴ et celles de *Ciné pour tous*¹¹⁵. Plusieurs scènes du film se déroulent dans les salons d'une maison de couture imaginaire, la maison Pauline Sœurs qui rappelle par son nom et sa situation dans Paris, la Maison Boué Sœurs, située au 9 rue de la Paix. Cette maison déménagera d'ailleurs, en 1928 pour s'installer dans un autre quartier, les Champs-Élysées, qui seront après la Place Vendôme et la Rue de la Paix, l'autre quartier de la mode. La maison Pauline Sœurs est située face à celle de Worth, un plan du film montre la devanture Worth lorsque Andrée Lafayette, (Thérèse) sort de la maison Pauline Sœurs et attend sa voiture sur le pas de porte.



Fig. 66. La devanture de la maison de couture Boué Sœurs, 9 rue de la Paix à Paris et son personnel féminin pratiquement toutes habillées de blouses claires et de jupes plus foncées, un chapeau couvrant leurs cheveux pour la plupart en 1906. Photographie librairie Diktats. DR.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ L'habitué du Vendredi, « Les films de la semaine », *Cinémagazine* n° 42, 21 octobre 1927, p. 125.

¹¹⁵ « Palaces, Rue de la Paix », *Ciné pour tous*, n° 83, avril 1927, pp. 31-32.



Fig. 67. Une vue de la devanture de la maison Worth, 7 rue de la Paix à Paris, dans le film, *Rue de la Paix* (1927)
Henri Diamant-Berger. Photogramme du film, CF



Fig. 68. Façade de la maison de couture Philippe & Gaston. 120 avenue des Champs-Élysées, photographie Thérèse Bonney, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, Ville de Paris, BHVP. DR.



Fig. 69. L'entrée de la maison de couture, Pauline Sœurs, *Rue de la Paix* (1927) d'Henri Diamant-Berger. Vaste entrée du décor réalisé pour représenter la maison de couture. Photogramme du film, CF.

Le pas de porte et l'entrée spectaculaire de la maison de couture Pauline Sœurs, (**fig. 69**) sont l'œuvre du décorateur Lucien Jacquélux, crédité au générique du film. Le décor a quelque chose de similaire aux vastes plateaux des productions hollywoodiennes de la RKO, au début des années 1930. Ces décors Art déco sont réalisés par Carroll Clark et Van Nest Polglase, qui donne toute la mesure de leur architecture majestueuse dans les premières comédies musicales de Fred Astaire et Ginger Rogers. Henri Diamant-Berger rentre des États-Unis, deux mois avant de commencer *Rue de la Paix*, certainement inspiré par la manière de travailler des Américains. Dans son autobiographie, le réalisateur dénonce une production française de films qui baisse face à celle des Américains¹¹⁶ et cherche sans doute par plusieurs moyens à relancer la production française de films. Il ramène d'ailleurs avec lui l'idée d'utiliser un *gagman* dans les films, permettant de dynamiser certaines scènes, ce qui n'existait ne semble-t-il pas dans les comédies

¹¹⁶ Henri DIAMANT-BERGER, *Il était une fois le cinéma*, Paris, Jean-Claude Simoën, 1977, p. 148.

françaises. Buster Keaton, qui travaillait avec des *gagmen* pour rythmer ses scénarios, déclarait que le « gag » est : « un jeu de scène ou une situation dans laquelle une incongruité, l'inattendu ou l'humour physique élève l'amusement des spectateurs jusqu'au rire¹¹⁷ ». Un élément que Diamant-Berger utilise dans ce film avec la présence de l'acteur Armand-Bernard (Bartlett) qui joue l'employé de l'acheteur américain Paterson.

À la recherche d'autres éléments pouvant rivaliser avec les productions américaines, on retrouve dans *Rue de la Paix* (1927), des décors faits de grands espaces, hauts, afin de magnifier la maison de couture : de la porte d'entrée jusqu'aux salons¹¹⁸. Dans la réalité, ces maisons de couture se situent dans de beaux appartements de style Louis-Philippe, haussmannien ou classique, dans les immeubles des rues de la Paix, du Faubourg St-Honoré, de la place Vendôme. Avec une certaine théâtralisation, ces lieux luxueux accueillent une clientèle prestigieuse. On retrouve dans les films, le déploiement de luxe dans des décors amplifiant le volume des lieux, le rendant encore plus spectaculaire et inaccessible. Sans toutefois être complètement en décalage avec la réalité si l'on compare avec les salons de la maison Vionnet en 1924, (**fig. 72**).



Fig. 70. L'entrée de la maison de couture Pommier & Cie, *L'Arpète* (1929), Donatien. On remarque le portail en fer forgé. Photogramme du film, GP archives.

¹¹⁷ P.H., « Ceux qui trouvent les idées comiques, Les “Gag-Men” », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 26, décembre 1924, pp. 9-10.

¹¹⁸ Johanna ZANON, « La face cachée de la Lune : les ateliers de couture de la maison Jean Patou dans l'entre-deux-guerres », *Apparence(s)*, n° 7, 2017. [En ligne] <http://apparences.revues.org/1351>.



Fig. 71. Une soirée suivant le défilé chez Lucien Lelong. *Vogue France*, avril 1924. Caroline Evans, *The Mechanical Smile*, Yale University press, 2013. DR.



Fig. 72. Salon de la maison de couture Vionnet en 1924 dans un style moderne. Le mannequin entre par une porte décorée par Lalique. *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, juin 1924 et *Harper's Bazar*, octobre 1927. Caroline Evans, *The Mechanical Smile*, Yale University press, 2013. DR.



Fig. 73. Salon de la maison de couture Chanel réaménagé en 1928. Le jeu de miroir se reflète dans l'espace dédié aux défilés. Photo Robert Doisneau. Rapho. Roger-Viollet. Caroline Evans, *The Mechanical Smile*, Yale University press, 2013. DR.

Pour *L'Arpète* (1929) réalisé par E.B. Donatien, l'entrée de la maison Pommier est caractéristique d'un travail de ferronnerie d'art exécuté pour la porte d'entrée. Le nom de l'artiste Malatre & Tonnelier est aussi présent sur le générique. Donatien (Émile-Charles-Bernard Wessbecher) est issu d'une famille spécialisée dans l'agencement et l'aménagement théâtral, ferronnerie et cuivrierie d'art¹¹⁹, depuis deux générations. Il a renoncé à une carrière dans l'entreprise familiale, mais il fera des études artistiques pour devenir décorateur au théâtre puis au cinéma, une fonction qu'il conservera dans chacun de ses films. Avec cette porte en fer forgé, resurgissent ses attaches et son goût pour cet artisanat d'art, la ferronnerie et donne à l'entrée de la maison Pommier, une réalisation moderne et élégante jouant avec l'ombre et la lumière dans l'esprit Art déco.

Montrer une maison de couture, c'est montrer un cadre luxueux et un milieu étranger à la

¹¹⁹ Éric Le ROY, « Donatien, furtif voyageur du cinéma français », *op. cit.*, p. 1.

plupart des spectateurs qui se rendent au cinéma. L'univers de la mode y est comme sacralisé. La maison de couture inspire dès le pas de porte, dès sa vitrine, inspirant un temple de la beauté, qu'elle soit située à Paris ou dans son cadre réservé, la station balnéaire. Dans une scène de *L'Arpète* (1929), Jacqueline entre dans la succursale de la « Maison Pommier » située en bordure de mer. Les maisons de couture s'installent généralement, là où l'élite se déplace durant la saison : station balnéaire de la Côte d'Azur, Normande ou Basque, « villes d'eaux ». Car la vie sociale et mondaine du grand monde parisien est structurée en un découpage spatio-temporel de trois saisons : un début d'année à Paris ou pour certains nobles sur les côtes ensoleillées de la Méditerranée, les fêtes printanières sont réservées aux *garden-partys*, bals et soirées costumées, la saison parisienne s'achève avec les Grands Prix épiques. Au début de l'été se déroule dans d'autres lieux, les mondanités de cette classe sociale en bords de mer ou dans les villes d'eau¹²⁰. La maison de couture, où qu'elle se trouve, laisse aux spectateurs le droit de rêver des mille robes et accessoires disposés derrière ses vitrines.



Fig. 74. L'entrée de la succursale Pommier en bord de mer, *L'Arpète* (1929) de Donatien. Photogramme du film, GP archives.

¹²⁰ Alice BRAVARD, *Le grand monde parisien, La persistance du modèle aristocratique. 1900-1939, op. cit.*, 139-140.

III. Les défilés dans les films et les films de défilés

1. Le défilé dans les films de fiction

Le défilé peut n'exister dans un film que pour faire une intrusion raffinée sans lien direct avec l'histoire. C'est un insert de quelques plans que le réalisateur choisit d'ajouter pour donner de l'élégance à son film et pour attirer les spectatrices. Dans *Détresse* de Jean Durand sorti en 1930, que nous avons cité au chapitre 1, quelques plans de Deauville sont tournés lors d'un défilé d'élégance de costumes de plage signés Jean Patou que le réalisateur intègre à son histoire. Il permet ainsi de mettre en balance, la vie pauvre et simple de l'héroïne et la transformation de ce lieu, petit port de pêche, en station balnéaire pour aristocrates et bourgeois fortunés. On aperçoit le casino lorsqu'Alice Roberts (Paule Mérit) traverse la rue et marche sur les célèbres planches édifiées sur la plage quelques années plus tôt, nous permettant de visiter le lieu. On découvre des boutiques sous les arcades et des cafés où les terrasses débordent de jeunes gens attablés autour d'un verre. De jeunes femmes sont assises ou déambulent, vêtues de maillots de bain ou élégamment habillées en tenues estivales.



Fig. 75. Autre angle de vue de la boutique Jean Patou à Deauville ouverte en 1924 qui ne figure pas dans le film de Jean Durand, *Détresse* (1930) © DR, Archives Jean Patou.

Le message envoyé aux spectateurs, à travers ce film est le suivant : même s'il s'agit d'un drame à travers l'histoire racontée, c'est aussi en aparté, une déambulation sur les beautés du littoral normand et les avantages de Deauville, annexe des maisons de couture. La mode est partout, elle suit les clientes sur ses lieux de vacances. L'élégance est un art de vivre que seuls ceux qui ont les moyens financiers peuvent y accéder, mais qui fait rêver et attire les spectateurs dans les salles de cinéma.



Fig. 76. Angle de vue filmé de la boutique Jean Patou à droite de l'image, à Deauville et présentée dans *Détresse* (1930), Jean Durand. Photogramme du film. GP Archives.



Fig. 77. Défilé de modèles sur la plage de Deauville de Jean Patou dans *Détresse* (1930) de Jean Durand, photogramme du film, GP archives

Dans *Prix de Beauté* (1930) d'Augusto Genina, l'élection de Miss Europe requiert son défilé de mannequins en maillots de bain. Le générique du film précise que les maillots sont de la maison Alexandre et que Mlle Louise Brooks est habillée par Jean Patou. Cette scène de défilé est filmée en extérieur au jardin d'acclimatation de Paris. Elle est préparée et tournée avec des figurants et quelques curieux¹²¹. Le speaker annonce le début de l'évènement comme se déroulant à Saint-Sébastien, au Pays-Basque. Le petit orchestre qui anime le concours porte le costume basque : pantalons et chemises clairs, ceintures et bérets plus foncés. Louise Brooks (Lucienne) qui représente la France gagne le prix de Miss Europe. Le soir, un bal est donné en son honneur. Dans une autre scène, des couples se forment en robes de soirée et en smoking sur la piste de danse, pour célébrer la fin du concours et le prix remporté par Lucienne Garnier. Nous ne savons pas si toute la garde-robe de Louise Brooks pour ce film a été confectionnée par Jean Patou. S'agit-il d'un prélèvement dans la dernière collection du couturier ou bien les costumes sont-ils réalisés spécialement pour le film ? Emmanuelle Polle qui a eu accès aux archives familiales de Jean Patou, nous disait au moment de la sortie de son ouvrage, n'avoir pas trouvé de documents en lien avec le cinéma. Mais peut-être qu'une recherche dans les fichiers clientes pourrait faire ressortir quelques noms d'actrices ? Le propos de cette étude n'étant pas tant de découvrir quelles actrices Patou a pu habiller à la ville mais comment il a travaillé avec celles qu'il a vêtues pour l'écran et il semble qu'il y en ait eu peu justement. Le couturier s'est tourné vers l'international et vers les États-Unis en particulier et pas nécessairement vers des actrices. La maison de couture emploie quelques mannequins américains et compte de nombreuses clientes américaines. En 1928, Jean Patou répond à un journal américain, *The Evening Independent*¹²² et révèle ne pas compter beaucoup d'actrices parmi ses clientes. Il explique que les actrices de cinéma ont une façon de porter une robe qui est incompatible avec son style. Bien sûr, il ne dit pas que les actrices s'habillent mal, mais qu'il y a des couturiers spécialisés dans la création pour la scène et pour l'écran. Il reconnaît que les vêtements pour l'écran doivent avoir « du clinquant » et doivent s'approcher d'un « costume » pour produire de l'effet. Ce style qu'il nomme « théâtral » n'a rien à voir avec le style Patou. En effet, son style se reconnaît par l'élégance de sa ligne épurée. C'est aussi ce que l'on reconnaissait ou reprochait au style Chanel. Les deux créateurs avaient, en effet, quelques points communs. D'ailleurs cette simplicité revendiquée n'a pas permis, quelques années plus tard à Gabrielle Chanel de travailler longtemps à Hollywood. Les toilettes qu'elle va

¹²¹ Gaston PARIS, « Prix de Beauté », *L'Ami du Peuple*, 27 septembre 1929, p. 4.

¹²² Jean PATOU for NEA Service, « "Theatrical" types of gowns have no place in the salons of society », *The Evening Independent*, 6 septembre 1928, p. 8. Voir Emanuelle POLLE, *Jean Patou, une vie sur mesure*, op. cit., p. 266.

concevoir pour Gloria Swanson, la grande star américaine s'avèrent trop « simples » et ne colleront pas avec le faste des tenues hollywoodiennes. C'est certainement pour avoir anticipé cela ou maîtrisé parfaitement son style que Jean Patou compte peu d'actrices comme clientes de sa maison de couture. Il aura tout de même habillé Louise Brook et effectivement ses tenues, dans le film ne sont pas particulièrement éclatantes sur l'écran. On constate aussi que si une actrice apprécie le style d'un couturier, elle aura tendance à s'habiller à la ville comme sur scène, avec ce même couturier. Si le style du couturier est très dépouillé et ne passe pas bien à l'écran, alors, les actrices auront tendance à se détourner de cette maison de couture tout simplement. Ceci peut expliquer pourquoi Jean Patou avait peu d'actrices dans sa clientèle.



Fig. 78. Louise Brooks qui défile au milieu d'autres mannequins dans *Prix de beauté* (1930), Augusto Genina. Photogramme du film, CF.



Fig. 79. Georges Charlia, (André) et Louise Brooks, (Lucienne) habillée par Jean Patou, *Prix de beauté* (1930), Augusto Genina. © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

On retrouve également d'autres moments où des défilés de mannequins sont présents : dans le film *Rue de la Paix* (1927) et dans *L'Arpète* (1929), à l'intérieur des salons de la maison de couture et pas en extérieur comme dans *Prix de Beauté* et *Détresse*.

Dans *Rue de la Paix*, les mannequins défilant dans le film sont probablement ceux de la maison Philippe & Gaston, nommée au générique du film. Cette maison de couture ouvre en 1922, c'est l'association de deux hommes : Philippe Hecht et Gaston Kauffmann.

En 1900, Philippe Hecht crée avec deux autres associés la maison Bechoff-David & Cie à Paris. Les trois entrepreneurs sont originaires d'Autriche et d'Allemagne, la Première Guerre mondiale met un coup d'arrêt brutal à leur entreprise. Après le conflit, chacun crée sa propre affaire. Gaston Kauffmann est, quant à lui, un ancien directeur modéliste d'une des plus grandes maisons de l'avenue des Champs-Élysées¹²³, la maison de couture Jenny puis en 1922, il fonde avec Philippe Hecht, la société Philippe & Gaston.

La participation de la maison de couture à deux films du corpus : *La Garçonne* (1923) et *Rue de la Paix* (1927) donnent cette jeune maison, une vitrine publicitaire intéressante puisqu'elle est citée à chacune de ses deux collaborations : au générique du film *Rue de la Paix* (1927) et dans la presse pour *La Garçonne* (1923). Ce dernier film pourtant, n'aura qu'une infime

¹²³ E.-F. VELLETAZ, « À travers le monde », *Les Modes*, n° 306, novembre 1929, p. 4.

visibilité pour cause d'interdiction, mais son sujet aura fait parler du film. La maison Philippe & Gaston reste tout au long de la décennie, une maison très présente dans les différents magazines de mode.

L'intrigue du film d'Henri Diamant-Berger, (voir chapitre 4), amène Thérèse (Andrée Lafayette), le mannequin de la maison Pauline Sœurs, amoureuse de Laurent (Malcom Tod) le modéliste à devenir la nouvelle directrice de la maison de couture qu'ouvre Ally (Léon Mathot), un millionnaire qui cherche à la conquérir. Thérèse est déjà un mannequin connu, une photographie d'elle est présentée dans le magazine *Fémina*, un insert dans le film qui permet de joindre la presse et le cinéma au service de la mode. Des éléments que l'on souhaite marier pour une bonne publicité. La maison de couture dans laquelle Thérèse devient directrice est installée sur l'avenue des Champs-Élysées. C'est ce que suggère un plan du film. Tout comme l'adresse de celle de Philippe & Gaston, située au 120 de la même avenue. Si l'on peut deviner à travers quelques plans du film, un hall, des escaliers, l'entrée d'une véritable maison de couture, celle de Philippe & Gaston peut-être, nous savons que la maison Pauline Sœurs n'existe pas dans la réalité et qu'elle est installée, quant à elle, rue de la Paix, face à la maison Worth. Les mannequins qui évoluent durant les deux défilés sont filmés dans un décor comme un antre de la mode, et non dans un réel salon de présentation d'une maison de couture. Une hauteur sous plafond importante et des panneaux tournants laissent penser qu'il s'agit bien d'un décor (**fig. 80**). De grandes portes à battants, installées dans le fond du décor, permettent de faire entrer les mannequins portant les modèles de la collection ; ils avancent, font le tour du salon et s'éloignent. Une scénographie qui rappelle les mécanismes des spectacles de Flo Ziegfeld ainsi que les nombreuses comédies musicales américaines qui suivront dans les années 1930 où se déploient plateaux tournants et escaliers escamotables avec des girls au sourire implacable qui s'avancent vers la scène dans une chorégraphie étudiée. Henri Diamant-Berger utilise les ficelles d'une grande mise en scène pour son spectacle de mannequins. C'est un moment apprécié, le clou du spectacle. Le salon de style Art déco, aux lignes géométriques, est rempli de spectateurs clients. Un orchestre au premier plan accompagne le défilé des mannequins. À partir de 1923, plusieurs maisons de couture importantes transforment leur présentation de modèles en évènement social. On y trouve un orchestre pour des interludes musicaux, une piste de danse après le spectacle, des rafraichissements, un buffet permettant de fidéliser et augmenter la clientèle invitée à venir assister à la collection en tenue de soirée¹²⁴.

¹²⁴ C. EVANS, *The mechanical smile: modernism and the first fashion shows in France and America 1900-1929*, op. cit., p. 122.



Fig. 80. Le défilé de couture de Thérèse devenue directrice, dans un décor reconstituant une maison de couture assez avant-gardiste, *Rue de la Paix* (1927), d'Henri Diamant-Berger. Photogramme du film, CF.

Dans *L'Arpète*, un premier défilé est d'abord présenté par le créateur Pommier à son riche client américain Roquedufier qui ne semble pas convaincu par les modèles et qui s'en va. Il s'agit d'une présentation privée pour seulement deux clients. Le couturier de la maison Pommier & Compagnie est un personnage loufoque qui suit son inspiration très créative, mais qui n'attire semble-t-il, plus les acheteurs. Il perd une clientèle richissime par ses excès (si la mode est un art, c'est aussi un commerce). Son financier en a assez de cette situation et le somme de faire une collection « portable ».

Dans son film, Donatien tourne en ridicule un aspect de l'artiste qui crée avec l'idée de « l'art pour l'art », sans se soucier de ce que veulent réellement les femmes et de ce que cela peut coûter. Donatien évoque peut-être, à travers ce personnage, la carrière du couturier Paul Poiret, fulgurante et révolutionnaire, une décennie plus tôt, mais déclinante à l'aube des années 1930, n'ayant pas su comprendre à temps, les besoins nouveaux des femmes d'après-guerre. Donatien lui-même, dévoué au 7^{ème} art durant les années 1910 et 1920, retournera aux arts premiers, la peinture, la sculpture, la céramique au début des années 1930. Le cinéma est devenu parlant

depuis et le système de création et de production a changé. Il n'a pas réussi ou pas souhaité y trouver sa voie pour poursuivre sa carrière.

En observant les créations de la maison Pommier, on remarque que ses modèles semblent plus proches de costumes de scène que de robes élégantes et raffinées pour une clientèle fortunée. On constate aussi que le décor de sa maison de couture est assez moderne, avec de grandes sculptures encadrant les marches, ce qui fait contraste avec le défilé de Jacqueline & C^{ie} dans un décor plus vraisemblable, celui d'un véritable salon de maison de couture lorsqu'elle deviendra directrice.



Fig. 81. Le défilé du couturier Pommier, *L'Arpète* (1929), Donatien. On y découvre des robes un peu extravagantes et théâtrales. Photogramme du film, GP archives.



Fig. 82. Le défilé du couturier Pommier, *L'Arpète* (1929), Donatien. Photogramme du film, GP archives.



Fig. 83. Le défilé de Jacqueline & C^{ie}, *L'Arpète* (1929), Donatien. Plus sobre, il contraste avec celui de la maison Pommier et ressemble plus à un vrai défilé d'une vraie collection, peut-être dans le salon de couture de la maison Lucienne Legrand ? Photogramme du film, GP archives.



Fig. 84. Le défilé de Jacqueline & Cie, *L'Arpète* (1929), Donatien. Des vêtements plus classiques sont présentés. Photogramme du film, GP archives.

Le deuxième défilé a lieu dans la maison de couture de Jacqueline & C^{ie}. Il s'agit de la première collection de l'ancienne arpète devenue couturière. Nous sommes frappés par la sobriété et l'élégance des modèles présentés face à la collection présentée chez Pommier. Peut-être s'agit-il de véritables modèles présentés par la maison Germaine Lecomte qui par ailleurs habille Lucienne Legrand dans le film. Son nom est également présent au générique. Une recherche plus approfondie aux Archives de Paris, dans les registres des dessins et modèles, pourrait peut-être permettre de retrouver ces modèles, s'ils ont été déposés. Germaine Lecomte a commencé à déposer ses modèles à partir du 26 janvier 1927 avec 50 modèles de robes et manteaux. La marque de la maison de couture Germaine Lecomte est également présente et soulignée dans une scène du film. C'est une publicité, une sorte de placement de produit avant l'heure. Son nom est visible ostensiblement sur une boîte en carton au logo de la maison de couture dans une scène. La boîte est ouverte, remplie des effets personnels de Jacqueline et portée par l'actrice dans une longue scène de rupture avec son compagnon.



Fig. 85. Le logo de la maison Germaine Lecomte dans une scène de *L'Arpète* (1929), Donatien. Photogramme du film, GP archives.

Dans un article de *Cinémagazine*, Lucienne Legrand s'entretient avec le journaliste André Tinchant. Elle s'excuse de devoir écourter l'entretien, car elle a un rendez-vous avec Lenief, le couturier qui a confectionné les vingt robes de son prochain film. Elle évoque l'importance du couturier pour toutes les femmes, mais plus encore pour les artistes qui doivent : « porter partout la marque de l'élégance et du chic français. [...] Lenief qui m'habille et Perugia qui me chausse sont bien représentatifs de notre goût, de notre raffinement. Ils savent combiner élégance et photogénie¹²⁵ ». Lenief a travaillé chez Poiret, avant d'ouvrir sa propre maison de couture et André Perugia est découvert à Nice par Paul Poiret. Le bottier qui vient d'y ouvrir sa boutique est encouragé par Poiret, à « monter » à Paris. Il s'installera rue de la Paix puis au Faubourg Saint-Honoré où les grands noms de la mode sont installés. Il est à l'apogée de son talent dans les années 1925-1935. Il passe ainsi une grande partie de sa vie aux pieds des plus belles femmes et des plus riches, en chaussant les reines et princesses de différents continents, les femmes élégantes de la bonne société et les actrices comme les acteurs. « Pour être admis dans le très sélect clan des clients de monsieur Perugia, il faut posséder des pieds qui plaisent à monsieur Perugia, commander au moins six paires et verser la moitié à la commande, aucune dérogation à la règle n'est admise¹²⁶ ». Perugia créera les chaussures de Lucienne Legrand qui chaussait du 32 ½.

¹²⁵ André TINCHANT, « Chez M^{lle} Lucienne Legrand », *Cinémagazine*, n° 12, 21 mars 1924, pp. 483-486.

¹²⁶ *La Voce d'Italia*, 22 février 1949. Nous remercions Éric Le Roy, chef de service de l'accès, de la valorisation et de l'enrichissement des collections à la Direction du Patrimoine Cinématographique pour nous avoir permis de consulter ses documents sur André Perugia.

2. L'exemple du Film des Éléances Parisiennes : un rendez-vous manqué entre la mode et le cinéma ?

Il existe ainsi plusieurs manières d'insérer des éléments de mode dans les films du corpus. On retrouve des scénaristes et des réalisateurs créant des personnages féminins travaillant dans le milieu de la mode, on représente la maison de couture, panthéon Art déco ou temple du luxe dans l'imagination de metteurs en scène comme Henri Diamant-Berger pour *Rue de la Paix* (1927) et Donatien avec *L'Arpète* (1929), on insère dans les films des défilés de mannequins. La mode s'infiltré donc dans le film de bien des façons, durant cette décennie. Il reste cependant une catégorie de films qui n'a pas encore été évoqués jusque-là, mais qui montrent bien l'intérêt du monde cinématographique pour la mode et pour la couture parisienne : il s'agit des films de défilés de mode. Le Film des Éléances Parisiennes est une société de production et une collection qui proposent au début de leur création, des films courts de fiction, des comédies présentant imbriquées dans l'histoire, les dernières collections et les dernières nouveautés des grands couturiers parisiens.



Fig. 86. Publicité des Éléance Parisienne. Photo *Le Tout Cinéma*, 1924

Toutefois, il existe déjà depuis les débuts du cinéma des reportages sur la mode, intégrés aux films d'actualités¹²⁷, « ces instructives actualités, sorte d'école du soir hebdomadaire !¹²⁸ » que les spectateurs découvrent sur les écrans de cinéma, dans les programmes proposés avec le film de fiction : *Pathé-Journal* est créé en 1909, *Pathé Revue* propose de courts documentaires liés à la culture, l'industrie, l'artisanat et la mode à partir de 1921¹²⁹, *Gaumont-Actualités*, *Aubert-Journal*... Une ouverture sur des sujets qui mêlent la vie mondaine en France ou à l'étranger et l'actualité de la mode parisienne : ce que la presse écrite de mode couvre également et depuis longtemps. Celle-ci s'est étoffée depuis le XVIII^e siècle, car les toutes premières revues, tel *Le Mercure Galant* en 1672 traitent déjà de la mode avec des images. C'est durant la première moitié du XIX^e siècle que le *Journal des Dames et des Modes*, rebaptisé plus tard *La Gazette des salons*, devient la première revue de mode tant par sa longévité (près de quarante-deux-ans), que pour sa « modernité ». Au début du XX^e siècle, les succès de Lucien Vogel¹³⁰ avec *La Gazette du bon ton* dans les années 1910 puis *Vogue Paris* en 1920 et *Le Jardin des modes* en 1922 ont contribué à élever la mode parisienne comme un atout majeur de l'économie française. On trouve des rubriques sur la mode dans d'autres journaux, dans des quotidiens illustrés, comme *Excelsior*, proposant tous les mardis sa page « de la mode et du home », dans *Le Petit Parisien*, avec une chronique « La mode parisienne » puis « la semaine de Madame ». Les revues cinématographiques ont aussi constaté que leur lectorat féminin est important et qu'il faut pouvoir l'attirer et le garder, surtout pour les revues grand public. *Le Courrier Cinématographique* propose des articles sur les tendances de la mode parisienne avec la Comtesse Amarante, *Cinémagazine* livre des chroniques sur la mode au théâtre, au cinéma, la revue *Pour Vous* a donné à ses lecteurs des rubriques mode dès ses débuts, *La Revue du Cinéma* s'y intéresse avec les articles de S. Chamine¹³¹.

¹²⁷ Voir sur la presse filmée, Anne-Marie L'HÉRITIER, « Les actualités cinématographiques. Les conditions de production et d'exploitation du Pathé-Journal (1920-1940) », in *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 16, n° 1, 1978, pp. 55-72. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1978_num_16_1_1728. Voir aussi sur la période 1914-1919, Laurent VÉRAY, *Avènement d'une culture visuelle de guerre, ..., op. cit.*

¹²⁸ Maurice HUET, « Nous irons voir cela au cinéma ! ... », *Le Petit Parisien*, 7 décembre 1928, p. 5.

¹²⁹ Anne-Marie L'HÉRITIER, « Les actualités cinématographiques. Les conditions de production et d'exploitation du Pathé-Journal (1920-1940) », *op. cit.*

¹³⁰ S. KURKDJIAN, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff..., op.cit.*

¹³¹ E. CHAMPOMIER, « Contribution à l'histoire de la presse cinématographique française : étude comparée de la genèse et de l'évolution de douze revues de cinéma entre 1908 et 1940 », *op. cit.*



Fig. 87. Film de mode, *Chez le grand couturier*. Cinématographes Baudon Saint-Lo Paris. Photogramme Lobster Films.



Fig. 88. Film de mode, *Unie*, *Film Revue* n° 29, 1926. Création Redfern, maison Blanche Lebouvier, maison Tolmann. Photogramme Lobster Films.

Nous constatons que l'intérêt manifesté dans les revues cinématographiques pour la mode s'est révélé tôt, durant la guerre. Avait-on besoin aussi de plus de légèreté et de combats plus esthétiques ? Les chroniqueurs se faisant l'écho de critiques à l'encontre des actrices et de leurs metteurs en scène, peu soucieux d'habiller les personnages de leurs films avec élégance. Une volonté de voir des actrices vêtues à la mode au moment de la sortie d'un film apporterait pour de nombreux observateurs, une plus-value essentielle au film français mais également à l'économie de la mode : « Qui pouvait mieux que le Cinéma faire connaître, surtout à l'étranger, les efforts, les tentatives et les jolis résultats de l'industrie essentiellement parisienne qu'est la mode¹³² ? ». Le monde cinématographique français, après la guerre, a pris conscience de ses limites face au géant américain. Le contrer avec des armes qu'il possède déjà ne serait pas très adroit, mais agir avec quelque chose qu'il ne possède pas, la haute couture, serait plus profitable. La volonté des producteurs et des réalisateurs est de faire de bons films susceptibles d'être vus par le plus grand nombre sur le territoire français, mais aussi à l'étranger où existe de nombreux clients des grandes maisons de couture Parisienne.

C'est un producteur de films, Alex Nalpas (1887-1944) qui a l'idée de montrer et de mettre en avant la mode parisienne. Les magazines de mode existent bien pour valoriser telle ou telle maison de couture sur le papier, mais montrer en trois dimensions des modèles portés par des comédiennes capables de mettre en valeur les toilettes qui leur sont confiées, a quelque chose de novateur pour la mode, mais aussi pour le cinéma. Par son impact de diffusion de masse, le cinéma permet à la petite cousette, comme à l'ouvrière et la commerçante de la capitale ou de la ville de province, d'assister à un défilé de mode parisien intégré dans un petit scénario et interprété par des acteurs. En quelque sorte, il s'agit pour ces acteurs de mettre en valeur la robe, le manteau, le déshabillé, d'en faire en quelque sorte les vedettes de ces films et de fait de se mettre eux en « retrait ».

Alex Nalpas n'est pas un inconnu dans la profession. Il est le frère de Louis Nalpas (1884-1948) aîné d'une nombreuse famille d'origine grecque, installée à Smyrne en Anatolie dont plusieurs membres travailleront dans le cinéma en France, lorsqu'ils seront amenés à quitter leur pays. En 1922, comme de nombreux citoyens de confession chrétienne et juive, ils sont contraints de quitter l'Empire ottoman lors de la guerre gréco-turque (1919-1922) et de la défaite grecque qui amène au pouvoir le révolutionnaire et nationaliste turc Mustafa Kemal qui construira la Turquie moderne. Louis Nalpas est déjà en France depuis 1909. Il s'occupe de l'exportation de

¹³² A. T., « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, n° 30, 25 juillet 1924, p. 147.

films vers l'Anatolie pour la Société Générale Cinématographie. Directeur du Film d'Art à partir de 1912, il signe chez Pathé un contrat pendant la guerre et part s'installer en 1918 à Nice où les hivers sont plus cléments qu'à Paris facilitant les tournages en extérieurs. Il va y préparer une « super production », *La sultane de l'amour* (1919) réalisé par René Le Somptier. C'est là qu'il est mis en relation avec le producteur Serge Sandberg et qu'ensemble ils créent le studio de la Victorine à Nice en 1919¹³³. Très tôt Alex Nalpas a suivi son frère dans ses activités. En 1922, il fonde sa propre société de production et de distribution avec laquelle il se spécialise dans les films d'attractions¹³⁴. Christian (1897-1931) son jeune frère débutera aux Cinéromans vers 1924 avec l'aide de son frère Louis et Mario, cousin de la fratrie, fera ses débuts au Film d'Art avec les recommandations de Louis. Mario Nalpas réalisera quelques films en collaboration avec Henri Etiévant, *La fin de Monte-Carlo* (1927) et *La symphonie pathétique* (1928) qui remporteront des succès¹³⁵. Les deux réalisateurs seront à l'origine des débuts de Joséphine Baker sur l'écran avec *La sirène des tropiques* (1927). Alex Nalpas prendra le relais accompagné du réalisateur Joe Francis pour faire tourner de nouveau Joséphine Baker dans *La revue des revues* (1927), film qui sera colorisé¹³⁶. Alex Nalpas est sensible à l'importance de la mode pour le film, et « connaissant parfaitement le commerce du film qu'il étudie depuis 1909 sur toutes les places étrangères¹³⁷ » a l'idée de créer une collection de films de mode, « un organe cinématographique de la mode » en réalisant un film périodique sur toutes les élégances parisiennes. Il souhaite éditer chaque mois avec « le concours des plus importantes maisons de couture, de modes et de nouveautés, un film qui sera, en quelque sorte, un document officiel de la mode à Paris¹³⁸ ». Il présente de petites comédies de 600 mètres environ, *Métamorphose* (1923) et *Le Fils prodigue* (1923) qui sont mis en scène par Tony Lekain avec pour ces deux films les acteurs : Monique Chrysès, Jeanne Helbling et André Luguet, et le concours de plusieurs maisons de couture : Drecol, Martial & Armand, Philippe & Gaston participe à son deuxième film. *Hebdo-Film* présente ce film en ajoutant quelques photographies de modèles des couturiers associés au film, (fig. 91, 92, 93).

Les personnages de *Métamorphose*, premier film de cette collection, sont amenés à circuler

¹³³ Anne-Elisabeth DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, *Les studios de la Victorine, 1919-1929, op. cit.*

¹³⁴ *La Cinématographie Française*, 24 mars 1928, p. 58.

¹³⁵ « La Fin de Monte-Carlo », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1^{er} janvier 1927, p. 27.

¹³⁶ Jimmy LEIPOLD, « Louis Nalpas et le cinéma français (1919-1936) », Mémoire de maîtrise en Histoire, sous la direction de Jean TULARD, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 1990-1991.

¹³⁷ A. T., « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, art. cit.

¹³⁸ Jean De MIRBEL, « Le film des Élégance Parisiennes, Organe Cinématographique de la Mode », *Cinémagazine*, n° 27, 6 juillet 1923, pp. 20-21.

là où se crée le luxe. Déambulation dans les salons des grandes maisons de couture, prétexte à voir de jolis modèles, à vanter les enseignes des maisons de couture, ses coulisses et ses superbes modèles, les essayages chez la modiste, bottiers et joaillers pour Jeanne Helbling qui joue l'amie provinciale, décidée à se séparer de son mari qui la délaisse. Elle vient trouver un peu de réconfort chez cette amie parisienne jouée par Monique Chryssès. Celle-ci va l'aider à retrouver l'attention et l'amour de son mari : « Je comprends l'abandon dans lequel te laisse ton mari, s'exclame l'élégante Parisienne. Quel plaisir veux-tu qu'un homme élégant comme lui puisse trouver en la compagnie d'une femme pareillement "fagotée"¹³⁹ ». Le mari retrouvera son épouse transformée grâce aux parures de la grande couture parisienne et la provinciale devenue une parfaite élégante sera telle que le mari le souhaitait. Jean de Mirbel qui signe un article dans *Cinémagazine* estime que ce premier film est présenté d'une façon charmante et justifie la formule du Film des Élégances Parisiennes : « du chic, de l'élégance, du luxe et de l'art » et cette production affirmera une fois de plus, « au-delà de nos frontières, nos qualités de goût, de chic, d'élégance et de modération¹⁴⁰ ». Dans *On demande un mannequin* (1923) réalisé de nouveau par Tony Lekain, avec Paulette Ray et André Luguet, « nous sommes tour à tour chez Dreccoll, au Claridge à l'heure du thé¹⁴¹ ». Le film est construit sur un petit scénario servant de prétexte là aussi à des exhibitions de modes du jour. Eugénie qui a fui son quartier sordide où sa mère tient un troquet erre sans argent et sans espoir dans Paris. Lasse de marcher sans but, elle s'arrête sur un banc des Champs-Élysées. Une femme s'approche d'elle et lui vient en aide en lui proposant de travailler comme mannequin chez Dreccoll où elle est, elle-même, vendeuse. Remarquée un jour par un client, Maurice Lacroix, jeune peintre qui est venu accompagner sa maîtresse, il l'invite à boire un thé au Claridge, nouveau lieu parisien à la mode. Nous assistons au milieu des nombreux clients attablés ou occupés sur la piste de danse, à une exhibition d'un numéro de danse effectuée par un couple de danseurs professionnels qui fait l'objet d'une longue séquence. Le scénario ne manque pas d'insérer ce genre de plans, car la danse de société est devenue une distraction à la mode depuis la guerre, plusieurs couples ont fait d'ailleurs la renommée de ces danses de salon : Vernon et Irene Castle dans les années 1910, Adele et Fred Astaire dans les années 1920. Cet interlude dansé est inséré dans la continuité filmique et permet de contempler au ralenti les pas des deux danseurs. Le film est selon le chroniqueur d'*Hebdo-Film* une « utile documentation

¹³⁹ Jean De MIRBEL, « Le film des Élégance Parisiennes, Organe Cinématographique de la Mode », *Cinémagazine*, *op. cit.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ R. S., « Informations », *Le Figaro*, 1^{er} novembre 1923, p. 6.

pour l'histoire du costume et des élégances féminines¹⁴² ». Proposé en couleurs avec des scènes tournées chez Ch. Drecol, avenue des Champs-Élysées et au Claridge, il n'a été visible qu'en noir et blanc cependant¹⁴³.

Un quatrième film sort des productions du Film des Élégances Parisiennes. Il fait l'objet d'une présentation à la presse et dans le milieu de la couture, puisqu'un entrefilet dans *Cinémagazine*, nous informe le 8 août 1924 qu'Alex Nalpas et P.-L. de Giafferi ont convié la presse et les représentants de la mode à un visionnage privé du film *Deauville* (Train bleu, Jolie Journée, Bains pompéiens). Une brève causerie de P. L. de Giafferi agrémente cette présentation. Le film a « obtenu le plus franc succès¹⁴⁴ » d'après la presse.



Fig. 89. Le film des Élégances Parisiennes, *Métamorphose* (1923), Tony Lekain. Photo *Cinémagazine*, 6 juillet 1923

¹⁴² J. S., « On demande un mannequin », *Hebdo-Film*, 16 février 1924, n° 7 (416), p. 38.

¹⁴³ Céline G. ARZATIAN, « On demande un mannequin », *Cinémode* novembre 2021. [En ligne] <https://www.cinematheque.fr/henri/film/103077-on-demande-un-mannequin-tony-lekain-1923/>

¹⁴⁴ LYNX, « Échos et Informations », *Cinémagazine*, n° 32, 8 août 1924, p. 233.

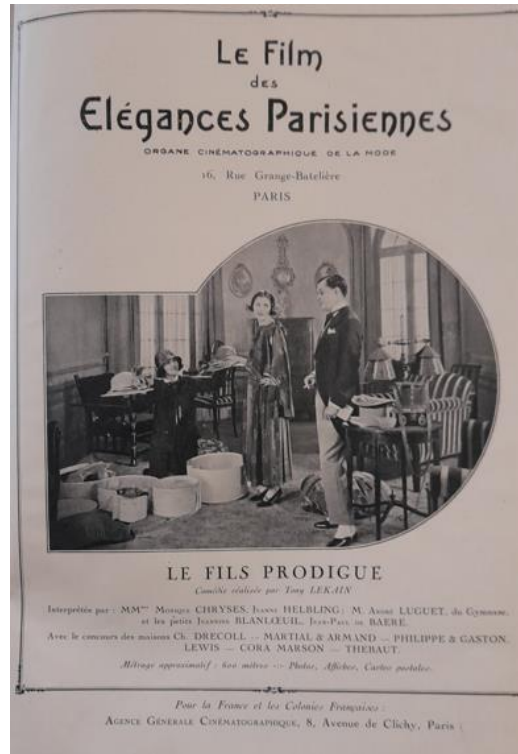


Fig. 90. Publicité pour *Le Fils prodigue* (1923), Tony Lekain. Photo *Hebdo-Film*, 6 octobre 1923



Fig. 91. Vêtements présentés dans *Le Fils prodigue* (1923), Tony Lekain. La maison Martial & Armand avec *Croisade*, un tailleur de satin noir bordé d'astrakan et doublé de velours rouge. *Paladin*, un manteau de velours bleu, aux manches en lièvre gris avec une broderie d'argent. Photo *Hebdo-Film*, 6 octobre 1923.

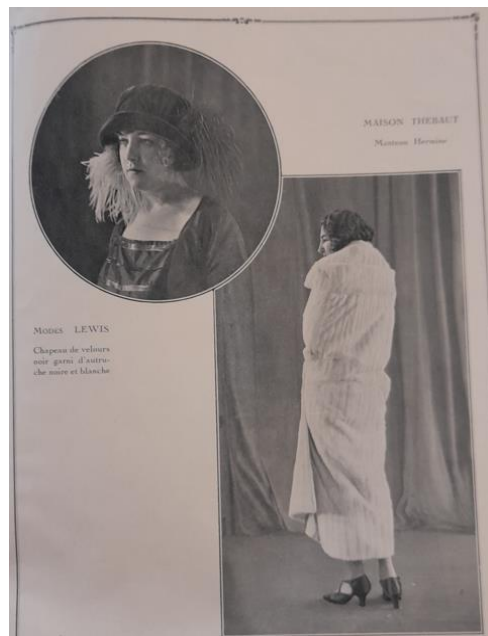


Fig. 92. Vêtements présentés dans *Le Fils prodigue* (1923), Tony Lekain. Un manteau en hermine de la maison Thébaut et un chapeau de velours noir garni d'aigrette noire et blanche de chez Lewis. Photo *Hebdo-Film*, 6 octobre 1923.



Fig. 93. Vêtements présentés dans *Le Fils prodigue* (1923), Tony Lekain. Deux modèles de la maison Philippe & Gaston : *Lumineuse* est une robe du soir en lamé or et noir rebrodé de Strass et le tailleur *Eliane* est en velours de laine gris, brodé ton sur ton. La garniture sur le col, les manches et le bas de la veste est faite avec de la fourrure de lièvre. Photo *Hebdo-Film*, 6 octobre 1923.



Fig. 94. Photogramme de *On demande un mannequin* (1923), Tony Lekain. © Cinémathèque française.

Tous les scénarios sont conçus de manière à pouvoir incorporer ce qui concerne la mode, les dernières créations des maisons de couture parisiennes. Dans ces comédies, le costume n'habille pas un personnage, le scénario sert de base à montrer les dernières créations du moment. On ne peut guère parler de « costume » dans ces films. L'acteur n'est finalement plus qu'un mannequin mettant en valeur la toilette présentée. Rapidement ces films vont montrer leurs limites et leurs faiblesses : l'intrigue est indispensable au scénario, mais elle alourdit ici le film, car le métrage se révèle trop élevé et gêne la composition d'un programme pour les exploitants.

À partir de 1924 sans doute, Alex Nalpas change de stratégie et décide alors de faire un film mensuel dans lequel ne serait présenté que les dernières nouveautés des maisons de couture.

Une publicité parue dans *Hebdo-Film* précise que le Film des Éléances Parisiennes paraît tous les mois, il est devenu : « le complément de programme indispensable [...] il ne mesure jamais plus de 400 mètres et peut être programmé mensuellement ou en quatre fois, 100 mètres par semaine¹⁴⁵ ». Ces films peuvent être « incorporables dans n'importe quels programmes¹⁴⁶ ». Le métrage a changé au détriment d'un scénario construit et d'une intrigue solide. La fiction elle-même se retrouve éliminée. Il a semblé peut-être difficile dans le temps, de poursuivre de manière suffisamment crédible et faire « interpréter » à des acteurs, la mise en valeur des vêtements. C'est le travail du mannequin à qui l'on ne demande pas de jouer devant la caméra, mais de porter et mettre en valeur les créations des grands couturiers. Le scénario, si mince soit-il, demandait à être vraisemblable afin de raconter une histoire. À présent, le but est de présenter : « les dernières créations des grands couturiers et modistes de Paris et des mille petits détails de la coquetterie féminine¹⁴⁷ ». Le film se vend « en exclusivité ou en marché libre comme un film d'actualité à des conditions sans concurrence¹⁴⁸ ». Il se compose après suppression de la fiction de simples photogrammes, devenant alors un documentaire à l'image des reportages des Pathé-Revues dévoilant quelques somptueux manteaux du soir ou à travers les actualités Aubert de pouvoir découvrir les créations de Joseph Paquin, de Magnin ou encore de Redfern¹⁴⁹. Alex Nalpas ajoute à ces films un cadre « charmant » pour accompagner ces modèles haute couture : la Roseraie d'Anglas, le pré Catelan, Deauville, de la Potinière aux salles de jeux du Casino¹⁵⁰. Il s'agit des lieux fréquentés par celles qui s'habillent chez les grands couturiers. On retrouve là aussi l'association des lieux géographiques dédiés à la classe aisée avec les vêtements des grands couturiers. Alex Nalpas s'adjoit les services de Paul-Louis de Giafferi, ancien directeur de plusieurs grandes maisons de couture proposant des commentaires pour servir les images présentées.

Il peut paraître étonnant pour un producteur de cinéma, d'avoir privilégié des images de mode en les mettant en avant aux dépens d'une histoire à raconter. On a vu tout de même qu'au début de sa création, la société de production a créé des scénarios autour de la présentation de modèles. Mais peu à peu, l'histoire racontée s'est placée en deçà des créations des couturiers présentées, en provoquant l'abandon pur et simple du scénario pour se concentrer exclusivement

¹⁴⁵ Annonce publicitaire, *Hebdo-Film*, n° 28 (437), 12 juillet 1924, pp. 15-16.

¹⁴⁶ A. T., « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, art. cit.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Différents films d'actualités Aubert et Pathé-Revues présentant des modèles des grands couturiers existent dans le catalogue Lobster Films. Voir également *Paris La mode, de 1895 à 1960*, [DVD], Éditions Lobster Films, 2018.

¹⁵⁰ A. T., « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, art. cit.

sur les plans filmés des modèles. Le second point étonnant est donné dans l'article de *Cinémagazine* de juillet 1924 qui indique qu' : « aucune attache de publicité ne lie le réalisateur des films des *Élégances Parisiennes* aux maisons dont il présente les créations¹⁵¹ ». Il les cite, cependant, dit-il comme toute œuvre qui porterait la signature de son créateur (tableau, dessin bibelot...) permettant à la clientèle élégante des cinémas de savoir où elle trouvera la robe présentée à l'écran. Mais les maisons de couture n'ont pas engagé, comme le laisse entendre le journaliste, d'accords publicitaires avec la société de production de ces films qui, sur un plan commercial, aurait pu faire peser « tout puissant » l'influence du cinéma. Mais elle n'a pas fait sentir aux maisons de couture présentées dans le film, l'opportunité pour elles, d'une telle vitrine publicitaire. Pour tenter de formuler une hypothèse, les maisons de couture n'ont sans doute pas trouvé dans ce genre de coopération un potentiel financier réel, à travers ces films pour en faire un tremplin suffisant pour leurs entreprises. Car celles-ci proposent exclusivement des produits de très haute gamme à des prix très élevés. Des articles que très peu de spectateurs et spectatrices dans les salles de cinéma peuvent s'offrir au final.

Dans les années 1920, il se met en place, l'idée d'un cinéma artistique qui serait alors assimilé à un produit de valeur, en même temps que se développe la cinéphilie¹⁵² à côté de films plus médiocres. C'est durant cette décennie que des intellectuels et des artistes s'engagent pour le cinéma et que d'autres éprouvent une véritable « hostilité au cinématographe, une aversion pour cette forme de spectacle nouveau¹⁵³ ». Il est assimilé à une « forme inférieure de théâtre¹⁵⁴ », car il vient concurrencer par un « succès phénoménal et presque insolent¹⁵⁵ » l'art du théâtre. On est certainement loin d'un produit pour une élite comme peuvent l'être les vêtements des grandes maisons de couture. Certains autres ont pu aussi délaisser le théâtre pour les salles de cinéma, même s'il faut nuancer quelque peu ce processus, car « les Français aiment le théâtre¹⁵⁶ » et ces deux formes de spectacles ont cohabité. L'industrie théâtrale avait été prospère au cours des années sanglantes de guerre, notamment celles de 1916 et 1917. La capitale d'un peuple en guerre avait offert « une apparence de bonheur¹⁵⁷ » et si Paris a souffert durant la guerre puis à la sortie

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma, Cinéphiles, Ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, *op. cit.*

¹⁵³ Pascal Manuel HEU, *Le Temps du cinéma, Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique, 1910-1930*, *op. cit.*

¹⁵⁴ *Ibid.* p 157.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Voir la préface de l'ouvrage d'Adolphe BRISSON, *Le Théâtre pendant la guerre*, Hachette, Paris, 1918, p. v-vii. [En ligne] <https://archive.org/details/lethtre9sr00bris/page/8/mode/2up>

¹⁵⁷ *Ibid.*

du conflit, la population a toujours pu se divertir. La capitale a proposé toutes sortes de divertissements : café-concert, cabarets lyriques, opéra, opérettes et vaudevilles, cinémas et théâtres. Le public de cinéma est cependant resté inégal en nombre et s'est rangé selon les catégories sociales, à travers des quartiers parisiens et selon l'implantation de salles de projection (que ce soit des salles populaires ou des ciné-clubs)¹⁵⁸. Il existait aussi dans les cinémas, comme dans les salles de théâtre, des tarifs différents selon la place choisie, pendant l'entre-deux-guerres¹⁵⁹. Si Pascal Manuel Heu mentionne dans son ouvrage que la conquête des sphères intellectuelles par le cinéma n'a pas été si rapidement ni complètement acquise. En 1927, douze années après l'invention du cinéma, Georges Charensol relevait dans un article :

[...] pour juger du chemin parcouru, il suffit de se reporter à cinq ou six années en arrière quand les premiers apôtres du « septième Art » ne recueillaient partout que des sourires. Aujourd'hui c'est M. André Suarès qui étonne quand il exprime son mépris pour le cinéma¹⁶⁰.

Malgré la fin de la guerre, les transformations que cela a pu induire dans la société, les efforts faits pour attirer de nouveaux publics au cinéma, la couche de la société la plus fortunée, les aristocrates, la haute bourgeoisie, ceux et celles qui consomment la haute couture et les produits de luxe restent encore éloignés des salles de cinéma qui demeurent un divertissement populaire. La cible recherchée alors par *Le Film des Élégances Parisiennes* n'a certainement pas été atteinte. Si les spectatrices ont trouvé dans cette forme de spectacle de quoi s'inspirer et rêver à travers les modèles vus sur l'écran, elles ne peuvent pas les acheter pour autant et la forme même du film, sans intrigue et sans romance n'est finalement qu'une forme de publicité pour des maisons de couture.

Alex Nalpas s'adjoit à partir du 1^{er} août 1924 (n° 31), les services de la revue *Cinémagazine*, jusqu'au 24 avril 1925 (n° 17), pour diffuser chaque semaine, une page présentant un mannequin photographié portant un modèle d'un grand couturier de la collection du moment. Le nom du couturier figure au bas de la photo avec un descriptif de la tenue présentée. On retrouve en entête de l'encart le nom de la société de production associée à ce projet. Chaque

¹⁵⁸ Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma, Cinéphiles, Ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*

¹⁵⁹ Anne-Élisabeth BUXTORF, « La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres : l'utopie à l'épreuve de la modernité », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 163, 2005, pp. 117-144. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2005_num_163_1_463612.

¹⁶⁰ Georges CHARENSOL, *Les Nouvelles Littéraires*, n° 231, 19 mars 1927, p. 4. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148>.

semaine *Cinémagazine* publie ces photographies « empruntées aux films des *Élégances Parisiennes*¹⁶¹ » permettant aux lectrices de la revue d'être mises au courant des dernières « manifestations du chic et de l'élégance qui font de Paris la ville éblouissante¹⁶²... ».



Fig. 95. Dernière parution de la page des *Élégances Parisiennes*. *Cinémagazine* du 25 avril 1925. DR.

Il est probable qu'il ait senti que la mode ne pouvait être véhiculée avec conviction que par la presse papier à cette période et que l'image animée réclamait plus que simplement un vêtement présenté sous différentes coutures par des comédiennes. Il semblerait qu'après la série *Irma* sortie

¹⁶¹ A. T., « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, art. cit.

¹⁶² *Ibid.*

en 1925, l'année 1926 soit la dernière année de fonctionnement des *Élégances Parisiennes*. Trois très courts métrages sortent encore : la série *Ketty* (108,18 m), *Myrielle* (122,24 m) proposant des toilettes de la maison Philippe & Gaston et la série *Nicole* d'un métrage de 122,42 m dévoilant des modèles de la maison Magdeleine des Hayes. Après cela ces films dévoués à la mode parisienne s'éteignent, la presse n'en parle plus. Les différentes séries sont conservées au CNC et à la Cinémathèque Robert Lynen¹⁶³ à Paris. Cet organisme a comme vocation entre autres de conserver des documents cinématographiques : des films scientifiques, techniques, artistiques. Les films des *Élégances Parisiennes*, les séries *Ketty*, *Myrielle*, *Nicole* en font partie, car ils contiennent certainement ces : « immenses ressources documentaires que pourraient présenter les films de cet ordre pour nos écoles féminines pratiques et professionnelles de Province et de Paris. Des détails présentés en gros plans permettant d'apprécier jusqu'aux points de broderie¹⁶⁴ ». Ces films rappelons-le n'ont plus d'intrigue et ne sont plus des films de fiction, mais sont visionnés comme des films pédagogiques à destination d'écoles de couture. Une publicité nous informe que ces films sont alors « adoptés par les écoles de la ville de Paris ; [...] plus de 35 pays le passe dans le monde entier¹⁶⁵ ». Peut-être que la voie documentaire pédagogique a été pour un temps une voie de sortie pour ces films et pour la société d'Alex Nalpas, un peu comme pour certains qui ne voyaient l'avenir du cinématographe que dans une optique essentiellement pédagogique, l'éliminant ainsi d'emblée comme concurrent au théâtre.

Alex Nalpas n'a pas souhaité se créer une vocation de pédagogue et a préféré poursuivre son métier de producteur et de réalisateur de films de fiction. En 1927, il termine l'aménagement d'un petit studio rue Lepic où sont réunis « dans un cadre charmant [...] tous les perfectionnements apportés à la technique des éclairages modernes¹⁶⁶ ». Ce studio semble destiné aux metteurs en scène désireux d'effectuer des raccords et des premiers plans ou des bouts d'essais. On y tourne en août 1927 *L'Invitation au Voyage* de Germaine Dulac. Il met en scène à partir de juin 1927 avec Joe Francis, *La Revue des Revues*, avec Joséphine Baker et André Luguet qui avait déjà travaillé sur ses comédies des *Élégances Parisiennes*. *L'Oublié* est réalisé par Germaine Dulac pour Alex Nalpas d'après le roman de Pierre Benoit¹⁶⁷ en 1928.

¹⁶³ Les films sont déposés à la Direction du patrimoine cinématographique, à Bois d'Arcy où les éléments sont conservés.

¹⁶⁴ « La formation du goût et l'éducation de l'artisan par le cinématographe », *Le Cinéopse*, n° 46, juin 1923, p. 49.

¹⁶⁵ Annonce publicitaire, *Hebdo-Film*, n° 50, 12 décembre 1925.

¹⁶⁶ « Écrans et Studios », *La Patrie*, 30 avril 1927, p. 3.

¹⁶⁷ Le film a certainement changé de nom puisqu'il ne se trouve pas dans la filmographie de Germaine Dulac, peut-être est-ce *Princesse Mandane* produit par les Films Alex Nalpas. « Bouts de Films... », *Le Petit Marseillais*, 16 février 1928, p. 4.

Les *Élégances Parisiennes* n'auront été que l'espace de quelques années, de 1923 à 1926, le rendez-vous de la mode et du cinéma. Le rendez-vous a-t-il été marquant ? Comme on a pu l'avancer, le public ciblé n'est pas celui présent devant les écrans. Les exploitants n'ont pas misé sur ces petits films qu'ils ont jugés plus proches du film publicitaire, alors qu'il faut payer un prix pour leur location et pour les présenter à un public¹⁶⁸, ils s'en sont alors éloignés. Les spectateurs n'adhéraient peut-être pas non plus pour les raisons évoquées plus haut et peut-être que là aussi, le problème du décalage entre les dernières nouveautés vestimentaires présentées dans ces films et leur sortie sur les écrans laissait un espace trop grand pour faire de ces toilettes de réelles nouveautés. Sans exploitation possible en France de ses films, la société de production a perdu de l'argent, ce qui pourrait être la raison de la disparition des *Élégances Parisiennes*.

Cependant, Alex Nalpas aura de manière concrète montré que le cinéma a un lien étroit avec la mode, mais que la façon qui a été la sienne de le diffuser, à travers une fiction au scénario léger n'a pas été suffisamment convaincante. Peu à peu ces films glissent vers un aspect plus documentaire, jusqu'à basculer complètement vers la photographie de mode. La démarche n'a pas été couronnée de succès. Il semble que détacher la mode de la vedette comporte un grand risque au cinéma, car l'actrice possède un grand potentiel d'évocation. Encore faut-il un scénario solide, des vedettes dont la notoriété peut porter le film avec un réalisateur capable de faire jouer à ses actrices un rôle qui consiste à mettre en valeur d'abord, les vêtements portés. Peut-être que toutes les conditions n'étaient pas réunies pour faire de ce modèle filmique, celui qui aurait pu le mieux associer mode et cinéma, mais aussi qu'associer la mode et le cinéma est problématique lorsque l'on veut réaliser un film « artistique ».

IV. Le bal est ouvert !

On croise aussi, dans les films de la décennie 1920, un moment privilégié, une scène où des couples dansent devant l'écran. Danser est un loisir répandu dans la population française. Que ce soit dans un bal public comme le bal Bullier¹⁶⁹, le bal du Moulin Rouge ou celui d'une

¹⁶⁸ Maurice DELILLE, « Le film et la mode », *Cinémagazine*, n° 11, 14 mars 1924, p. 451-452.

¹⁶⁹ Le bal Bullier était situé au coin du boulevard du Port-Royal et du boulevard Saint-Michel. Il ouvre en 1847 et fermera ses portes en 1940.

association ou d'une corporation comme le bal des Quat'z Arts¹⁷⁰, les Français aiment se rencontrer dans ces endroits. D'autres lieux comme le dancing, souvent appelé « boîte de nuit », « le Bœuf sur le Toit », et « le Jockey » sont fondés dans les années 1920. Le décor y est soigné, les orchestres jouent les nouvelles musiques à la mode venues des Amériques, fox-trot, Charleston, sambas et autres rumbas¹⁷¹. Il s'agit d'une sorte de club où les clients viennent danser en payant un droit d'entrée. Le lieu est chic, les robes de soirée et les smokings sont de rigueur pour entrer dans ces endroits à la mode. Le cabaret-dancing mêle attraction et danse, on y vient en couple, entre amis pour voir et être vus et surtout pour s'amuser. Ce sont des lieux que la jeunesse épargnée par la guerre et ceux désirant l'oublier fréquentent assidûment, s'étourdissant dans la musique, la danse et l'alcool.

Les lieux évoqués dans les films contribuent à révéler les endroits pittoresques, les lieux à la mode de la vie parisienne qui permettront au film d'attirer les spectateurs. En 1927, *Mon Ciné* publie un article, « la danse est photogénique¹⁷² ». Le chroniqueur met l'accent sur cette mode venue des États-Unis qui depuis quelques années s'est aussi installée en France : « Il y a bien peu de films aujourd'hui où il n'y ait une scène de dancing ou de soirée¹⁷³ ». Chaque metteur en scène se doit « d'intercaler une soirée dans le milieu de l'œuvre, il faut qu'on voie danser¹⁷⁴ ». Si le cinéma américain lance cette mode, le cinéma français suit, mais choisit de montrer grâce à la danse, la classe sociale aisée dans des lieux les plus huppés de la capitale ou en villégiature au bord de la mer. Ces scènes permettent aussi d'insérer les costumes féminins les plus élégants et de promouvoir la mode française.

Mais il s'agit de scène parfois ardue à insérer dans un film, car bien sûr, tous les scénarios ne se prêtent pas à cette mise en scène. La scène de danse permet, de manière délicate, d'aérer l'histoire par la présence de nombreux figurants dansant sur la piste et d'apprécier ainsi une multitude de costumes somptueux, des robes de soirée « à la mode ». Le coût de cette scène est aussi plus important à supporter pour la production, en raison des cachets des artistes qu'il convient de rémunérer pour leur numéro effectué, même s'ils n'apparaissent que cinq minutes à l'écran. Ce peut être des musiciens composant un orchestre de jazz, des danseurs exécutant une chorégraphie... Dans *L'Argent* (1929) de Marcel L'Herbier, des *girls* dansent lors de la fête

¹⁷⁰ Le bal des Quat'z Arts était le bal annuel des étudiants de l'école des Beaux-Arts de Paris. Les « quatre arts » étaient ceux enseignés : la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure. Voir Henri JOANNIS-DEBERNE, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Christine Bonneton, 1999, p. 52.

¹⁷¹ Claire ROUSIER, *Scènes de bal, bals en scène*, Pantin, Centre national de la danse, 2010.

¹⁷² Jean FRICK, « La danse est photogénique », *Mon Ciné*, n° 290, 8 septembre 1927, pp. 12-14.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

donnée par le banquier Saccard. Un courrier dans les archives du cinéaste montre que la production du film engage les *Jackson's Girls* pour tourner les danses demandées pour un prix de 6600 francs et qu'il est entendu que ces artistes fourniront leur costume¹⁷⁵. On y découvre ainsi le couple de danseuses effectuant leur numéro au-dessus du grand bassin, puis une troupe tout entière de danseurs. Dans l'immense salle de réception se trouvent des figurants habillés en smoking, des femmes en robes de soirée, tous installés devant le spectacle proposé. Il s'agit d'une réception privée. Ces soirées sont généralement réservées à la bonne société, on y danse entre gens de la même société. La danse n'est plus alors, l'occasion de rencontres, comme le permettent les bals publics, mais elle devient un moyen de communication et un plaisir esthétique, que le cinéma ne peut guère laisser de côté, d'autant plus que ces scènes de soirées dansantes, permettent de mettre en valeur des actrices et acteurs toujours habillés de la façon la plus soignée possible, ce qui contribue à « la beauté visuelle du bal¹⁷⁶ » et donc à la beauté de la scène, tel que certains cinéastes la recherchent à cette période. Ces scènes dansantes reproduisent une réalité de la société aisée, urbaine, parisienne qui jouit de privilèges peu communs avec la majorité des spectateurs installés devant l'écran pour contempler le triomphe de la toilette. Les échos de ces soirées mondaines se retrouvent souvent dans la presse féminine, portant des commentaires détaillés sur la toilette exquise de telle personnalité en vue, sur la robe en tissu lamé or de telle couturière ou sur le beau manteau perlé de tel autre couturier. Dans *Palaces* de Jean Durand, réalisé en 1927, Huguette Duflos joue Nadia de Hoks, une jeune femme, riche et oisive. Elle circule entre différents lieux de villégiature, de palace en palace. Elle se trouve à l'hôtel Régina, sur la Côte d'Azur au début du film. Nadia de Hoks ponctue ses journées de balades dans le parc, de jeux au casino, de fêtes brillantes et de soirées dansantes. Une intrigue sentimentale va se nouer dans ce lieu privilégié. La jeune femme est présentée comme une « reine de l'élégance », photographiée dans les magazines, posant dans les revues de mode, arborant différents modèles de robes. Elle est reconnue là où elle passe, d'ailleurs un couple la reconnaît. Raoul Michel (André Volbert) l'indique à sa voisine de table, lorsqu'il ouvre un magazine. Le générique du film précise que les robes de la vedette sont de Philippe & Gaston, les chapeaux de Lewis et les châles espagnols de Mouna Katorza. S'agit-il des modèles de leurs collections présentées sur papier glacé ? Le film évoque ici la mode qui circule à travers la presse féminine. Cette presse qui un temps a servi d'exemple à Louis Delluc pour sa revue de cinéma et dont on parlera plus

¹⁷⁵ Distribution et interprètes : correspondance Agence Carson, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(374), *L'Argent*, BnF.

¹⁷⁶ H. JOANNIS-DEBERNE, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 10.

loin. Mais une presse qui sur la décennie 1920 n'a pas cherché à collaborer avec le cinéma français, dont les pages ne rapportaient pas les derniers films alors que la presse cinématographique, nous l'avons vu, proposait très souvent une page, une rubrique dédiée à la mode.



Fig. 96. *Palaces* (1927), de Jean Durand, André Volbert et Christiane Favier regardent ensemble le magazine où apparaît Huguette Duflos (Nadia de Hoks), présentant différents modèles des grands couturiers. Photogrammes du film, GP archives.

1. Le royaume de la danse

Les dancings sont ainsi le rendez-vous de la jeunesse huppée, hétéroclite, parisienne. Ces lieux laissent « la porte ouverte à une certaine transgression des barrières sociales¹⁷⁷ » en permettant aux jeunes générations de différents milieux de s'y côtoyer. Mais il faut pouvoir payer son entrée, surtout pour la « crème » des dancings parisiens, ceux situés sur les Champs-Élysées, dans le quartier de l'Opéra et les établissements de grand luxe qui attirent une clientèle étrangère et touristique¹⁷⁸. Les établissements, les plus élégants où il est difficile de s'aventurer sans une mise correcte et un portefeuille bien rempli restent réservés à une catégorie de personnes aisées, celle qui est souvent présentée dans les films du corpus.

Les femmes se sont affranchies de certains codes vestimentaires qui leur permettent de découvrir une nouvelle mobilité dans leurs vêtements, grâce au travail et aux gestes qui y sont associés¹⁷⁹. Une adaptation à un monde qui demande aux femmes d'être opérationnelles et de

¹⁷⁷ Sophie JACOTOT, *Danser à Paris dans l'Entre-Deux-Guerres, Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau monde Édition, 2013, p. 70.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Maude BASS-KRUEGER et Sophie KURKDJIAN, *French Fashion, Women ...*, *op. cit.*

s'habiller seule, plus de corsets rigides à lacer dans le dos, mais des gaines souples. Moins de chevilles entravées par les lourdes jupes serrées, pour au contraire privilégier la rapidité et l'efficacité dans les mouvements de la marche par des jupes plus courtes. La danse, de ce point de vue, est un élément central dans cette liberté conquise¹⁸⁰. La nouvelle silhouette féminine porte des robes coupées dans un tissu flou, moins ajustées à son corps au niveau des hanches, des robes raccourcies à partir du genou, sans blocage pour l'ouverture des jambes, des bras nus qui facilitent des gestes plus libres pour danser le Charleston dont la musique rapide et syncopée favorise les balancements des bras et laisse les genoux s'ouvrir et se croiser sans entraves. Tous ces gestes sont permis grâce aux nouvelles lignes des vêtements féminins. Il est ainsi possible de danser de manière endiablée un Charleston sur scène, comme Joséphine Baker dans *La sirène des tropiques* (1927) d'Henri Etiévant et Mario Nalpas ou de danser le Charleston chez soi, comme Lucienne Legrand se déhanchant dans *Miss Édith Duchesse* (1928), de Donatien. L'actrice porte pour cette scène, une robe scintillante que ses mouvements des bras et jambes mettent en valeur. On sait que pour *L'Arpète* (1929), Germaine Lecomte est nommée au générique du film mais aucune maison de couture n'est indiquée pour ce film-là.



Fig. 97. Lucienne Legrand danse le Charleston, *Miss Edith* (1928), Donatien. Photogrammes du film, GP archives.

¹⁸⁰ Sophie JACOTOT, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Américains (1919-1939)*, op. cit.



Fig. 98. Autre scène, Lucienne Legrand danse le Charleston, *Miss Edith* (1928), Donatien, photogramme du film, GP archives.

Une autre danse que le cinéma va propulser et qui revient en force après l'Armistice, avec quelques évolutions dues au genre musical, est liée aux quartiers populaires et aux maisons closes de Buenos Aires et Montevideo de la fin du XIX^e siècle. Elle fait tout d'abord son entrée à Paris au début des années dix¹⁸¹. Danse scandaleuse, mais adoptée puis légitimée par Paris, le tango est une danse de couple dont les corps des deux danseurs sont étroitement enlacés et se fondent dans une gestuelle langoureuse et sauvage à la fois. Les corps bougent avec des déhanchés et des tremblements, qui provoquent une situation inédite jusque-là en société. Jugée subversive, cette danse fait l'objet d'une scène importante dans le film de Rex Ingram, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*) réalisé en 1921 où Rudolph Valentino donne une interprétation saisissante du tango, dans une scène restée célèbre pour sa grâce et son magnétisme. Le succès du film est prodigieux et rend célèbres Ingram comme Valentino¹⁸².

La danse peut s'exercer dans un bal public, devenant ainsi le « carrefour de la société¹⁸³ » où se mêlent différents milieux. C'est le bal Bullier où vient s'égarer, danser, s'amuser une clientèle interlope constituée d'étudiants, de midinettes, d'artistes, tels Sonia et Robert Delaunay fréquentant le bal, des hommes de lettres, des ouvrières s'y mêlent. Une scène de *Rue de la Paix* (1927) se déroule au bal Bullier. On lit dans la revue *Cinémazine* à ce propos :

¹⁸¹ H. JOANNIS-DEBERNE, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 114.

¹⁸² René PREDAL, « Rex Ingram, 1893-1950 », *Avant-Scène du Cinéma*, n° 52, février 1970, p. 56.

¹⁸³ H. JOANNIS-DEBERNE, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 7.

Des salons d'une grande maison de couture au Bal Bullier, de la loge des mannequins à l'intérieur d'un millionnaire, de la place Vendôme à la Potinière¹⁸⁴ et au polo de Deauville, c'est un voyage bien intéressant que nous fit faire Henri Diamant-Berger [...] Mlle Andrée Lafayette, [...] porte avec beaucoup d'élégance de fort belles robes¹⁸⁵.

On voit bien le parcours réservé aux personnages du film pour intégrer tous les éléments qui feront du film, un exemple parfait de ce qui plaira pour vendre ces films à l'étranger, autour des plaisirs et du luxe, tel que certains metteurs en scène veulent bien montrer les charmes de la France et de Paris. On retrouvera également le bal des Quat'zarts évoqué dans *l'Arpète* (1929) réalisé par Donatien, Jacqueline et son fiancé s'y rendent déguisés. Une autre scène de bal se déroule au Moulin Rouge, avec une attraction, celle des danseuses de cancan, dans *Le Fantôme du Moulin-Rouge* réalisé par René Clair en 1924, autre lieu symbolique qui montre l'aristocratie et la bourgeoisie s'encanailler dans les lieux à la mode du Paris nocturne. Le cabaret-dancing est également le lieu où se joue une scène amoureuse dans *Le Vertige* (1926) de Marcel L'Herbier¹⁸⁶. On y contemple quelques couples danser sur la piste, certains sont attablés. La scène permet de contempler la vedette habillée d'une toilette chatoyante. Ce costume n'est pas répertorié ni conservé à la Cinémathèque française comme les deux autres costumes portés par Emmy Lynn dans le film (**fig. 6 et 7**). Cette toilette composée d'une robe et d'un manteau de fourrure est aussi accompagnée d'une tiare tout à fait emblématique que les femmes portaient dans la Russie ancienne, sorte de coiffes, les *kokochniks* confectionnées dans des matériaux précieux : soie, velours ou brocard et souvent ornées de perles, de dentelles, de pierreries, et de broderies en fil d'or. Elle nous rappelle qu'Emmy Lynn joue le rôle d'une Russe exilée dans le film.

¹⁸⁴ La Potinière était un café à la mode à Deauville. On y croisait les figures emblématiques de la société, durant la Première Guerre mondiale.

¹⁸⁵ James WILLIARD, « Rue de la Paix – Palaces », *Cinémagazine*, n° 15, 15 avril 1927, pp. 147-149.

¹⁸⁶ On retrouve une séquence de soirée dansante, dans d'autres films de Marcel L'Herbier : *Le Bercail* (1919), *Le Carnaval des Vérités* (1920), *El Dorado* (1921), *L'Argent* (1928), *Nuits de princes* (1930).



Fig. 99. À droite, Emmy Lynn dans *Le Vertige* (1926), de Marcel L'Herbier. Photogramme du film.



Fig. 100. Coiffe portée par Emmy Lynn, *Le Vertige* (1926). Photogramme du film.



Fig. 101. Coiffures populaires des femmes slavo-russes : le Tschepatz, le Kokoschnik, bonnet, toques, perles et pierres précieuses, *Le costume historique*, Auguste Racinet.

Est-ce Jacques Manuel qui a dessiné aussi ce modèle de coiffe inspirée de la Russie ? Est-ce la maison Drecoll qui a réalisé la tenue de cette scène, comme pour la robe au panneau *simultanée* ou la maison Germaine Lecomte qui a réalisé le manteau noir et or ?

Autre lieu et autre film avec *Les Transatlantiques* (1928) de Pièrre Colombier qui paraît s'adresser directement à la bonne société cosmopolite dépeinte. Le film est « librement adapté ¹⁸⁷ » du roman d'Abel Hermant, écrit en 1897. Le réalisateur reste cependant « scrupuleusement fidèle à l'esprit même de l'œuvre littéraire, à son inspiration [...] il a pu rajeunir l'œuvre d'Abel Hermant en l'imprégnant de l'esprit et de l'atmosphère

¹⁸⁷ Jean de MIRBEL, « Les grands films, *Les Transatlantiques* », *Cinémagazine*, n° 5, 3 février 1928, p. 213.

d'aujourd'hui¹⁸⁸ ». Cette chronique parisienne expose et dénonce, avec humour, ces mariages « transatlantiques » contractés entre l'Amérique et la France. Ce thème est aussi celui de *Miss Edith Duchesse* (1928) de Donatien où l'on retrouve la jeune héritière américaine cherchant à se marier avec un aristocrate français. Pour le réalisateur, « le cinéma est un excellent moyen de propagande¹⁸⁹ ». L'article de *Mon Ciné*, présente le film comme s'adressant à un public étranger. Le chroniqueur interroge Pière Colombier. Celui-ci explique que les extérieurs ont été tournés à Deauville, au casino et sur la plage, les intérieurs dans des châteaux de la Loire et dans une villa moderne avec un bar qui selon lui : « devrait faire sensation auprès des Américains, contraints de s'abstenir d'alcool¹⁹⁰ ». Il semble que cet « attrait certain » devrait les convaincre « de prendre le « transat » pour venir en France oublier « l'odieuse prohibition¹⁹¹ ». La revue *Hebdo-Film* titre, à propos du film : « un nouvel atout pour le film français¹⁹² » qui devrait pouvoir utiliser cet aspect pour l'intégrer dans son film, soit associer à la danse et au bal, des scènes où l'on voit par exemple des couples boire de l'alcool et on l'aura compris dans une volonté de plaire et vendre plus de films aux Américains.

Dans *Les Ombres qui passent* (1924), nous retrouvons une scène de danse, un orchestre de jazz, considéré comme étant la musique « moderne » et des figurants attablés dans un cabaret-dancing. Le gala des Ambassadeurs au Casino de Cannes s'est prêté à une prise de vues cinématographique pour *Éducation de Prince* (1927), d'Henri Diamant Berger. La scène se déroule durant un dîner dansant. Un spectacle de danse est filmé par ailleurs en arrière-plan évoquant justement les nombreux couples de danseurs qui proposaient des exhibitions. Il s'agit d'un numéro des danseurs américains Addison Fowler et Florenz Tamara des Folies Bergère.

Pour *Monte-Carlo*, réalisé en 1925 par Louis Mercanton, le réalisateur propose une scène du bal, tirée directement d'un évènement mondain qui se déroule chaque saison en hiver sur la Riviera. Une scène du réel inséré dans la fiction. Il s'agit du « Bal de la Mode » qui a lieu au Casino de Monte-Carlo. Un article de *La Côte d'Azur*, du 22 avril 1925, explique que ce bal a réuni : « une élite de notabilités et d'élégance. [...] Les toilettes étaient merveilleuses. [...] le bon metteur en scène Mercanton a pris des vues pour son grand film "Monte-Carlo" qui est déjà vendu aux américains et constituera pour la principauté, la plus utile des publicités¹⁹³ [...] ». Les deux actrices principales Betty Balfour et Rachel Devirys sont habillées par la maison Drecoll,

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Jean KOLB, « Les films de demain, *Les Transatlantiques* », *Mon Ciné*, n° 305 du 22 décembre 1927, p. 9.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² « Un nouvel atout pour le film français », *Hebdo-Film*, n° 44, 29 octobre 1927, p. 8.

¹⁹³ « Le Bal de la Mode au Casino de Monte-Carlo pour le film "Monte-Carlo", *La Côte d'Azur*, 22 avril 1925.

les chapeaux sont de Lewis. Louis Mercanton tire parti de cette manifestation mondaine en intégrant plusieurs plans de ce bal dans son film. La presse commente cet évènement comme un des loisirs destinés à la haute bourgeoisie qui puise à travers la somptuosité des fêtes qu'elle donne et à travers les dépenses ostentatoires qui en découlent, l'ambition de se distinguer, par effet de snobisme, au sein de sa classe sociale et de son groupe constitué de l'élite économique de la société¹⁹⁴. Les revues de mode aiment commenter ce genre de manifestations luxueuses, ces bals donnés par une association : bal de la couture, bal de charité, bal de la mode¹⁹⁵, prétextes à mettre en valeur telle ou telle personnalité de la haute société, habillée par les grands noms de la couture. Le bal reste fortement lié au développement des élites, « une pratique identitaire de la noblesse et de la haute bourgeoisie jusqu'au XX^e siècle¹⁹⁶ ». Insérer un bal, une soirée dansante dans un film permet de montrer aussi que la société française depuis la fin de la guerre revit, s'est enrichie, sort et s'amuse. C'est du moins, le message à envoyer aussi à des investisseurs, à de futurs consommateurs. Ces films apportent sans conteste du rêve aux spectateurs, en déployant au passage, ce que l'industrie du luxe français offre. Voir de belles actrices habillées avec les toilettes des grands couturiers parisiens qui contribuent à déplacer les spectateurs au cinéma. Le film envoie un signal positif à tous, spectateurs français et étrangers : la guerre est finie, la France est de nouveau belle, son littoral, ses casinos, ses palaces, sa capitale sont les lieux parfaits pour vivre ce renouveau. Cependant ce genre de production luxueuse, coûte cher, c'est ce que déclare Henri Diamant-Berger qui produit *Les Transatlantiques* réalisé par Pière Colombier. Le producteur confie qu'il s'agit là, de sa dernière production. Ce genre de film s'avère « trop coûteux pour supporter la rude concurrence américaine¹⁹⁷ ». La production française vit selon lui, « ses dernières heures sous sa forme actuelle : la pression américaine est devenue intolérable ! [...] Le cinéma d'outre-Atlantique a pris en France, depuis 1926, une position de force que rien ne parvient à entamer ; la production française est tombée au tiers de son activité normale¹⁹⁸... ». Son constat est lucide, mais les films aux mises en scène somptueuses aux décors importants et aux costumes élégants sont encore un genre que le cinéma n'abandonnera pas si rapidement.

Le cinéma, comme la danse possèdent « la propriété de reproduire la gravitation¹⁹⁹ » ce qui explique leur proximité en réunissant sur l'écran « les rythmes du temps aux rythmes de

¹⁹⁴ Thorstein VEBLEN, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, [1899], 1970.

¹⁹⁵ On retrouve ces bals cités en 1923 dans *Les Modes*, n° 224, janvier 1923, p. 4.

¹⁹⁶ Claire ROUSIER, (dir.), *Scènes de bal, bals en scène*, *op. cit.*

¹⁹⁷ Henri DIAMANT-BERGER, *Il était une fois le cinéma*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ L. GUIDO, *L'Âge du Rythme...*, *op. cit.*, p. 305.

l'espace²⁰⁰ ». Laurent Guido explique que dès la fin du premier conflit mondial, « on associe fréquemment ces deux formes d'expression fondées l'une et l'autre sur le même principe de "plastique en mouvement"²⁰¹ ». La conjonction entre danse et cinéma est un trait marquant de « la vie moderne » selon René Jeanne qui voit dans leur affinité tout le potentiel de montrer la danse au cinéma, à travers une fête mondaine, à travers des danses exotiques ou des fêtes de village, en recherchant toujours l'expression juste et élégante qui suscite un fort enthousiasme populaire. La décennie 1930 verra l'apparition d'un nombre important de *musicals*, ces films aux numéros de danses et de chants, ces *backstages movies* feront la renommée des films américains et le passage du muet au chantant. On constate que la première scène parlante au cinéma est une scène musicale avec l'évocation de la figure d'un chanteur, Al Jolson dans *The Jazz Singer* (1927). Accompagné au piano, il entonne « Blue Skies » puis le film se clôt sur des images où il chante sur la scène d'un music-hall²⁰². Donc effectivement, danses et chants sont des alliés puissants pour le cinéma durant ces années 1920.



Fig. 102. *Monte-Carlo* (1925), Louis Mercanton, le « Bal de la Mode », Archives SBM ©.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Gilles MOUËLLIC, *Jazz et Cinéma*, Paris, Édition Cahiers du cinéma, 2000.

TROISIEME PARTIE

Le rôle des maisons de couture dans les films dits « à costumes »

La première partie de cette thèse, période d'élaboration et d'évolution, a montré comment les acteurs et actrices se sont habillés au cinéma, à partir des vues Lumière, puis par l'organisation et le travail de Georges Méliès. Par un jeu sur les costumes, nous avons pu découvrir les facettes de personnages tels Max, Elaine Dodge et Charlot. La recherche d'un style propre pour chacun s'est imposée par l'utilisation des codes en vigueur de la mode.

Dans une deuxième partie, nous avons souligné que le cinéma développait une manière d'aborder, voire d'insérer la mode dans les films, par la présence d'un rôle récurrent, exerçant un métier lié au domaine de la mode : couturière, arpète, modéliste, mannequin..., par des scènes se déroulant dans une maison de couture, montrant le pas de sa porte, exploitant aussi la vitrine du magasin de mode signifiant ainsi le passage entre le monde du quotidien, de la normalité et le monde fantastique du luxe et de la beauté. Autant d'éléments que les scénaristes, les metteurs en scène ont utilisés dans leurs histoires, ajoutant : la scène du bal, la soirée dansante au restaurant ou dans un cabaret parisien, permettant d'illustrer par une pléiade de figurants et par des acteurs principaux dans leurs plus beaux atours, le luxe à la française à travers leurs films.

Cette troisième partie s'attache à poser le regard sur la maison de couture et sa manière d'intégrer la production d'un film. Pour certaines maisons, la volonté d'une collaboration artistique est le moteur de leur présence au côté de la vedette ou au côté du réalisateur, pour d'autres, c'est un intérêt publicitaire pour apparaître sur un générique, susceptible de leur permettre de toucher un public plus large et d'asseoir une notoriété plus importante. Le film devient alors une vitrine mettant en valeur leur savoir-faire. Nous retrouvons le plus souvent la couturière ou le couturier accompagnant sa cliente, la vedette, de film en film. Parfois, il peut s'agir d'une société de production ou d'un réalisateur choisissant une maison de couture plutôt qu'une autre pour sa réputation déjà établie pour simplement prêter quelques vêtements de sa dernière collection. Dans certains films, un créateur peut apparaître en amont, au moment de la conception des dessins des costumes. La maison de couture se chargeant alors de prêter, mais aussi de confectionner les costumes de la vedette principale. Et puis, à cette période, les actrices

et les acteurs moins reconnus viennent encore avec leurs garde-robes pour les films contemporains qui ne requièrent pas de tenues spécifiques. Le recours au loueur de costumes complète toujours le bataillon des rôles secondaires et des figurants, pour les films historiques et pour les films contemporains lorsqu'il faut un costume particulier : un gendarme, un avocat, une infirmière, etc.

Cette hétérogénéité de l'organisation des costumes, nous la retrouvons dans un corpus de films des années 1920 en évoquant les différents aspects de leur élaboration.

CHAPITRE 6

Jeanne Lanvin : une nouvelle conception de la mode cinématographique

Les films à costumes ne requièrent pas les mêmes attentions que les films contemporains que nous verrons ensuite. Le metteur en scène qui souhaite revisiter un siècle passé, doit créer l'illusion d'un temps révolu avec des décors et des costumes précis sans oublier qu'ils vont rester sensibles à leurs réalisations du moment. Ils ne seront cependant jamais identiques à la période reconstituée. La touche « mode » de l'année de leur fabrication se glisse à leur insu dans les costumes bien plus souvent que dans d'autres éléments du film.

Notre corpus de films comporte trois films dits d'époque ou à costumes : *Violettes Impériales* (1924) d'Henry Roussell, *Carmen* (1926) de Jacques Feyder et *Napoléon* (1927) d'Abel Gance. Ce sont les créations de Jeanne Lanvin qui habillent les vedettes féminines de ces trois films en mettant à l'honneur « la robe de style » qui fait la réputation de la maison de couture. Cette robe va se décliner entre une représentation du Second Empire, d'une Espagne romantique transposée au début du XX^e siècle et l'évocation de la période du Directoire.

La couturière participe à quatre films¹ à notre connaissance, durant les années 1920. Elle débute ses collaborations d'abord au théâtre qu'elle aime, pour s'y rendre régulièrement en tant que spectatrice. Elle va ainsi habiller plusieurs comédiennes à la ville comme sur scène et à l'écran : Jane Renouardt, Régina Camier, Raquel Meller et Yvonne Printemps. Cette dernière, chanteuse et comédienne, fait partie des actrices que Jeanne Lanvin habillera pendant de longues années, dans des revues parisiennes, dans les pièces de son époux Sacha Guitry pendant son mariage et après son divorce, puis dans plusieurs films sur la période des années 1930-1940. Les mises en scène dans lesquelles Jeanne Lanvin s'investit se déroulent, pour une grande part, à l'intérieur du théâtre de boulevard, à travers des chroniques bourgeoises où les costumes ne relèvent pas d'une création particulière et originale, mais se confondent avec les tendances de ses collections. Elle travaille à la fin de la décennie pourtant avec Louis Jouvet et Jean Giraudoux

¹ Voir Annexe 3. À ceux déjà cités plus haut, il faut ajouter *Michel Strogoff*, (1926) réalisé par Victor Tourjanski. J. Jeanne Lanvin habille Nathalie Kovanko (Nadia Fedor).

pour *Siegfried* en 1928, en habillant les vedettes féminines, puis dans un registre différent, *Amphitryon 38* l'année suivante, en réalisant un vrai travail créatif pour des costumes mi-contemporain, mi-antique. En 1927, un article d'*Excelsior* reconnaissait déjà à Jeanne Lanvin, le titre de « remarquable couturier² » mais surtout celui de « parfait costumier d'art » pour ses créations et notamment lors de la reprise de la pièce de Sacha Guitry, *Jean de La Fontaine*, avec Yvonne Printemps, revisitant des costumes du XVII^e siècle.

Couturier et costumier sont deux métiers et deux savoir-faire différents. Des aptitudes qui entrent en ligne de compte pour réaliser des costumes « d'époque » pour la scène et pour l'écran, notamment lorsque le travail est réalisé par une couturière, qui, de prime abord, ne possède pas les connaissances historiques du costume. Le sens de l'élégance de Jeanne Lanvin, allié à une faculté à sentir ce qui va plaire, ce qui est dans l'air du temps et qui est nécessaire à toute grande couturière, est combiné à une habileté à confectionner des vêtements historiques ; un savoir indispensable au costumier. « Jeanne Lanvin revendiquera très tôt une image de couturière historienne³ ».

I. Une vision nostalgique du Second Empire

La couturière dispose dans son bureau d'une immense bibliothèque composée de grands ouvrages d'art, de documents relatifs à l'histoire vestimentaire et à celle des costumes du monde entier. Y figurent entre autres : des volumes sur les costumes espagnols, sur le Moyen-Orient et l'Orient avec *Le Caire Mœurs et Costumes*⁴, *Voyage en Perse fait en 1812 et 1813*⁵, toutes les anciennes publications de modes ainsi que divers journaux périodiques⁶. Les sources diverses dans lesquelles la couturière puise ses idées, lui permettent de composer une ligne qui suit son inspiration prélevée dans l'histoire de l'art, la géographie, l'architecture et dans le passé du costume. Le Second Empire est une période de l'Histoire qui semble particulièrement intéresser Jeanne Lanvin. Certains de ses modèles portent les noms de « Reine Victoria » ou « Impératrice Eugénie ». Un article de *Vogue*, consacré à la couturière, intitulé « Lanvin et la mode à travers

² Marcy DUCRAY, « Le théâtre et la mode », *Excelsior*, 15 novembre 1927, p. 4.

³ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 97.

⁴ Amadeo PREZIOSI, *Le Caire Mœurs et Costumes*, Paris, Canson Librairie-Éditeur, 1883.

⁵ Gaspard DROUVILLE, *Voyage en Perse fait en 1812 et 1813*, Paris, À la Librairie Nationale et Étrangère, 1825.

⁶ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, pp. 98-99.

l'histoire » précise que lors de son défilé, une atmosphère spéciale est créée par le cadre, dans une ambiance Second Empire : « [des] salons coquettement tapissés en vert sur les murs desquels figure toute une rétrospective de modes du Second Empire [...] représentées par des gravures anciennes encadrées avec soin⁷ ». L'auteur met en avant les différentes sources d'inspiration de la couturière :

La mode chez Lanvin ne se cantonne pas dans une seule époque. L'influence du Second Empire est peut-être la note dominante, mais on y voit aussi des réminiscences de la Renaissance italienne, des lignes et de la décoration du Moyen-âge, des broderies égyptiennes, persanes, hindoues, des formes empruntées aux costumes de nos paysans bretons. Les modes Second Empire avaient déjà été lancées par Lanvin l'an dernier et eurent un tel succès qu'elle ne craignit pas de les continuer⁸.

⁷ M. H., « Lanvin et la mode à travers l'histoire », *Vogue*, 15 novembre 1920, p. 11.

⁸ *Ibid.*



Fig. 103. « Reine Victoria », modèle Second Empire de Lanvin. Sur le fond étroit en satin blanc, une seconde jupe longue froncée en tulle blanc sur laquelle une ruche s'enroule en spirale serpentine formant cinq rangs. Sur la hanche une rose Lanvin, *Vogue*, 15 novembre 1920.

Si la couturière affectionne particulièrement le Second Empire, c'est peut-être parce que née en 1867 et ayant grandi durant la III^e République, elle a vécu entourée de crinolines, de robes à tournures et de jupes cloches, lorsque jeune arpète puis modiste, elle côtoie un monde où les femmes se parent de pleins de frivolités.



Fig. 104. Robe crinoline en 1862, photographie de Madame Emile de Girardin (née Guillemette Brunold, princesse Nassan). Photo E. Disdéri, © DR



Fig. 105. Franz Xavier Winterhalter, *L'impératrice Eugénie entourée de ses dames d'honneur*, 1855. Photo © RMN-Grand Palais.

1. La crinoline⁹ de guerre

Le Second Empire et la crinoline ne sont pas tout à fait oubliés au XX^e siècle, puisque cette période et ses tendances vestimentaires inspirent de nouveau des couturiers lors de la saison automne-hiver 1914 qui se prépare en amont. Mais la Première Guerre mondiale éclate en août 1914. On rebaptise alors la nouvelle ligne « crinoline de guerre¹⁰ », ou « demi-crinoline », la mode s’associant à l’élan patriotique du pays. En effet, dans des temps perturbés et difficiles, l’esprit humain a besoin de trouver des moyens de rêver. La période du Second Empire a réservé des moments de prospérité et de faste sur le territoire français avec une libéralisation économique et le décollage de l’industrie textile. Cet essor s’est reflété dans l’opulence des robes des femmes avec le règne de la crinoline. La jupe très ample avec des plis, des contrastes, des éléments décoratifs, des doublures et des volants ainsi qu’un extrême resserrement du corsage est une « œuvre d’art¹¹ ». Cette crinoline qui atteint vers 1860 jusqu’à 3 mètres de diamètre diminue d’ampleur ; « elle s’affaisse devant et sur les côtés pour s’évaser surtout dans le dos [...] et amorce l’évolution vers une nouvelle silhouette : celle de la “tournure”¹² ». Eugénie de Montijo, impératrice et épouse de Napoléon III, est une ambassadrice de la mode française et de la haute couture naissante durant le règne de son époux. La crinoline restant le symbole et l’emblème les plus visibles du vestiaire féminin de cette époque. Les crinolines de guerre sont ainsi « des robes à jupes cloches, très larges, un peu plus courtes que les grands modèles de bal portés à l’époque de Napoléon III¹³ ». Cependant, les restrictions de matières premières et les difficultés d’approvisionnement des tissus accentuent le besoin très important d’étoffes nécessaire pour la confection de ces modèles. À partir de 1917, ces robes malaisées à porter par leur volume de tissus et le coût trop élevés de leur fabrication sont abandonnées.

⁹ La crinoline est avant tout un jupon raide de tissus de crin et de forme quasi-circulaire qui devient une véritable cage de baleines ou de cercles métalliques que l’on vient poser par-dessus la jupe ou la robe.

¹⁰ M. BASS-KRUEGER et S. KURKDJIAN, *French Fashion, Women ...*, op. cit. p. 262.

¹¹ Marc ASCOLI, *Trois siècles de mode : Fashion Forward*, Paris, Les Arts décoratifs, 2016, p. 100.

¹² Exposition 1977/1979, *L’Atelier Nadar et la mode : 1865-1913*, Paris, inspection générale des musées classés et contrôlés, 1977, p. 14.

¹³ J. PICON, *Jeanne Lanvin*, op. cit., p. 122.



Fig. 106. Trois ensembles de Redfern, Doeuillet et Redfern évoquant la crinoline baptisés « crinolines de guerre », *Le Style Parisien* vers 1915, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Somogy, 1986. DR.

2. La robe de style

La couturière éprouve sur scène et devant l'écran son talent à confectionner des robes dans le style du Second Empire au début des années 1920. Elle s'inspire d'une idée de cette époque par des détails dans le costume en contribuant à diffuser un style, appelé « robe de style » – dans

le style de –, « brisant la verticalité de la silhouette promue par Poiret¹⁴ ». La couturière capte « l'esprit romantique tout en poussant l'audace à la limite de la convenance en remontant les ourlets, en creusant les décolletés¹⁵ ». Elle relance les châles¹⁶ tapis, dont la vogue est considérable durant tout le XIX^e siècle (**fig. 107**) et les décolletés en cœur qui découvrent entièrement les épaules (**fig. 108**).



Fig. 107. Publicité pour le « parfait Châle breveté ou trois châles en un » vers 1845, Bibl. Nat. Cab. Des Estampes Oa 20, *Histoire du costume*, Flammarion, 1965. DR.

La robe de style prend son origine dans ce milieu du XIX^e siècle, à une époque où la haute couture se nomme encore « grande couture¹⁷ ». La figure qui domine cette grande couture et qui allie le goût, l'art de fabriquer et celui de vendre, est la figure de Charles Frederick Worth¹⁸. Il

¹⁴ Guérolé MILLERET, *Haute Couture, Histoire de l'industrie de la création française : des précurseurs à nos jours*, Paris, Eyrolles, 2015, p. 81.

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ Le châle, longue pièce d'étoffe en soie ou en laine d'origine persan (schall) peut porter des motifs floraux, des franges ou être décoré de broderies.

¹⁷ Terme utilisé au début du développement de la haute couture dans les années 1880 avant de devenir « haute couture » au XX^e siècle. Voir Guérolé MILLERET, *Haute couture, Histoire de l'industrie de la création française : des précurseurs à nos jours*, *op. cit.*

¹⁸ Voir page 18. Voir également Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'Esthétisation du monde : Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, p. 155.

apporte variété et innovation dans la confection des robes et fait de Paris la capitale de la mode¹⁹. Cet essor a lieu grâce à des clientes privilégiées issues de la classe dominante : l'aristocratie et les familles royales d'Europe, puis la grande bourgeoisie, et par une clientèle venue du spectacle et du demi-monde. Mais il existe aussi les grands magasins qui deviendront un vecteur important de la diffusion de la mode et un formidable tremplin pour elle et la haute couture. D'abord anciens magasins de nouveautés²⁰, ils sont « les héritiers des merceries et des magasins de frivolités de l'Ancien Régime²¹ ». À l'ère industrielle, ces magasins au nom évocateur *À l'Echarpe d'or*, *Au goût de la cour* ou bien *Au Trait galant* se transforment, s'agrandissent. La maison Gagelin, où Worth fait ses débuts en tant qu'assistant-vendeur, appartient aux magasins de nouveautés les plus réputés de Paris. C'est dans cet établissement que le couturier fait ses armes en proposant à ses patrons un nouveau procédé commercial qui consiste à offrir à la clientèle des accessoires imaginés et fabriqués dans le magasin. « Il commande aux fabriques lyonnaises des tissus mieux appropriés aux différentes tenues [...], décline les garnitures des corsages : volants, plissés, ruchés²² ... ». Il propose des variantes pour agrémenter les toilettes : passementerie, dentelle et broderie. Il finit par créer un véritable rayon de confection en proposant un large choix de modèles différents grâce au succès qu'il déclenche. Les clientes féminines comprennent vite le potentiel qu'engendre un tel changement de technique de vente. Elles peuvent désormais espérer un service personnalisé pour chacune d'elles. Grâce aussi à la diffusion de nombreux magazines de mode, la haute couture va porter ce formidable engouement pour la mode et son « art de vivre ». La presse féminine²³ qui apparaît au XVIII^e siècle aura aux XIX^e et XX^e siècles un pouvoir important pour diffuser la mode. Elle reste encore réservée aux seules femmes qui savent lire au XVIII^e siècle. Avec l'alphabétisation des femmes²⁴, ces journaux ne se destinent plus

¹⁹ Valérie STEELE, *Paris Fashion : A Cultural History*, Oxford, Berg, 1998, *op. cit.*

²⁰ *Paris, ou Le livre des cent-et-un, Tome 15*, Paris, Chez Ladvocat libraire, 1831-1834, p. 243. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23554d?rk=107296;4>.

²¹ G. MILLERET, *Haute Couture, Histoire de l'industrie de la création française : des précurseurs à nos jours*, *op. cit.*

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ Le premier vrai périodique féminin dont on ait gardé une trace en France est le *Courrier de la Nouveauté*, feuille hebdomadaire à l'usage des Dames qui date de 1758 puis le *Journal des Dames* (1759-1778) où la mode tient fort peu de place dans le journal, ne faisant son apparition qu'après 1777. Ses successeurs s'emploieront à augmenter sa place dans leurs revues respectives. Voir Evelyne SULLEROT, *Histoire de la Presse Féminine en France des origines à 1848*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 31.

²⁴ Michel FLEURY, Pierre VALMARY, « Les progrès de l'instruction élémentaire de Louis XIV à Napoléon III, d'après l'enquête de Louis Maggiolo (1877-1879) », in *Population*, n° 1, 1957. pp. 71-92. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1957_num_12_1_5553.

Précisons que grâce à la presse féminine, longtemps méprisée, car secondaire, on a pu recueillir à travers elle, un témoignage précieux sur l'histoire des femmes et leurs préoccupations. Voir Evelyne SULLEROT, *La Presse Féminine*, Paris, Armand Colin, 1963.

seulement à la classe dominante, ils se « popularisent ». Ainsi, la chronique de la cour fait place à la « chronique des salons » ou « bruits de salons » puis lentement disparaît. La mode vestimentaire qui se discutait auparavant avec sa couturière s'accompagne désormais grâce à ces journaux, de délicats ouvrages manuels pour se transformer en 1834-1835²⁵ en patrons de couture découpés à exécuter chez soi. Au XX^e siècle, en 1912, *La Gazette du Bon Ton*²⁶, revue luxueuse, s'inscrit dans une nouvelle approche de la presse de mode diffusant la nouvelle silhouette de la femme moderne à l'aube des tendances artistiques de l'époque.

La robe de style qui est représentative du style du Second Empire va cependant au-delà, « vestige d'un passé encore plus historique que le Second Empire²⁷ », un passé imaginé, fantasmé qui trouve son âge d'or au début des années 1920 comme un condensé ou une synthèse d'un passé élégant que se réapproprient diverses maisons de couture, dont celle de Jeanne Lanvin. Venue à la mode féminine par la confection de robe qu'elle effectue d'abord pour sa fille, la couturière a ce goût du théâtral, une idée du luxe fabriqué avec de belles étoffes, une vision du romantisme qui reste lié au monde pur et délicat de la jeune fille de son enfance.

²⁵ Evelyne SULLEROT, *La Presse Féminine*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 139. *L'Iris*, de 1832-1834 est le premier journal à publier des patrons de vêtements. « Ses lectrices étaient surtout des provinciales qui se décidaient à faire seules ou avec l'aide d'une bonne ou d'une petite couturière, leurs vêtements. [...] L'Iris connut un grand succès avec ses « coupes géométriques » et bientôt tous les journaux de mode publièrent des patrons ».

²⁶ S. KURKDJIAN, *Lucien Voqel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XXe siècle*, op. cit., p. 109.

²⁷ J. PICON, *Jeanne Lanvin*, op.cit., p. 140.



Fig. 108. Pierre Brissaud, *la Fête est finie*, planche de *La Gazette du Bon Ton* (1920), Robes d'organdi pour une mère et sa fille, Jeanne Lanvin, *La Mode Art Déco*, Flammarion, 1974. DR.

II. L'impact du cinéma dans la carrière de Jeanne Lanvin

Si seulement quelques photos subsistent des créations scéniques de Jeanne Lanvin, les films existent et permettent de se faire une idée de ces costumes en mouvement grâce aux visionnages

des films du corpus²⁸. Jeanne Lanvin a compris que l'impact du théâtre et du cinéma donne une visibilité autre à ses modèles, d'une manière différente que lorsque ses clientes arborent ses créations, au détour d'une soirée mondaine :

Ce fut *Amphitryon 38* qui décida du succès des robes longues. J'avais créé une collection de robes longues et je craignais que cette ligne nouvelle ne choque mes clientes : aussi j'ai eu l'idée de porter ces robes à la scène. [...] Jamais les femmes n'auraient accepté de porter ces jupes frôlant le sol si elles n'avaient vu auparavant celles des belles Grecques²⁹.

1. Un tremplin pour de nouvelles tendances

Jeanne Lanvin ne compte pas seulement sur la visibilité « publicitaire » de sa marque lors de ses engagements au théâtre et au cinéma. Elle y teste aussi quelques-unes de ses idées. Ce qui lui permet de mettre en scène ses modèles au théâtre et l'on peut imaginer qu'il en est de même devant la caméra. Lors d'un entretien au *Figaro Illustré* en 1932, la couturière avance que l'influence du cinéma a été considérable, car il a renouvelé et enrichi l'inspiration des créateurs de mode en « matérialisant sur ses innombrables écrans, le type vivant de la femme moderne³⁰ ». Elle met en avant le fait que la couture n'est pas un art abstrait comme pourrait l'être le théâtre ou le cinéma. Une couturière doit se résoudre, c'est-à-dire accepter de créer des vêtements congruents pour sa maison de couture, pour un type de femme inspirée par « la beauté “à la mode”³¹ », ce que l'écran permet de sublimer. Ainsi, si l'on prend le théâtre et le cinéma comme des postes avancés de diffusion de la mode, on s'aperçoit qu'ils sont utilisés par la maison de couture comme des tremplins et qu'ils aident à l'inspiration du créateur. Ils permettent de lancer soit une nouvelle tendance de mode à travers le costume créé pour une pièce ou un film, soit de tester au préalable sur la ou les vedettes, une ligne de la prochaine collection. Jeanne Lanvin a ainsi créé une nouvelle collection, qu'elle a testée avec la pièce *Amphitryon 38* de Jean Giraud, mise en scène par Louis Jouvet en 1929, faisant porter ses longues jupes, sa nouvelle ligne du moment, aux personnages féminins de la pièce. Il faut appuyer le fait que les spectatrices au théâtre sont bien plus des consommatrices de mode et des clientes des maisons de couture que

²⁸ Sauf pour *La Porteuse de pain* (1923) de René Le Somptier, non visible dans sa totalité au CNC.

²⁹ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 250, (note 33, citation extraite d'une coupure de presse sans indication de provenance du 14 novembre 1938, Paris, Patrimoine Lanvin).

³⁰J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 251, (note 35, article du *Figaro Illustré* de 1932, Paris, Patrimoine Lanvin).

³¹ *Ibid.*

ne le sont les spectatrices au cinéma et que la couturière y trouvera une audience plus attentive à ses nouvelles tendances.

Jacques Manuel décrit une situation similaire lorsqu'il crée les maquettes des costumes des actrices Brigitte Helm et Marie Glory pour le film *L'Argent*, (1928) de Marcel L'Herbier. Ses croquis furent à l'origine d'une nouvelle tendance de la mode de cette fin de décennie 1920, que la maison de couture Louise Boulanger contribua à développer³². Le créateur reconnaissait, alors, l'influence des créations cinématographiques sur la mode du moment³³.

Le cinéma possède la capacité d'incarner, grâce à l'écran, une image de beauté. Par cette distance, il dévoile la légèreté, la folie d'un vêtement transposé sur un écran. La maison de couture peut trouver un grand intérêt à travailler pour le cinéma, car il lui permet de libérer sa créativité. L'écran devient le laboratoire d'idées magnifiées par la vedette. Le costume filmé au cinéma par l'opérateur, de différentes manières, découpé dans différentes grosseurs de plans, doit s'adapter aux exigences de l'écran que la scène d'un théâtre ne réclame pas. Celle-ci délivre le costume tel qu'il est conçu, les jeux de lumière jouant avec lui pour créer une atmosphère. Il y a, avec le cinéma, une transformation magique qui provient sans doute du travail de la lumière et du montage qui donnent, en quelque sorte, une caution de glamour au costume et, de fait, à la maison de couture³⁴.

2. Gagner une image de prestige

Mais celle-ci est cependant une entreprise commerciale, elle a des limites qu'elle doit tenir en compte et en tant que telle, ne peut se permettre des digressions créatives trop importantes qui pourraient nuire à sa réputation et lui faire perdre peut-être son image prestigieuse et de chic et par là voir le départ de clientes. Donatien l'a dénoncé, avec humour, dans *L'Arpète* (1929) à travers le couturier Pommier, aux prises entre son inspiration créative et les nécessités commerciales de l'entreprise et celle du marché. Pour ces raisons évoquées plus hautes, la maison Lanvin qui est en pleine progression dans les années 1920, qui jouit d'un grand prestige tant en France qu'à l'étranger, a choisi de s'investir dans ce média pour gagner ce supplément de glamour à travers l'écran qui lui permet une reconnaissance et d'asseoir un certain prestige. Mary

³² Voir Chapitre 11. V. Les créations de Louise Boulanger pour *L'Argent* (1929).

³³ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma », *La Revue du cinéma*, art. cit., p. 40.

³⁴ Stephen GUNDLE, *Glamour, a History*, op. cit.

Pickford, une de ses fidèles clientes et l'une des actrices américaines les plus populaires, loue Jeanne Lanvin et sa réputation dans un article pour *Vogue* : « Paris, Lanvin !! Deux noms que j'aime parce qu'ils évoquent pour moi tant de belles choses³⁵ ». Associer Lanvin à Paris, c'est une consécration pour la maison de couture et pour la mode, c'est l'investir d'une aura de bon goût et de permanence. Associer Lanvin au cinéma ce peut être pour le monde du cinéma et pour la mode une confirmation que ces domaines peuvent être mêlés et les considérer comme des arts.

Cette participation de la maison de couture au monde du cinéma vient aussi des clientes-comédiennes que la couturière suit souvent d'un spectacle à l'autre. Celles-ci la réclament à leur côté. Mais le passage de la maison de couture n'est pas à chaque fois prouvé. En 1923, Jeanne Lanvin débute avec *La Porteuse de pain* de René Le Somptier et nous n'avons pas eu d'informations vérifiées pour cette collaboration. Elle fait peut-être aussi une incursion dans le film de Marcel L'Herbier, *Feu Mathias Pascal* en 1926, en habillant Marcelle Pradot d'une robe de style³⁶. Il s'agit pour la plupart de ces costumes, d'hypothèses difficilement vérifiables, notamment lorsque le vêtement est absent sur la pellicule au visionnage du film et lorsque la pièce manque matériellement dans les fonds des costumes. Nous avons pour cette robe poursuivi nos investigations que nous formulons un peu plus loin dans le paragraphe consacré à *L'Argent* (1929)³⁷. Ce qui est sûr, c'est que Jeanne Lanvin participe à trois films historiques, deux avec la chanteuse Raquel Meller : *Violettes Impériales* (1924) puis avec *Carmen* en 1926 et *Napoléon* d'Abel Gance, (avec un tournage débuté en 1925, puis repris en 1926) où Jeanne Lanvin habille Gina Manès dans le rôle de Joséphine de Beauharnais, des collaborations qui restent marquantes. Ces participations au cinéma se situe approximativement entre 1923 et fin 1926, pour la période des années 1920.

³⁵ « Trois robes de Lanvin portées par Mary Pickford », *Vogue, édition française*, 1^{er} septembre 1924, p. 33.

³⁶ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 149.

³⁷ Voir chapitre 11. V. Les créations de Louise Boulanger pour *L'Argent* (1929).



Fig. 109. Robe probable de Jeanne Lanvin portée par Marcelle Pradot dans *Feu Mathias Pascal* (1926) de Marcel L'Herbier. Photogrammes du film. CNC/site Henri Cinémathèque française.

Chapitre 7

Raquel Meller, l'Espagne et le cinéma

De son vrai nom Francisca Marquez Lopez, Raquel Meller (1888-1962) est une artiste espagnole : « une remarquable diseuse de chanson du terroir³⁸ » telle qu'elle est présentée dans la presse française. Elle est déjà dans son pays, une vedette du music-hall reconnue lorsqu'elle se produit sur scène à Paris au début des années 1920. Ses interprétations en langue espagnole des chansons *La Violetera* et *El Relicario* apportent de l'exotisme aux revues parisiennes, notamment pour « Paris-Madrid » présentée au Palace et qui sera la grande revue du printemps 1929³⁹. Elle est reconnue par ses pairs telle Sarah Bernhardt en France ou Maria Gorrero en Espagne. Elle fera une tournée triomphale en Amérique du Sud et aux États-Unis en 1926, peu après le tournage de *Carmen* où elle rencontre Charlie Chaplin. Une photographie la représente sur le tournage de *The Circus (Le cirque)* en compagnie de l'acteur-metteur en scène⁴⁰. Ramon Pujol, dans son ouvrage consacré à l'artiste, *Raquel Meller Vida y Arte*⁴¹, évoque une proposition de rôle que lui fit Charlie Chaplin pour un projet de film qu'il préparait autour de Napoléon⁴². Le film ne sera pas réalisé, mais Charlie Chaplin conservera l'air de *La Violetera* que Raquel a rendu célèbre et l'arrangera pour son film suivant *City Lights (Les lumières de la ville)* qui sort en 1931.

C'est à travers sa voix fragile, sans éclats particuliers, mais aux accents profonds, son regard sombre, sa grâce émouvante, sa beauté simple et la sobriété de ses moyens d'expression que les spectateurs sont séduits. Elle arrivait, dit-on, à fondre en larmes sur scène à la fin d'une chanson. Cette émotion maîtrisée mise au profit de son jeu scénique fait de Raquel Meller, durant cette décennie, l'incarnation de l'Espagne mystique, croyante et noble. L'interprète apporte alors au public parisien meurtri après les atrocités de la guerre, l'idée d'une Espagne des légendes,

³⁸ JAMINA, *Comoedia Illustré*, 5 janvier 1920, p. 167.

³⁹ Marc BLANQUET, « Au Palace : Paris-Madrid », *Paris-Soir*, 29 mars 1929, p. 5.

⁴⁰ Rosalind SHAFFER, « Raquel Meller signs with Mr. Chaplin Cecilia CENCIARELLI », *Chicago Sunday Tribune*, June 27, 1926, p. 3.

⁴¹ Ramon PUJOL, *Raquel Meller Vida y Arte*, Barcelona, José Janés Editor, 1956, p. 56. Voir également la thèse de Marién GOMEZ RODRIGUEZ, « L'Espagne et l'imaginaire espagnol dans les films français des années 20 : une source de modernité cinématographique », Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent VÉRAY et Vicente José BENET FERRANDO, Université Sorbonne Nouvelle, 2022.

⁴² Voir sur ce projet Cecilia CENCIARELLI, « L'histoire de N de Charlie Chaplin », *Positif*, n° 640, juin 2014, p. 99.

celle d'un peuple fier et courageux, indomptable devant l'envahisseur étranger.

Ses tenues sur scène participent à la construction de son personnage. L'artiste est connue pour changer de robe à plusieurs reprises durant ses récitals⁴³. Ramon Pujol relève dans son ouvrage, le goût de Raquel Meller pour les vêtements, sa volonté de ne s'imposer aucune mode garant de sa personnalité⁴⁴. Elle est à plusieurs reprises citée dans les revues de mode où elle est prise en exemple pour lancer un style : « Parmi les robes de style, qui sont toujours très aimées par la clientèle américaine, j'ai remarqué une robe longue, à la Raquel Meller, fait dans un tissu double-face noir et or d'un effet absolument nouveau⁴⁵ ». On trouve également : « ...une touffe de boucles maintenue par des peignes et dits « à la Raquel⁴⁶ ». On lit dans *Comoedia illustré*, cette critique très inspirée pour la suite de sa carrière qui révèle les qualités de la comédienne :

On la regarde surtout en l'écoutant – et c'est fort agréable. Une robe nouvelle, pittoresque et étudiée, à chaque chanson ; des brillants aux doigts qui étincellent, luttant d'éclat avec les grandes boucles de strass aux petits souliers, extériorisent l'attention. Raquel Meller jouera un jour le drame, avec succès, elle saura s'habiller⁴⁷.

En France, c'est Henry Roussell, comédien au théâtre, ayant joué au côté de Lucien Guitry puis acteur de cinéma, qui, après deux essais prometteurs en tant que metteur en scène avec *La Femme blonde* (1916) puis *Un Homme passa* (1917), fait ses véritables débuts de metteur en scène avec *L'Ame du Bronze* (1917), une fresque en deux chapitres sur le thème de la guerre. Au lendemain du succès de son cinquième film, *Les Opprimés* (1924) dans lequel Raquel Meller tient le premier rôle féminin, celui d'une jeune Espagnole évoluant dans la Flandre occupée du XVI^e siècle, Henry Roussell se propose de diriger de nouveau son actrice et de trouver un sujet de scénario suffisamment plaisant pour lui permettre d'attirer un plus large public. Raquel Meller s'est imposée rapidement comme vedette de cinéma avec *Les Opprimés*. Grâce à sa notoriété déjà acquise sur les scènes du music-hall, elle aborde avec son metteur en scène Henry Roussell, son nouveau film, *Violettes Impériales*.

⁴³ Albert de PEYRONNET, « Mise en scène, Costumes, Meubles, etc. », *Bonsoir*, 6 juillet 1924.

⁴⁴ R. PUJOL, *Raquel Meller Vida y Arte, op. cit.*, p. 99.

⁴⁵ Colette D'AVRILY « La mode et les Modes », *Les Modes*, n° 275, avril 1927, n. p.

⁴⁶ Colette D'AVRILY, « Nos Chapeaux », *Les Modes*, n° 259, décembre 1925, p. 36.

⁴⁷ JAMINA, *Comoedia Illustré*, art. cit.

I. *Violettes Impériales* (1924) : le règne de la toilette

Le film se déroule à Séville et à Paris sous le Second Empire entre 1852 et 1870. Il aura un grand succès et le metteur en scène tournera une version parlante en 1932, avec de nouveau Raquel Meller. Puis en 1952, un autre réalisateur, Richard Pottier en fera une opérette avec Luis Mariano et Carmen Sevilla.

Raquel Meller joue Violetta, une jeune marchande de violettes de Séville. Accusée du vol de la bourse d'Eugénie de Montijo, comtesse de Teba, qu'elle croise lors de la vente de ses bouquets de fleurs, elle est défendue par la comtesse elle-même qui est sûre de son innocence. Elle en fait plus tard sa dame de compagnie, une fois devenue l'épouse de Napoléon III. Violetta redevable de la belle action de sa bienfaitrice, risque sa vie un soir pour sauver celle de l'impératrice qui est l'objet d'une tentative d'attentat.

1. La présence des costumiers dans le film

Raquel Meller porte dans le film de nombreuses robes-crinolines⁴⁸. *Violettes Impériales* est présenté comme « le triomphe du costume » par le chroniqueur Albert du Moulin dans *Bonsoir*. Il met en avant « l'habilité sans pareille⁴⁹ » du costumier Édouard Souplet⁵⁰ : « Que de toilettes à crinoline, que d'uniformes brillants⁵¹ ! ». Le chroniqueur n'évoque pas Jeanne Lanvin dans son article, mais porte son attention sur les costumes et uniformes des seconds rôles et de la figuration fournis par les costumiers. Édouard Souplet, cité dans l'article, comme la maison Pascaud sont des costumiers qui travaillent pour le théâtre et le cinéma. Ils confectionnent et prêtent des costumes pour les music-halls et les théâtres. Ainsi, dans un article de *Comoedia* intitulé « La Sainte-Catherine chez nos couturiers⁵² », le journaliste s'attache à deux « couturiers » : La maison Laferrière⁵³, maison de couture qui propose des modèles renouvelés à chaque saison à

⁴⁸ F. BOUCHER, *Histoire du Costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 374-381.

⁴⁹ Albert Du MOULIN, « Mise en scène, Costumes, Meubles, etc. », *Bonsoir*, 22 mars 1924, p. 3.

⁵⁰ La Maison Édouard Souplet créée en situ au 18 rue de Douai à Paris possède des magasins et des ateliers.

⁵¹ A. Du MOULIN, « Mise en scène, Costumes, Meubles, etc. », *Bonsoir*, art. cit.

⁵² Sainte-Catherine est la patronne des jeunes filles à marier et c'est aux vierges que l'on confiait le soin de coiffer la statue de la sainte, le jour de sa fête le 25 novembre. C'est ainsi que coiffer sainte Catherine devint synonyme de rester célibataire.

⁵³ Madeleine Laferrière (1847-1912). Arsène Bonnaire directeur de la maison, voir BONNAIRE, « American taste in dress », *The New York Time*, March 24, 1912.

une clientèle aristocratique et à des comédiennes, telle Polaire⁵⁴, et la maison Édouard Souplet qualifiée de « grand costumier ». Cette maison confectionne des costumes, des Arlequins, des Roméos et des costumes du répertoire pour le théâtre et pour les spectacles. Durant le mois de novembre, c'est l'époque à laquelle les midinettes achèvent « la livraison des garde-robes aux artistes qui partent pour les tournées ou pour les théâtres de province⁵⁵ » et d'autre part, autre facette du métier de costumier, celle qui consiste à confectionner des costumes pour la saison des bals costumés pour des particuliers fortunés : « jamais, en effet, les fêtes costumées ne furent plus en honneur dans le vrai monde, celui où Édouard Souplet recrute la plus grosse part de sa clientèle⁵⁶ ».

Une location de costumes est ainsi quasiment de rigueur dans les productions historiques où de nombreux costumes d'époque sont requis ; puisque les acteurs ne sont tenus de fournir dans leur garde-robe, que des vêtements contemporains : smoking, robe de soirée ou de jour, déshabillé...etc. Le couturier ne s'occupe bien souvent que d'une vedette principale, car les coûts seraient alors trop élevés si la totalité des acteurs du film était habillé par la maison de couture.

2. Les robes de Raquel Meller

La personnalité de l'actrice nous donne des détails sur son rôle et ses costumes, puisque ce souci du paraître, l'habite déjà, lors de ses tours de chant. Un article de *Mon Ciné* nous renseigne sur ses principes moraux qui guident la vedette et qui confirmeront sa participation dans *Carmen* :

Un jour en tournant *Violettes Impériales*, madame Raquel Meller devait montrer un coin de son épaule à travers l'étoffe déchirée de son corsage ; pour plus de vérité, le metteur en scène désirait que le lambeau de corsage et l'épaulette de la chemise tombassent complètement, ce qui [...] n'aurait découvert absolument que l'épaule de l'artiste. Mais Raquel Meller s'y refusa énergiquement ; d'autres jeunes femmes [...] insistèrent, essayant de lui démontrer qu'une épaule nue n'avait absolument rien d'indécemment. Prière de Monsieur Roussell, conseils, etc. furent inutiles : Madame Raquel Meller ne consentit à laisser voir qu'un tout petit coin de chair à travers une toute petite déchirure⁵⁷.

⁵⁴ GHENYA, « La mode au théâtre », *Le Figaro*, 2 février 1912, p. 6.

⁵⁵ « La Sainte-Catherine chez nos couturiers », *Comoedia*, 26 novembre 1912, p. 3.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁷ « Pudeur », *Mon Ciné*, n° 79, 23 août 1923.



Fig. 110. Costume de Raquel Meller dans *Violettes Impériales* (1924, dessin © Patrimoine Lanvin et photographie du fonds Henry Roussell, Bib. R. Chirat, Institut Lumière, Lyon.



Fig. 111. Costume de Raquel Meller dans *Violettes Impériales* (1924), dessin © Patrimoine Lanvin et photographie du fonds Henry Roussell, Bib. R. Chirat, Institut Lumière, Lyon.

Nous retrouvons dans les modèles confectionnés par la maison Lanvin, les éléments présents dans les costumes du Second Empire, soit une taille à sa place et s'opposant à ce qui se faisait depuis le Premier Empire : un corsage ceinturé sous la poitrine. L'époque qui marque la

fin de la Restauration et l'approche vers 1825 d'un courant intellectuel « romantique » qui pénètre le costume en France jusqu'à 1850 environ ramène une taille marquée sous un corset, avec une jupe longue jusqu'au sol dont l'ampleur ne cessera d'augmenter jusqu'à la fin du Second Empire⁵⁸. Sur les costumes de Jeanne Lanvin, nous retrouvons le châle de cachemire dans lequel l'actrice s'enveloppe, comme elle le fera dans *Carmen*. Cette pièce de vêtement connaît un regain d'intérêt à partir de 1840. Le petit chapeau qui enveloppe son visage est une capote à bavolet⁵⁹ (**fig. 110-112**) qui est aussi prélevée du vestiaire du Second Empire. La capeline (**fig. 111**) est, quant à elle, un chapeau déjà ancien utilisé par les paysannes, les bergères pour le travail extérieur. Au XIX^e siècle, la présence d'un public, lors de sport en plein air, de courses de chevaux relance le style de ce chapeau que l'on retrouve fréquemment en été dans les magazines de mode. Devenu accessoire de mode pour se protéger du soleil sur la plage, il est souvent fabriqué en paille, en crin et en organdi lors de réception estivale plus habillée. Il est présent dans le tableau de Franz Xavier Winterhalter, *L'impératrice Eugénie entourée de ses dames d'honneur* (**fig. 105**) qui nous fait observer que Jeanne Lanvin s'est inspirée sans anachronisme de cette période du Second Empire pour coiffer sa vedette. Le corsage en pointe, baleiné, les volants dont la vogue débute vers 1846 et dont le nombre varie entre 3 à 16 avec parfois, une robe faite de plusieurs jupes de différentes longueurs superposées font aussi partie de la même époque. L'ampleur des jupes de Raquel Meller n'atteint pas toutefois celles que l'on peut voir durant le Second Empire. Sans doute privée du renfort de la cage en treillis de rubans métalliques, la couturière a préféré privilégier les mouvements de l'actrice dans le film, au détriment de l'ampleur historique de certaines crinolines. Sur la photographie (**fig. 112**), la capeline accrochée au bras de Raquel Meller n'est pas représentée sur le dessin de la maison Lanvin. Un changement du réalisateur ou de la vedette ? Comme il s'agit d'un chapeau qui se porte plus volontiers à l'extérieur, il sera mieux accordé à cette robe portée dans une scène de plein air. On sait également que certaines couleurs de tissus changent d'aspect sur la pellicule et sur l'écran. Georges Méliès en avait lui-même pris conscience et l'expliquait dans sa causerie publiée *Les vues cinématographiques*⁶⁰. Les tissus rouges, jaunes ou verts deviennent noir intense, sans transparences, les bleus deviennent blancs sur la pellicule. Le rose sur le dessin s'est transformé en blanc sur la photo. Des aspects qu'il faut prendre en compte selon le rendu voulu.

⁵⁸ F. BOUCHER, *Histoire du Costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., pp. 351-358.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 367.

⁶⁰ G. MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 25.

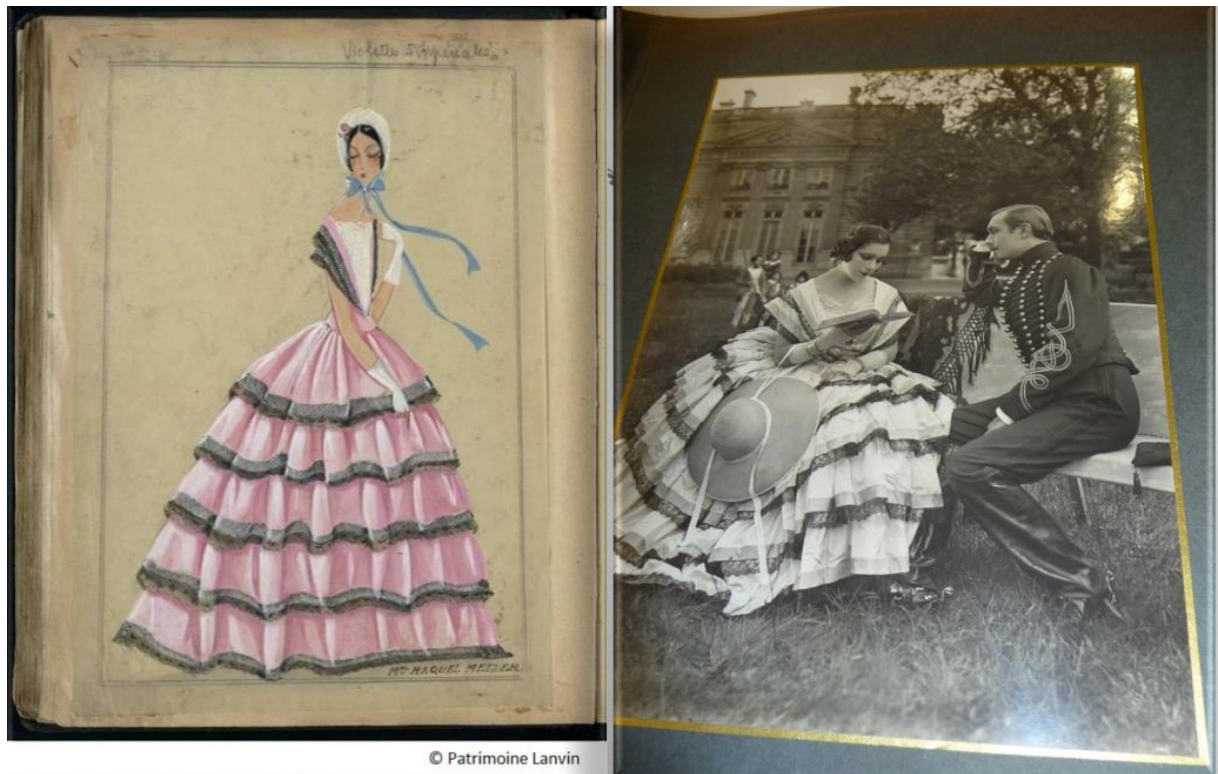


Fig. 112. Costume de Raquel Meller dans *Violettes Impériales* (1924) dessin © Patrimoine Lanvin et photographie du fonds Henry Roussell, Collection Institut Lumière, Lyon.

Dans le fonds Roussell, existe un contrat de travail entre Raquel Meller et Henry Roussell qui montre que c'est l'actrice qui engage le réalisateur pour « l'exécution d'un scénario, soit de M. Henry Roussell soit d'un autre auteur, qui sera choisi ultérieurement d'un commun accord [...] et dont Mme Raquel Meller sera l'étoile⁶¹ ». Ce contrat est signé le 9 novembre 1922. L'actrice choisit d'un commun accord avec le réalisateur, le personnel assistant, tant artistique que technique, et pourvoit au financement du projet suivant, jusqu'à concurrence de 350 000 francs, si la somme n'est pas suffisante, le supplément devra être recherché par le réalisateur avec accord de la vedette, sans dépasser toutefois 450 000 francs. Stipulant dans le contrat qu'elle ne peut être disponible avant le 1^{er} mai 1923, et comme une préparation normale doit être envisagée en amont, le présent contrat ne prend effet qu'à partir du 1^{er} mars 1923. À cette date, Henry Roussell devra remettre à Raquel Meller le manuscrit définitif du scénario. Des éléments financiers sur les pourcentages d'exploitation et de vente du film ont été annotés et font l'objet d'un avenant signé le 3 septembre 1923. Ce contrat permet de penser que l'actrice avait le pouvoir

⁶¹ Contrat entre Raquel Meller et Henry Roussell, Non côté - Fonds Henry Roussell / Collection Institut Lumière, Lyon.

de décider et d'imposer ses choix. Son regard sur le personnel assistant du metteur en scène, tant artistique que technique a permis à Raquel Meller de choisir la maison de couture Jeanne Lanvin, comme exécutrice de ses costumes à l'écran très probablement. Rien ne nous permet de penser cependant que la maison Lanvin s'est occupée de tous les costumes de l'actrice lorsqu'elle joue au cinéma : *La terre promise* (1925) qu'elle tourne après *Violettes Impériales* (1924) ou pour la version parlante de *Violettes Impériales* réalisée en 1932 et mise en scène de nouveau par Henry Roussell, ou encore pour le film qu'elle tourne en parallèle à celui de *Carmen* (1926) en Espagne, *Nocturne* réalisé par Marcel Silver et qui sort en 1927. Mais Jeanne Lanvin se retrouve d'après nos recherches, une seconde fois associée à Raquel Meller avec *Carmen*, tourné cette fois-ci par Jacques Feyder en 1925 et qui sort en 1926.

II. Lorsque Carmen s'habillait chez Lanvin

Lorsque Raquel Meller aborde *Carmen* de Jacques Feyder en 1925 elle a déjà tourné après *Violettes Impériales*, deux autres films, *La terre promise* d'Henry Roussell et *La ronde de nuit* de Marcel Silver, sortis tous deux en 1925. Elle est à présent une vedette de cinéma connue et appréciée.

En s'attachant à la manière dont Raquel Meller interprète ce nouveau rôle et comment elle investit les différents costumes du personnage, nous mettons en parallèle trois autres versions de *Carmen* réalisées durant les années 1910 et 1920 par trois réalisateurs : Cecil B. DeMille, Ernst Lubitsch et Raoul Walsh. Avec ces différentes versions de *Carmen*, nous tentons de mettre en perspective la singularité du costume de Carmen dans le film de Jacques Feyder. Nous n'avons cependant pas de dessins finaux pour Carmen provenant de la maison Lanvin comme pour *Violettes Impériales*. Toutefois, nous avons pu dégager des éléments permettant une analyse esthétique de cette « collaboration » qui s'est créée entre la couturière, le réalisateur et l'actrice.

Jacques Feyder se range d'emblée dans la ligne de la nouvelle de Prosper Mérimée. Le réalisateur choisit de placer ses personnages sur les lieux où l'écrivain situe son action et de se détacher de l'opéra. « Mérimée fut un des premiers Français à prêter attention à une question qui suscitait la curiosité de la communauté savante, en Allemagne et en Angleterre, dans les années

1840, celle de l'origine des Gitans⁶² ». Tout comme l'écrivain, le cinéaste veut planter son action au cœur de ce peuple « nomade, sans racines, marginalisé, fidèle à son mode de vie ancestral et caractérisé par son esprit d'indépendance et de liberté⁶³ ». L'action se déroule en 1830 en Andalousie, dans les quartiers populaires de Séville et dans les montagnes autour de Ronda. Les personnages principaux sont des gitans et des contrebandiers. Carmen est une belle gitane, la maîtresse du contrebandier Garcia le borgne. Elle entreprend de séduire un brigadier, Don José Lizarrabengoa qui ne prête pas attention à elle. Il est cependant chargé de la conduire en prison après une dispute provoquée à la manufacture de tabacs où elle travaille. Envoûté par le charme qu'elle déploie pour l'attirer vers elle, Don José la laisse s'enfuir, manquant à son devoir de soldat. Il scelle ainsi sa destinée à cette bohémienne. Son aventure va prendre une tournure dramatique lorsque, pourchassé par les soldats, il tue le borgne par amour pour Carmen. Mais la belle, éprise de liberté, ne veut plus de Don José qui, fou de jalousie, la poignarde et la tue puis se livre aux gendarmes. Ce folklore venu d'une Espagne encore assez méconnu au début du XX^e siècle, attire très vite les réalisateurs autour du potentiel scandaleux du drame et du potentiel comique que l'on peut tirer de cette histoire pour le cinéma⁶⁴. D'autant plus que le personnage principal est une femme, une *gitana* libre et passionnée, personnifiant l'amour fatal. Le rôle demande à l'actrice de tenir une position forte. Il faut pour l'interpréter une vedette féminine qui puisse bouger et chanter et ayant une large palette d'émotions à déployer. Son jeu doit être très expressif et l'énergie de l'actrice doit se voir à l'écran.

La première représentation de *Carmen*, a lieu à l'opéra-comique en 1875. Jugée indécente par son personnage principal qui transgresse les codes de la société avec ses mœurs légères et le livret enfreint ceux de l'opéra-comique, par une fin où le personnage est assassiné sur scène. La cantatrice Célestine Galli-Marié impose par son chant éclatant et son jeu, une Carmen libre par sa nature et dans son corps. Elle donne ainsi le *tempo* au personnage et à toutes les Carmen qui

⁶² Prosper MÉRIMÉE et Jean BALSAMO (préf.), *Carmen*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 32.

⁶³ Rania GHANEM AZAR, « Romantisme français et culture hispanique : contribution à l'étude des Lettres françaises dans la première moitié du XIX^e siècle », thèse de doctorat en études littérature générale et comparée, sous la direction de Daniel-Henri PAGEAUX, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009. [En ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00755967/document>.

⁶⁴ *Carmen* en 1915 est « adaptée » au cinéma plus de quatre-vingts fois dans le monde depuis sa création. Presque quarante versions existent dans les décennies 1910 et 1920 entre les États-Unis et l'Europe : Cecil B. DeMille réalise *Carmen* en 1915,

Raoul Walsh réalisera deux versions du film : *Carmen* en 1915, version perdue réalisée pour devancer les projets de DeMille et sortie juste avant et *The Love of Carmen* en 1927. En Allemagne, Ernst Lubitsch tourne *Carmen* en 1918. Quatre fois en France on utilisera cette histoire pour en faire un film, avant la version de Jacques Feyder en 1926. Ann DAVIES et Phil POWRIE, *Carmen on Screen*, Martlesham, Tamesis Books, 2006.

suiront. Elle choque la presse de la III^e République et divise le public de l'Opéra-Comique, plus habitué à des représentations respectueuses des règles de la bienséance. Mais plusieurs mois plus tard, l'opéra retrouve la faveur du public et de la presse grâce à son récit pittoresque, vivant, et coloré, grâce aussi à sa musique et ses chants. *Carmen* devient rapidement l'œuvre maîtresse du compositeur. Quant au jeu de la cantatrice, il influencera durablement les comédiennes et chanteuses qui reprendront ce rôle dans les différentes adaptations sur scène comme à l'écran.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 113. Célestine Galli-Marié dans *Carmen* (1875) de Bizet. Elle porte un boléro que l'on retrouve dans la plupart des représentations de *Carmen*.

Gallica.bnf.fr

1. La genèse de *Carmen*

Jacques Feyder est devenu depuis quelques années un réalisateur reconnu, grâce notamment à *L'Atlantide* réalisé en 1921 et *Crainquebille* en 1922. En 1925, il vient de terminer pour les Films Albatros, *Gribiche* qui sort en mars 1926, film bien reçu par le public français⁶⁵. L'adaptation de la nouvelle de Mérimée est proposée alors au cinéaste par Alexandre Kamenka, directeur artistique des *Films Albatros*, et face à la puissance tragique de ce texte, qui mieux que Raquel Meller pour incarner cette indomptable bohémienne, « cette adorable furie⁶⁶ » à l'écran, et exploiter au mieux sa popularité. La préparation et le tournage se déroulent de l'automne 1925 à l'été 1926. Conscient de ce qui attendait Jacques Feyder, le metteur en scène Henry Roussell qui avait travaillé sur plusieurs films avec Raquel Meller, lui adresse un message de quelques mots : « mille amitiés et ... bon courage !⁶⁷ ».

Une des premières « version cinématographique » faisant référence à l'Espagne et à *Carmen* est celle de William Heise et réalisée par William K.L. Dickson en 1894 pour la société Edison. Cette scène de 29 secondes portant le titre de *Carmencita* est destinée aux Kinétoscopes (**fig. 114**). Ces appareils permettent de visionner de manière individuelle des petites saynètes de pellicules impressionnées. Ces images animées sont considérées comme la première référence filmée faite à l'Espagne, l'Andalousie et sa danseuse Sévillane Carmencita⁶⁸ connue pour ses prestations dans les théâtres en Espagne, au Portugal et en France avant de traverser l'Atlantique pour danser sur les scènes de Vaudevilles à New York notamment⁶⁹. Première « actrice » à se produire devant une caméra, elle est filmée en mars 1894 dans le studio *Black Maria* de Thomas Edison⁷⁰. Son nom fait résonner probablement dans l'imaginaire du public américain le potentiel mythique d'une Espagne inaccessible, car lointaine, d'un peuple et d'un personnage libre et sauvage, la bohémienne Carmencita, comme la nomme Prosper Mérimée dans sa nouvelle⁷¹. Son numéro de danse est effectué face à une caméra fixe. On découvre sa gestuelle, sa robe crinoline

⁶⁵ Charles FORD, *Jacques Feyder*, Paris, Éditions Seghers, 1973, p. 25.

⁶⁶ Rania GHANEM AZAR, « Romantisme français et culture hispanique : contribution à l'étude des Lettres françaises dans la première moitié du XIX^{ème} siècle », *op. cit.*

⁶⁷ Didier GRISLAIN, *Françoise Rosay, Une grande dame du cinéma*, Éd. Didier Griselain, 2006, p. 38. Les mots d'Henry Roussell sont inscrits sur un menu du restaurant Drouant, daté du décembre 1925 et transmis à Jacques Feyder alors en Espagne.

⁶⁸ Carmen Dauset de son vrai nom est née à Almería en Espagne en 1868.

⁶⁹ James RAMIREZ, (prof.), *Carmencita, the pearl of Seville*, New York, Press of the Law and Trade Printing Co., 1890, pp. 113- [En ligne] <https://www.loc.gov/item/16020253>.

⁷⁰ Charles MUSSEY, *History of the American Cinema, Volume 1, The Emergence of Cinema, The American Screen to 1907*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990, p. 78.

⁷¹ P. MÉRIMÉE, *Carmen*, *op. cit.*, p. 94.

dont le bustier est formé d'un corset ajusté d'un boléro laissant ses bras nus. Le boléro est à la base un vêtement masculin, une sorte de gilet ou de veste⁷². C'est un élément de la tenue de combat des *toreros* qui par l'expérience acquise de ces jeux dangereux où l'entrave la plus légère d'un vêtement peut être fatale, se sont souciés de l'adhérence du costume, en retranchant les parties volantes ou lâches. Largement ouvert et sans revers, le boléro est souvent agrémenté d'épaulettes et de passementerie. La jupe de Carmencita est faite dans un tissu léger, constituée de deux volants rehaussés de broderis qui virevolte et ne dissimule rien de ses jupons qu'elle soulève en laissant entrevoir ses chevilles. La danse qu'elle exécute est en 1894, plutôt audacieuse, dans une époque soucieuse de décence vestimentaire. Cette scène de 29 secondes a ainsi été contestée par les ligues vertueuses qui jugeaient les envolées de ses jupons inconvenants.



Fig. 114. *Carmencita* filmée par William Heise et produit par William K.L. Dickson. Mars 1894. Commons.wikimedia.org/wiki/File: Carmencita.ogv

Carmencita porte un costume proche de celui de la danseuse de Gustave Doré (**fig. 115**) vingt ans plus tôt. Le boléro est également présent sur son corsage enserré. On retrouve cette pièce de vêtement sous une forme retravaillée par la couturière Jeanne Lanvin sur la robe de

⁷² Charles Auguste Albert RACINET, *Le costume historique*, Tome VI, Paris, Firmin-Didot, 1888. Le boléro est aussi une danse de bal ou de théâtre de tempo modéré, originaire d'Espagne (Andalousie, Castille, Majorque). Normalement accompagnée par la guitare et le tambour de basque. « Son nom pourrait provenir de volero ([danseur] volant), surnom donné dans les années 1780 à Sebastián Cerezo, maître à danser à la cour de Charles III d'Espagne (entre 1759 et 1788) qui en codifie et théâtralise les pas ». Voir Eugène de MONTALEMBERT, Claude ABROMONT, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard – Henri Lemoine, 2010.

Raquel Meller dans une scène où elle est invitée à danser pour les convives du colonel, le duc Del Chorro. La pièce de tissu est incrustée sur le haut de la robe et découpée de tulle évoquant un boléro. Les manches de la robe sont renforcées sur le haut par des épaulettes tombantes surchargées de broderies semblables au costume d'un toréro (fig. 116).

Les costumes de Carmen apportent selon les époques et les interprétations du personnage une lecture différente, passant de la femme fatale, à la sauvageonne ou à celle de cheffe de clan, de la coquette ou à celle de victime. Pour chacun de ces types, un costume bien marqué lui est attribué.



Fig. 115. *Une academia de baile, a Séville*, estampe de Gustave Doré.
Baron Charles Davillier, *L'Espagne*, 1874.



Fig. 116. Raquel Meller dans un costume de Jeanne Lanvin. Elle porte le boléro incrusté dans le haut de sa robe *O*, (1926), J. Feyder Photogramme du film. CF

2. La direction voulue par Jacques Feyder

En 1925, Jacques Feyder décide pour cette « commande » de s'éloigner des artifices scéniques proposés par le livret de l'Opéra-Comique de Bizet, qui reste bien souvent, le point de vue à travers lequel le personnage de Carmen est perçu du grand public et le biais par lequel les réalisateurs abordent aussi leurs films même s'il ne le revendique pas forcément, préférant mettre en avant la nouvelle et pour cause⁷³. Lorsque le scénariste William DeMille, frère de Cecil

⁷³ Le générique du film stipule que la base du scénario est la nouvelle de Mérimée. C'est également le cas sur les génériques des autres films cités : *Carmen* de Cecil B. DeMille (1915), les deux versions de *Carmen* de Raoul Walsh,

s'attaque à *Carmen*, après avoir terminé *Maria Rosa*, un autre scénario écrit pour son frère, il commence à élaborer son découpage à partir de l'opéra-comique de Bizet. Mais « les héritiers de ce dernier émirent des prétentions tellement déraisonnables pour en céder les droits que la Compagnie préféra adapter directement la nouvelle de Mérimée, ce qui du point de vue de l'intrigue revenait à peu près au même⁷⁴ » selon le scénariste William DeMille. Cette importance de la source, celle du roman, comme préalable à la construction du film est relevée dans une communication publicitaire faite sur le film de Feyder par la société de distribution *Les Films Armor* qui diffuse *Les Films Albatros*. On peut lire dans le document à destination des acheteurs : « Le grand film que nous vous présentons est une œuvre purement cinématographique. Il n'est pas tiré de l'Opéra-Comique [...]. *Carmen*, drame de l'écran traduit directement en images fidèles, la pensée de Prosper Mérimée. On n'y retrouve ni Micaëla, ni Escamillo qui n'ont jamais figuré dans l'œuvre original... ».

Raquel Meller a souligné dans son ouvrage de souvenirs consacré pour une longue part à son rôle dans *Carmen* que c'est la nouvelle de Mérimée qui a servi à construire le scénario : « ...beaucoup de personnes ont certainement l'opéra-comique plus présent à l'esprit que la nouvelle de Mérimée », « [...] cette petite ville d'Andalousie où Prosper Mérimée a situé l'action dramatique et colorée de Carmen », « [...] Rien ne fut épargné pour que fussent conservés, jusque dans les détails, l'esprit du roman, sa couleur, ses réalités⁷⁵ ».

Il faut rappeler que le réalisateur et ses distributeurs eurent des démêlés juridiques sur un film précédent, *L'Image* (1923-1925) avec l'auteur du texte, Jules Romain, sur son droit moral. Le film n'était cependant pas une adaptation, mais un sujet que Jules Romain souhaitait voir transcrire sur l'écran. L'auteur estimant avoir été trahi, intenta un procès qui ne fut pas plaidé, mais qui se solda par une transaction. « Le film qui fut présenté au public n'était pas tout à fait celui que Jules Romain avait conçu ni tout à fait celui que Jacques Feyder avait réalisé⁷⁶ ». On peut donc supposer que les expériences passées autour de l'œuvre préexistante ont poussé le réalisateur à prendre quelques précautions avec sa version de *Carmen*⁷⁷. Cette « volonté » de

1915 et 1927 et sur le générique du film d'Ernst Lubitsch en 1918. Malgré cela, on retrouve dans ces films américain et allemand, des personnages de l'opéra de Bizet notamment le baryton Escamillo, le torrero. Prospère Mérimée a créé le personnage du picador Lucas dont Carmen s'éprend et qui n'est présent que dans la version de Jacques Feyder.

⁷⁴ Michel MOURLET, *Cecil B. DeMille : le fondateur d'Hollywood*, Courbevoie, Durante, 1997, p. 39.

⁷⁵ Raquel MELLER, *Quand j'étais Carmen*, Paris, Éditions la Renaissance du Livre, 1926, pp. 37 et 106 – 108.

⁷⁶ Charles FORD, *Jacques Feyder*, Paris, Éditions Seghers, 1973, p. 25.

⁷⁷ Sylvain QUIVIGER, « Carmen au cinéma », table ronde organisée à l'occasion de l'édition 2013 des Transversales cinématographiques, 16 février 2013. [En ligne] <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/carmen-au-cinema/>

partir de la nouvelle et non de l'opéra émane d'intérêts plus juridiques qu'esthétiques. Ainsi pour éviter des problèmes avec les ayants droit de Bizet sur le respect des droits patrimoniaux, Jacques Feyder choisit de faire composer une musique originale et de ne mettre surtout aucun élément tiré de l'opéra dans son film. De ce fait, l'œuvre qu'il réalise apporte un regard différent sur le mythe de Carmen démentant quelque peu les propos de William DeMille. C'est « une authenticité purement géographique⁷⁸ » qui va l'inspirer et lui permettre, en tournant dans des décors naturels, de montrer une autre facette de la Gitane : une âme liée à sa terre et à son peuple qui dirige le film vers une autre réalité du personnage de Carmen. Tout au long de la réalisation du film, le réalisateur a dû tenir compte de la volonté d'Alexandre Kamenka, le producteur et aussi des caprices de la vedette... Plus tard, lors d'un entretien donné à Georges Chaperot, il expliquera : « On ne m'a pas demandé de faire un film sur Carmen avec Raquel Meller, mais de faire avec Raquel Meller quelque chose sur Carmen⁷⁹ ». C'est à ce niveau que s'établissent entre l'actrice et le réalisateur « quelques conflits à propos de l'interprétation de la Carmen de Mérimée⁸⁰ ». Le tournage ne se déroulera pas dans une atmosphère paisible et la collaboration de deux artistes éminents n'aboutit pas au triomphe⁸¹ ». Les réactions restent cependant partagées. Dans la presse une grande majorité des articles font l'éloge du travail du réalisateur et de celui de sa vedette. Pour Jean de Mirbel par exemple, dans *Cinémagazine* :

De *Carmen*, nous ne ferons aujourd'hui que souligner toute la beauté. C'est un film d'une très haute tenue artistique remarquable par sa sincérité, sa grandeur, son interprétation. C'est un véritable chef-d'œuvre que nous a donné Jacques Feyder⁸².

Pour Jean Tedesco dans *Cinéa* :

Jacques Feyder a remarquablement animé la scène pittoresque où éclate la querelle de Carmen avec une autre *cigarrera*. Les œillets plantés à la sévillane dans les cheveux opulents [...] les costumes, les châles, l'ambiance, toute l'atmosphère de ce tableau lui confèrent une place de premier plan dans la composition du film. [...] Le cinéma vient de nous donner une Carmen infiniment saisissante. Pour la première fois il nous est permis de voir l'héroïne de Mérimée sous les apparences d'une réalité ressuscitée. [...] cette apparition sur l'écran d'un personnage devenu légendaire [...] Raquel Meller personnifie

⁷⁸ Anita LÉANDRO, « Le personnage mythique au cinéma : étude des représentations de Carmen », Thèse de doctorat en cinéma, sous la direction de Michel Marie, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1997, p. 104.

⁷⁹ Ch. FORD, *Jacques Feyder, op. cit.*, 1973, p. 27.

⁸⁰ J. FEYDER et F. ROSAY, *Le Cinéma notre métier, op. cit.*, p. 52.

⁸¹ Henri FESCOURT, *La foi et la montagne ou le 7^e art au passé*, Paris, Paul Montel, 1959, p. 276.

⁸² Jean De MIRBEL, « La première de Carmen », *Cinémagazine*, n° 46, 12 novembre 1926, p. 332.

Carmen... [...] ...une Carmen multiple, mais logique⁸³.

Jean-Louis Croze dans *Comœdia* loue également le travail du cinéaste et de son actrice :

On attendait un beau film, puisque Jacques Feyder l'avait entrepris. [...] Le metteur en scène a suivi pas à pas la nouvelle de Prosper Mérimée, illustrée maintenant comme elle ne le fut et ne le sera jamais. [...] Jacques Feyder y a mis son talent, Raquel Meller son âme. La grande artiste a composé son personnage avec une mesure, un en dedans, une justesse extraordinaire⁸⁴.

Pour d'autres, cette adaptation ne séduit pas. C'est le critique et journaliste Albert Flament dans la revue littéraire *La Revue de Paris* qui écrit :

Carmen, c'est Raquel Meller, une espagnole aussi peu espagnole que possible et nullement gitane mais qui possède le charme d'un visage extrêmement expressif. [...]. Que de Carmen surprendraient à Séville, et avec lesquelles l'héroïne ardente de Mérimée était sans ressemblance. Raquel Meller est pour des Parisiens ce qu'ils peuvent imaginer de plus vraisemblable comme gitane [...]. Il suffit de voir comment Carmen s'est coiffée. Le crâne calamistré, luisant des gitanes, leurs petits crochets de cheveux collés sur les tempes, leurs nattes serrées, ne se retrouvent pas sur l'image que nous offre Raquel Meller⁸⁵.

Au final, le film n'a pas eu le succès public escompté à sa sortie. Il n'a pas fait partie des films sur lesquels le réalisateur aimait s'étendre : Raquel Meller proposait une vision du personnage qui n'était pas celui voulu par le réalisateur, il l'exprimait ainsi :

Cette artiste espagnole de grand talent était toute désignée pour interpréter Carmen à l'écran. Mais il fallait d'abord arriver à lui faire lire l'histoire de Carmen. Or, elle n'aimait pas beaucoup la lecture. Alors elle se faisait raconter, par bribes, le roman par une secrétaire. Et ce faisant, inconsciemment, elle se forgeait une histoire à elle, plus conforme à ses goûts et à son idéal⁸⁶.

La direction que va prendre le film et l'impulsion donnée par l'actrice à travers son jeu et par la manière dont ses costumes sont élaborés par la Maison Lanvin et portés par l'actrice vont

⁸³ Jean TEDESCO, « Raquel Meller dans Carmen », *Cinéa*, n° 73, novembre 1926, p. 15.

⁸⁴ Jean-Louis CROZE, « Ce que la Presse pense de Carmen », *Cinémagazine*, n° 49, 03 décembre 1926, p. 488.

⁸⁵ Albert FLAMENT, *La Revue de Paris*, novembre-décembre 1926.

⁸⁶ J. FEYDER et F. ROSAY, *Le Cinéma notre métier, op. cit.*, p. 52.

révéler des aspects que nous ne retrouverons pas dans les versions américaines de DeMille, de Walsh ou à travers la vision plus européenne d'Ernst Lubitsch, films qui servent de contrepois à cette analyse.

3. À la source de la nouvelle de Mérimée : la couleur dans le costume de Carmen

Revenons à la source de l'histoire, au cœur de la nouvelle écrite par Prosper Mérimée et sa description de la jeune bohémienne. C'est par le détail de ses vêtements que nous faisons connaissance avec le personnage. Deux regards d'hommes font son portrait. Celui du narrateur puis celui de Don José :

Elle avait dans les cheveux un gros bouquet de jasmin [...] Elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir, comme la plupart des grisettes⁸⁷ dans la soirée. Les femmes comme il faut ne portent le noir que le matin ; le soir elles s'habillent à *la francesa*. En arrivant auprès de moi, ma baigneuse laissa glisser sur ses épaules la mantille⁸⁸ qui lui couvrait la tête. [...] Je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite et qu'elle avait de très grands yeux⁸⁹.

Et la confession de Don José, lors de sa première rencontre avec Carmen :

⁸⁷ « Autrefois on appelait Grisette la simple casaque grise que portaient les femmes du peuple. Bientôt la rhétorique s'en mêla. Les femmes furent appelées comme leur habit. [...] Les grisettes ne se doutent guère que leur nom est une métonymie [...]. La grisette n'est pas même vêtue de gris. Sa robe est rose l'été, bleue l'hiver. L'été, c'est de la perkaline, l'hiver, du mérinos. La grisette n'est plus exclusivement une femme dite du peuple. [...] On reconnaît une grisette à sa démarche, au travail qui l'occupe, à ses amours, à son âge, et enfin à sa mise. J'entends parler surtout de sa coiffure. » Voir Ernest DESPREZ, *Paris ou le livre des cent et un*, Paris, Ladvocat libraire, Tome 6, 1832. [En ligne] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb3638036f>.

Une grisette est aussi un petit drap gris que le peuple portait sous Louis XIV (de là vient le nom de grisette qu'on donnait à toutes les femmes d'humble condition). Maurice LELOIR, *dictionnaire du costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, Gründ, 1992, p. 178.

⁸⁸ Mantille, écharpe de gaze, voile fait en tissu léger. Une mantille peut être brodée de dessins de couleurs. Les femmes du peuple ont des mantilles en laine, un tissu plus lourd. « Attachée au cou par une épingle fixée au corsage, pouvant couvrir les épaules, le sein, se croiser sur la poitrine et retourner sous les bras pour se nouer dans le dos [...] Les mantilles à l'espagnole du XIXe siècle, en dentelle noire, sont posées et épinglées sur un haut peigne piqué dans le chignon et se rejettent à volonté autour du cou. » Maurice LELOIR, *dictionnaire du costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours*, op. cit., p. 240.

Mantille, diminutif de mante (en espagnol manta signifie couverture). Mante, « voile noir trainant jusqu'à terre que porte les dames dans les cérémonies et dans le deuil. [...] les bohémiens qui roulent le monde appellent encore mante, la couverture qu'ils portent sur l'épaule et qui ne leur couvre qu'un bras ». Voir *Dictionnaire de Trévoux*, Dictionnaire étymologique CNRS / ATILF.

⁸⁹ P. MÉRIMÉE, *Carmen*, op. cit., 1965, p. 92.

Voilà la gitanilla ! Je levais les yeux, et je la vis. [...] Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche [...]. Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer⁹⁰.

Dans l'ouvrage écrit pour l'opéra, les librettistes Meilhac et Halévy restent attachés au portrait que fait Mérimée de Carmen. On peut ainsi lire dans les didascalies de l'acte I, scène V : « Entre Carmen. Absolument le costume et l'entrée indiqués par Mérimée. Elle a un bouquet de cassie à son corsage et une fleur de cassie dans le coin de la bouche⁹¹ ».

Selon Mérimée, et aux yeux des romantiques, les filles de Séville gardent quelque chose d'incomplet si elles ne sont associées à leur costumes typiques (mantilles, éventails, capes ...) qui font d'elles l'archétype de l'Espagnole. Cet intérêt pour les traditions vestimentaires permet à l'écrivain de capter un peu l'âme du peuple andalou et de ses femmes à travers le costume. Sur l'écran, toutes les Carmen représentées, ont toujours été associées à un costume. En détaillant des éléments de ces costumes, nous pouvons analyser quelques traits de caractère du personnage. Ainsi, dans la nouvelle, trois couleurs sont évoquées : le rouge, le blanc et le noir. Lorsque Don José croise Carmen pour la première fois, il donne la couleur de son jupon et de ses souliers : « un jupon rouge fort court », « des souliers [...] de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu ». Le blanc est présent : « des bas de soie blancs avec plus d'un trou ». Le noir est relevé par le narrateur : « pauvrement vêtue, tout en noir, comme la plupart des grisettes ». Le cinéma en s'emparant du personnage de Carmen doit restituer la réalité de ces couleurs... en noir et blanc. Longtemps, la photographie en noir et blanc a été considérée comme « précise, exacte, fidèle à la réalité des êtres et des choses, tandis que la photographie en couleurs [...] était peu fiable, frivole, trompeuse⁹² ». Le cinéma, dès ses débuts, cherchera à inventer un procédé pour tenter de restituer la couleur à travers l'écran mais « les images animées proposées au grand public restèrent pendant longtemps encore des images en noir et blanc⁹³ ». Cependant, et là réside tout l'art du cinéma, il saura évoquer, souligner, restituer, voire amplifier ces couleurs en jouant

⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁹¹ Ludovic HALEVY, Henri MEILHAC, *Carmen*, opéra-comique en 4 actes, tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, Paris, Calmann-Lévy, 1949, 68 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14104246.image>.

⁹² Michel PASTOUREAU, *Noir Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p 178 : « La véritable photographie en couleurs demeura longtemps incertaine - les premier autochromes des frères Lumière ne virent le jour qu'en 1902 – et sa diffusion resta, plus longtemps encore, très restreinte. ».

⁹³ *Ibid.*, p. 180.

sur l'intensité des noirs et des blancs grâce aux effets du chef opérateur, « maître des lumières et des ombres⁹⁴ » nous transmettant les Couleurs de Carmen.

Du côté de la symbolique, le rouge, le noir et le blanc sont très tôt dans l'histoire des représentations picturales, des couleurs qui donnent du sens aux valeurs judéo-chrétiennes et Carmen est imprégnée de ces valeurs dans une Espagne très mystique. Dans la théologie chrétienne, le blanc et le noir forment des contraires et représentent le Bien et le Mal. Cette opposition qui s'appuie sur la Genèse correspond à la lumière contre les ténèbres. Ce système se résumer ainsi :

Le blanc, symbole de pureté, est utilisé pour toutes les fêtes du Christ [...] le rouge, qui rappelle le sang versé par et pour le Christ, s'emploie pour les fêtes des apôtres et des martyres [...] quant au noir, il est utilisé pour les temps d'attente et de pénitence [...] ⁹⁵.

Ce système ternaire se retrouve dans le monde profane également : le rouge sang, c'est aussi la chair souillée, les crimes (le sang versé du taureau et celui de Carmen). C'est la faute et l'interdit, mais aussi la force de vie, le plaisir et l'amour qui émanent de la bohémienne. « Longtemps, les prostituées ont eu l'obligation de porter une pièce de vêtement rouge, pour que, dans la rue, les choses soient bien claires⁹⁶ ». Si ses bas sont en « soie blanche », ils sont avec « plus d'un trou », signifiant que la pureté de la gitane est entachée de bien des « accros ». Et si c'est avec une robe blanche que la jeune femme meurt, dans les versions américaines de nos films ou portant une longue mantille blanche dans la version allemande, c'est que sa pureté ne pourra être acceptée qu'au moment de franchir l'autre monde. Le blanc faisant figure d'innocence, de divin et d'éternité. Ces variations d'intensité de couleurs adaptées à la pellicule noire et blanc, se retrouvent en dégradées de noir, gris et blanc dans les costumes de Carmen tout au long de nos films. Seule la Carmen de Feyder ne porte pas de blanc lors de la scène finale de sa mort, mais une jupe colorée foncée, rouge peut-être, dont les trois niveaux de volants sont bordés d'un biais blanc.

⁹⁴ L. Le FORESTIER et P. MORRISSEY, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *op. cit.*, p. 84.

⁹⁵ M. PASTOUREAU, *Noir Histoire d'une couleur*, *op. cit.*, p. 180.

⁹⁶ Michel PASTOUREAU, *Rouge, Des costumes de scène (XVIII^e – XXI^e siècles) vus par Christian Lacroix*. [En ligne] <http://expositions.bnf.fr/rouge/index.htm>.

Chapitre 8

Les différentes interprétations de Carmen dans les films

I. Le premier costume de Carmen

1. La version de Jacques Feyder

Lors de la première apparition de Raquel Meller à l'écran, la caméra la filme de dos. Elle discute avec un petit groupe de femmes dans la tanière du chef des contrebandiers. Le Dancaïre se trouve alors plus loin entouré d'autres contrebandiers. Il l'interpelle, elle se retourne alors. Carmen ne se présente pas à nous dans une posture de séductrice. Elle n'est pas non plus face au groupe d'hommes, mais en retrait avec les autres femmes. La suite de la scène nous la révélera fière, mais soumise à son *rom*⁹⁷. Le plan est long et nous avons tout loisir de découvrir sa robe longue confectionnée par la maison Lanvin dont la jupe au tissu fleuri est garnie de trois petits volants sur le bas de la robe. Elle porte au-dessous un jupon blanc Le corsage aux manches trois-quarts est uni, mais agrémenté d'un petit châle fermé sur le devant par une broche et rehaussé d'un foulard uni et clair posé sur les épaules. Carmen est bien habillée et certainement pas « pauvrement vêtue » comme le décrit le narrateur dans la nouvelle. C'est la première apparition de Carmen, elle se doit d'attirer l'attention du public.

⁹⁷ Rom, mari ; Romi, femme d'après Mérimée dans sa note. Voir Prosper MÉRIMÉE, *Carmen*, Paris, Le Livre de Poche, 1965, p. 115.

L'histoire des Roms a été souvent négligée et marginalisée du fait d'une méconnaissance liée à ce peuple. On connaît leur langue, le Romani, depuis le XVIII^e siècle. C'est une langue indo-aryenne d'origine indienne. Une première « migration » de ce peuple se fait autour de 250 av J.C de l'Inde centrale vers l'Europe, via la Perse et l'Asie Mineure. Une deuxième période de l'histoire des Roms couvre la période de leur arrivée en Europe au XV^e Siècle et leur situation au XVI et XVII^e siècles, dans l'Empire ottoman et en Europe Centrale, leur marginalisation et leur persécution en Europe de l'Ouest. Au XVIII^e siècle les Roms sont de nouveau exposés à des discriminations, notamment en Espagne. Voir Angus FRAZER, *Gypsies*, Malden, Wiley-Blackwell Edition, 2002.



Fig. 117. Raquel Meller, *Carmen* (1926), Jacques Feyder. Photogramme du film. CF.

2. Le dynamisme de Geraldine Farrar

Dans la version de Cecil B. DeMille, de 1915, Carmen (Geraldine Farrar⁹⁸) apparaît la première fois dans le film en sortant d'un fourré, telle une Indienne en embuscade, quittant son repaire. Ses cheveux coiffés avec une raie au milieu sont maintenus par un bandeau (**fig.118**). On semble plus proche d'un folklore amérindien que des Andalouses espagnoles. Autour de son cou, deux rangs de grosses perles sont portés en sautoir sur une robe de couleur foncée. Un grand châle fleuri recouvre ses épaules. Dans une scène suivante, nous la retrouvons franchissant la porte de la taverne, sa taille est maintenue par une large ceinture faite d'un châle attaché. Elle porte une couverture rayée sur le bras puis à l'épaule. Sa tête est couverte d'un chapeau feutre à larges bords arrondis (**fig. 119**). Les éléments disparates de son costume, le sautoir de perles et le chapeau feutre mêlés à une tenue d'un folklore venu d'une Espagne imaginée est évoqué par la couverture (*la mante*⁹⁹) ou le châle couvrant ses épaules. Le foulard en guise de ceinture ne correspond quant à lui à rien de réellement précis. La *mante* est cependant une pièce que les Indiens utilisent. Les Navajos notamment qui peuplent l'Arizona et le Mexique. Un peuple dont la proximité géographique avec les studios de cinéma de Los Angeles a pu marquer l'imaginaire créatif des créateurs des costumes ou des costumiers. L'emprunt de cette *mante* peut aussi provenir de l'influence des Espagnols venus conquérir ces territoires. Dans cette approche du costume de la gitane, nous nous trouvons un peu loin d'une authenticité avec l'Andalousie.

⁹⁸ Geraldine Farrar (1882-1967), cantatrice et actrice américaine. « She was at the top of her splendid career when she agreed to come to Hollywood for us ». Voir Donald HAYNE (édit.), *the autobiography of Cecil B. DeMille*, London, W. H. Allen, 1960, p. 140.

Nous constatons que dans les quatre versions de *Carmen* présentées ici, deux des actrices sont aussi des chanteuses. Ce qui permet de penser que si l'opéra n'est pas la base du scénario de ces films (en cause les demandes des ayants droit de Bizet relatives aux droits d'auteur), le choix des cinéastes de faire jouer une chanteuse pour incarner l'héroïne relève d'une volonté d'intégrer dans ces versions muettes, une technique de rythme et de mouvement venue du théâtre et de l'opéra, mais sans utiliser les « mauvaises » habitudes de jeu contractées sur les scènes lyriques. Une volonté aussi d'insérer de la musicalité dans le film par le choix de ces actrices. Il s'agit de donner « une voix » à Carmen. Voir sur cette idée Noël BURCH, *Life to Those Shadows*, London, British Film Institute, 1990, p. 241. [En ligne] https://monoskop.org/images/1/14/Burch_Noel_Life_to_Those_Shadows_1990.pdf.

⁹⁹ *Mante*, voir note 88.



Fig. 118. Geraldine Farrar, *Carmen* (1915), Cecil B. DeMille. Photogramme du film.



Fig. 119. Geraldine Farrar, *Carmen* (1915), Cecil B. DeMille. Photogramme du film.

3. Carmen vu par Ernst Lubitsch

Dans la version d'Ernst Lubitsch de 1918, Carmen jouée par Pola Negri n'est pas caractérisée par un vêtement spécifique qui nous permettrait de la différencier des autres femmes présentes autour d'elle dans le plan. C'est son attitude et sa présence dans cette toute première scène qui guident notre regard. Perchée sur un balcon, entourée de jeunes femmes, elles s'amuse des regards railleurs et des propositions galantes faites par les hommes, en bas dans la rue. Carmen laisse tomber un peigne. Invitée à descendre pour le récupérer, elle gifle l'homme qui joue à dissimuler l'objet à son arrivée. Poursuivant son chemin sous la haie des hommes rieurs et facétieux qui la suivent du regard, elle tente de séduire José assis un peu en retrait, absorbé par la lecture d'une lettre et qui ne prête pas attention à elle. La jeune femme laisse tomber alors volontairement sur les genoux du soldat, la fleur qu'elle tenait entre ses doigts. On découvre alors ses vêtements plus longuement durant ce plan. Elle est vêtue simplement d'une longue jupe aux imprimés géométriques, recouverte d'un tablier sombre. Elle porte une chemise blanche à col et manches longues que recouvre un châle qui est l'un des éléments essentiels dans le vêtement andalou, apparenté à la mantille¹⁰⁰ et qui parfois le complète (**fig. 120**). Vêtue sobrement, Carmen ne porte pas de costume andalou à volants. Un accroche-cœur dans sa coiffure et des créoles aux oreilles laisse envisager cette parenté gitane. Elle ne cherche pas à découvrir ses épaules, on ne voit pas ses jambes. Son personnage est cependant sûr de lui et n'hésite pas à frapper l'homme qui lui a caché son peigne. Une attitude qui donne d'emblée à cette femme une puissance de caractère et une détermination face aux hommes qui l'entourent et qui semble manquer à la Carmen de Feyder qui se fait gifler et battre et qui acceptera la mort que lui infligera Don José, l'attendant et la recherchant même.

¹⁰⁰ Mantille, voir note 88.



Fig. 120. Pola Negri, *Carmen* (1918), Ernst Lubitsch. Photogrammes du film. Fondation Murnau/ARTE.ZD

4. La sensualité de Dolores Del Rio chez Raoul Walsh

L'intention de Raoul Walsh est tout autre. Il met en valeur, dès la première apparition de Carmen, la beauté plastique de sa vedette. « Sous le couvert de l'exotisme géographique et historique, il encourage Dolores Del Rio à déployer la fantastique énergie qui émane d'une sexualité sans entraves¹⁰¹ que proposent le personnage et l'actrice. Les jambes nues de Dolores Del Rio sont montrées dès les premiers plans du film et le seront à plusieurs reprises. Son jeu est tout en provocation érotique en direction du public et des personnages masculins du film. « Sa Carmen est une « Casanova » au féminin, follement effrontée, usant de tous ses appâts pour attraper sa proie¹⁰² ». La caméra s'attarde longuement sur son corps, ses cuisses, ses jambes et ses pieds nus. La jupe claire à volants qui tombe juste au-dessus de ses genoux est surmontée d'un corsage à manches courtes, froncé à l'encolure largement ouverte sur les épaules (**fig. 121**) et certainement plus proche d'un vêtement des années 1920. Elle pose au moment de sortir, un châle sur les épaules couvrant légèrement son décolleté et complète ainsi son costume. Le châle restera l'élément commun à chacun des costumes des Carmen car il n'évoque pas une époque particulière. Il en sera également de même avec la mantille portée par toutes les femmes qui suivent la tradition vestimentaire en Andalousie et présente dans chacun des films. En dentelle, noire ou blanche, la mantille peut se poser à l'arrière de la tête sur le haut d'un peigne de grande taille, agrémentée souvent de quelques fleurs placées sur les tempes, une tenue principalement utilisée lors des fêtes et des manifestations religieuses.

¹⁰¹ Michael Henry WILSON, *Raoul Walsh ou la saga du continent perdu*, Paris, Cinémathèque Française, 2001. p. 37.

¹⁰² *Ibid.*, p. 37.



Fig. 121. Dolores Del Rio, *Loves of Carmen* (1927), Raoul Walsh. DR.

II. L'éclat du dernier costume de Carmen

Lors de la scène qui se joue sur la place de Séville précédant la corrida, moment de fête dans la ville et le point culminant de l'histoire, une foule forme de longs cortèges, attendant l'arrivée du toréro et des picadors venus combattre le taureau dans l'arène. Les rues de la ville sont en liesse. Ils acclament Carmen (Dolores Del Rio) et le toréro Escamillo vêtu de son *traje*

*de luces*¹⁰³ qui arrivent ensemble en calèche, acclamés par la foule.

Dans la version de Feyder, Carmen arrive seule dans une calèche. Personne n'est là pour acclamer l'arrivée de la belle conquête du toréro mais les rues s'animent et la population en habits de fête se dirige vers *la plaza de toros*. Feyder choisit de filmer au cœur de cette ville et nous permet de voir la population mêlée aux figurants. Nous sommes en 1925, l'utilisation du réel permet de « fondre » en quelque sorte les costumes de la population avec ceux des figurants et des acteurs principaux. Dès le générique, on lit que Raquel Meller est habillé par Jeanne Lanvin.

La maison Souplet est citée comme exécutrice des costumes d'après les maquettes de Vassili Choukhaeff¹⁰⁴, le créateur des costumes même s'il n'est pas nommé ainsi au générique avec Alexandre Kamenka à la direction artistique. Ce qui permet de penser que Jeanne Lanvin ne s'occupe réellement que de la vedette féminine.



Fig. 122. Raquel Meller, *Carmen* (1926), Jacques Feyder. Photogramme du film. CF.

Si la nouvelle de Mérimée se situe en 1830, nous nous trouvons avec le film de Feyder à une époque qui semble plus contemporaine. Carmen est une histoire de tous les temps et c'est peut-être en cela que nous ne trouvons pas dans la presse cinématographique, un article précisant

¹⁰³ *Traje de luces* : Habit de lumière, le costume des toreros.

¹⁰⁴ Vassili Choukhaeff (1887-1973) est un artiste peintre et illustrateur russe.

que le film de Feyder est un film « historique ». Le réalisateur s'est servi de certains éléments intemporels comme la nature sauvage et montagnaise autour de la ville de Ronda, de ses rues anciennes, de ses arènes datant du XVIII^{ème} siècle, des costumes de fête portés par les habitants les jours de corrida. Autant de matériaux qui ne s'inscrivent pas précisément dans une époque particulière, qui échappent à la réalité temporelle de la mode. La difficulté principale a résidé peut-être, pour le réalisateur, à la représentation de la femme andalouse sans tomber dans une caricature. Si nous contemplons la robe portée au début du film, lors de la dispute avec les autres ouvrières de la fabrique de tabacs, celle-ci ressemble à un modèle contemporain que l'on retrouve pratiquement similaire à un modèle des années 1940 (**fig. 123-124**). Il est vrai aussi que l'utilisation des volants et du châle, accessoires communs, rappelant le lieu géographique, l'Andalousie et son peuple permettent de créer une andalouse de tous les temps, des années 1920, 1930 et 1940.



Fig. 123. Raquel Meller, *Carmen* (1926), Jacques Feyder. DR



Fig. 124. Modèle d'un costume andalou (1940), <https://www.todocoleccion.net>. DR.

L'arrivée solitaire de la bohémienne à cette corrida au milieu de cette foule relève du choix du cinéaste pour un traitement plus grave du personnage : la fatalité et la solitude mêlées à une forme de liberté sont les compagnons de l'héroïne et nous ne sommes plus très loin de l'issue inéluctable du film.

Tous les cinéastes mettront en scène cette arrivée. Le costume porté par Carmen pour cette occasion fait partie intégrante de la mise en scène de cette dernière grande séquence. Tel un défilé de mode avec une présentation de la pièce maîtresse (la robe de mariée à la fin du spectacle), Carmen présente sa dernière tenue au public lors de cette séquence dans chacun des films.

Raquel Meller s'est préparée pour cette journée de fête. Elle descend l'escalier, apprêtée dans une robe longue de couleur foncée dont les volants sont ourlés de passementeries de couleurs contrastées. Ce dernier costume est commenté par José (**fig. 125**). Elle s'apprête à sortir, lorsque José fou de jalousie remarque son « châle de princesse » brodé de motifs floraux et frangé qui recouvre toute sa robe. Elle s'arrête, la caméra la cadre et nous nous attardons sur sa tenue et sur ce châle. Nous discernons également le peigne en demi-cercle posé sur son chignon, quelques fleurs dans sa chevelure et un *accroche-cœur*¹⁰⁵ sur le front, avant qu'elle n'ouvre la porte et ne disparaisse

¹⁰⁵ Accroche-cœur, petite boucle de cheveu artificiellement formée sur le front ou les tempes et qui se dégage de la coiffure des femmes andalouse. L'accroche-cœur est présent dans les autres versions de *Carmen*, sauf celle de Cecil B. DeMille.



Fig. 125. Raquel Meller, *Carmen* (1926), J. Feyder lorsqu'elle sort pour se rendre à la corrida.
Photogramme du film. CF.

Dans la chevelure de Geraldine Farrar, le peigne est placé sur le côté, plus bas dans sa chevelure, une mantille de dentelle claire le recouvre (**fig. 126**). Elle porte pour cette *fiesta* une robe longue blanche en dentelle et tissu en lamé, terminée par deux longs volants plats dont la taille au niveau des hanches est plus proche des modèles de soirée de la décennie 1920 et déjà marqué par un style « hollywoodien » qui s'imposera dans les costumes féminins américains, faits de tissus brillants et pailletés pour l'écran. Carmen descend d'une calèche avec Escamillo¹⁰⁶ devant une foule en liesse qui les accueille en triomphe. À leur descente, elle se place naturellement devant la caméra et nous présente son costume dans un long plan fixe.

¹⁰⁶ Le personnage d'Escamillo est le torero dans l'opéra de Bizet. Lucas est un picador dans la nouvelle de Mérimée.



Fig. 126. Geraldine Farrar, *Carmen* (1915), Cecil B. DeMille. Photogramme du film.



Fig. 127. Dolores Del Rio, *The Loves of Carmen* (1927), Raoul Walsh. Photogramme du film.



Fig. 128. Dolores Del Rio, *The Loves of Carmen* (1927), Raoul Walsh.
Pinterest.com. D.R.

La robe de Dolores Del Rio présente des éléments contemporains, réalisée dans un tissu clair. La jupe porte plusieurs volants pour rappeler les robes andalouses. Son visage est enserré dans un voile qui recouvre son visage et surmonté par une coiffe dont le peigne forme une couronne de Madone auréolant le visage de la comédienne. Ce qui contraste avec sa conduite sulfureuse de jeune femme libre tout au long du film, mais qui annonce aussi sa prochaine rédemption avec sa mort. Ses jambes font de nouveau l'objet d'un gros plan ainsi que ses souliers, visibles à plusieurs reprises dans le film. Elle porte un modèle à talons rehaussés de boucles en satin brillant, un modèle des années 1920. Elle fait une parade en calèche, nous permettant en tant que spectateur d'admirer par le détail, sa tenue et d'observer de nouveau ses jambes nues.

Dans la version de Lubitsch, Pola Negri apparaît devant un parterre de femmes

émervillées par sa tenue portée pour cette occasion. Elle est réalisée dans un tissu soyeux, en lamé, une robe longue aux motifs en arabesques. Elle porte un long collier de perles autour du cou. Sa mantille en dentelle posée sur un peigne tombe sur la robe, dont le bas est relevé et s'accroche à sa taille (**fig. 128**).



Fig. 129. Pola Negri, *Carmen* (1918), Ernst Lubitsch. Photogramme du film. Fondation Murnau/ARTE.ZDF.

Un autre « bijou » incontournable qui complète le costume des Carmen est l'éventail. Cet accessoire de mode est indissociable des tenues andalouses. Il produit un petit bruissement sec lorsqu'on le déplie. Il se transforme en instrument de communication dans les mains expertes des femmes coquettes. C'est effectivement un message que transmet Carmen (Pola Negri) à

Escamillo, par l'intermédiaire de son éventail, lorsqu'elle jette celui-ci dans l'arène, au moment où le torero vainqueur vient la saluer et recueillir ses hommages. Par ce geste, elle lui abandonne un objet personnel et intime. C'est un signe convenu qui signifie qu'elle sera sa maîtresse à l'issue de la corrida.

Ces robes sont les dernières que porteront Carmen. Ce vêtement ultime est celui qui est le plus mis en valeur dans le film. La caméra s'y attarde. C'est aussi ce vêtement qui est désigné par les autres interprètes et ce sont les spectateurs qui sont pris à témoin. Ainsi, José complimente Carmen (Raquel Meller) pour son magnifique châle de « princesse » lorsqu'elle sort pour se rendre à la corrida. Lorsque les femmes autour de Carmen (Pola Negri) admirent et touchent le beau tissu de la robe qu'elle porte pour accompagner Escamillo, c'est par un plan fixe rapproché. C'est enfin en montage alterné qu'Escamillo et Carmen s'habillent dans la version de Raoul Walsh. Par leurs gestes décomposés à travers le montage, chaque élément des costumes est filmé durant leur opération d'habillage : la *faja*, ceinture large et longue dans laquelle Escamillo s'enroule, les bas que Carmen enfle un à un, le gilet puis la veste que le torero met sur lui puis c'est la mantille que Dolores Del Rio pose délicatement sur le large peigne fixé sur ses cheveux. Tous ces éléments du vêtement sont soigneusement montrés. Le soin est pris tout au long de ces films afin de présenter le costume qui sera celui de la gloire naissante et revendiquée de la bohémienne. Sa consécration se fait à travers son vêtement, à défaut d'une reconnaissance morale de sa personne. Un dernier feu avant sa disparition. Car tout comme le taureau qui est « apprêté » d'une cocarde et de *banderillas* de papiers multicolores pour sa dernière parade et sa mise à mort, Carmen est habillée de châle magnifique, de tissu soyeux pour cette dernière fête, avant que son costume ne soit transpercé par le poignard de José et souillé de sang.

1. La vision du vestiaire andalou à Hollywood

D'une manière générale, on relève que les versions américaines de Cecil B. DeMille et de Raoul Walsh ont peu puisé dans les documents historiques du vestiaire andalou pour costumer Carmen. La première version de 1915 que réalise Walsh pour la Fox, afin de devancer celle de DeMille, est conçue avec Thera Bara dans le rôle principal. Elle est considérée comme perdue¹⁰⁷. Le cinéaste citait dans son autobiographie, la manière dont il avait construit ce film. Il expliquait

¹⁰⁷ Ann DAVIES and Phil POWRIE, *Carmen on Screen: an annotated filmography and bibliography*, Woodbridge, Tamesis, 2006, p. 10.

avoir commencé par tourner des scènes de rues, une équipe de menuisiers avait construit une arène et pour les courses de taureaux, il avait demandé à ce qu'on lui envoie quelques séquences d'actualités :

Le lendemain matin, lorsque je présentai les deux pages du synopsis de *Carmen* que j'avais écrit dans la nuit, Fox me renvoya les lire à Miss Bara. [...] Je me rendis au département des costumes, et fis faire quelques croquis d'habits de bohémienne espagnole que j'envoyais à miss Bara pour qu'elle donnât son avis. Deux jours plus tard, nous tournions les premières séquences du film à Fort Lee¹⁰⁸.

Sans tirer de conséquences sur la manière dont Walsh explique la manière dont il règle le problème des costumes, dans sa première version de *Carmen*, on peut imaginer une organisation similaire pour les deux autres versions, celles de Cecil B. DeMille de 1915 et la seconde version de 1927 de Raoul Walsh, car il existe un département des costumes dans la plupart des studios hollywoodiens qui marque une différence majeure avec l'organisation des costumes en France. Le récit de Maurice Leloir lors de son passage chez United Artists comme « supervisor » en 1929 permet de comprendre un peu mieux cette organisation qui facilite le recours aux costumes dit « historique » mais qui montre aussi une approximation de la coupe et des formes :

Quant aux costumes, il faut voir le grand magasin, la fabrique de Los Angeles. [...] énorme building [...]. Je l'ai visité des sous-sols jusqu'au dernier étage. [...] L'ascenseur vous verse dans la carrosserie et la sellerie, l'équipement militaire depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours en passant par tous les peuples du monde, [...] les oripeaux de sauvages, les vêtements de toutes les époques depuis l'âge de pierre, les toilettes modernes, les costumes religieux, [...] la bijouterie, chapellerie, cordonnerie, puis la teinturerie, la blanchisserie, les ateliers de couture, de réparation, [...]. Dans les vastes bureaux une belle bibliothèque d'ouvrages et documents spéciaux à laquelle il ne manque qu'une chose, des lecteurs qui sachent comprendre et utiliser ce qu'ils y trouvent. Et tout cet énorme amas de costumes et d'objets de toutes sortes est presque totalement d'une inexactitude puérile comme coupe et comme forme. [...] . Ce n'en est pas moins le fond le plus sûr de tous les films historiques qui se tournent à Los Angeles¹⁰⁹, [...].

Cette description démontre au moins, l'efficacité de l'organisation du studio, notamment en matière de temps d'exécution des demandes faites. Les accessoires « typiques », voire

¹⁰⁸ Raoul WALSH, *un demi-siècle à Hollywood, Mémoire d'un cinéaste*, Paris, Calmann-Lévy, 1976, p. 137.

¹⁰⁹ M. LELOIR, *Cinq mois à Hollywood avec Douglas Fairbanks*, op. cit., p. 72.

folkloriques, de l'Andalouse tels que le châle, la mantille, le peigne, l'éventail sont présents. En complément des propos de Maurice Leloir, Anita Léandro remarque dans sa thèse que le personnage de Carmen, personnage mythique dans la spécificité cinématographique, est traité en tant que : « type figé de la Gitane¹¹⁰ » et que : « la coiffure avec peigne et accroche-cœur [...] correspond dans le cadre des films d'époque à une unité minimale de représentation du personnage de Carmen¹¹¹ ». On remarque également que les volants sont systématiquement utilisés sur les robes de tous les films. Détail qui a son importance, puisqu'il complète le costume de nombreuses bohémiennes et que c'est en Espagne et en Andalousie qu'elles restent les seules à conserver l'usage de la jupe à deux ou trois volants. Ce détail semble être significatif d'une recherche un peu plus approfondie sur le costume des bohémiennes que laisse penser la description de Maurice Leloir. L'analyse d'Anita Léandro, quant à elle, met en lumière le fait que l'essentiel de la représentation du type de la gitane est respecté, d'une manière générale au cinéma.

2. La sensualité de Carmen sur l'écran

Dans les versions américaines, une grande sensualité se dégage des vêtements de Carmen. Ce qui n'est pas le cas dans la version de Feyder où une atmosphère plus pesante du personnage se répercute sur les costumes de la vedette : une Carmen plus habillée et plus couverte. Toutefois, cette volupté est déjà présente dans le texte de Mérimée et attendue sur l'écran.

Dans *The Loves of Carmen* de Raoul Walsh de 1927, Dolores Del Rio va jusqu'à se déshabiller devant la caméra en plan rapproché. Carmen y déploie ici une sensualité flamboyante. Le code Hays ne sera mis en place aux États-Unis pour moraliser le cinéma qu'à partir de 1934, toutes les audaces sont encore permises. Dans *Le Costume Historique* publié en France entre 1876 et 1888, Auguste Racinet réservait plusieurs planches de dessins au costume espagnol et faisait un commentaire particulier à celui de la *Gitana*¹¹².

Elles lisent l'avenir dans les lignes de la main ou dansent d'une manière toute particulière.

Le corsage dégagé pour l'aisance des mouvements est un des caractères du costume de

¹¹⁰ Anita LÉANDRO, « Le personnage mythique au cinéma : étude des représentations de Carmen », Thèse de doctorat en cinéma, sous la direction de Michel MARIE, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1997.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Le mot *Gitana* est employé par Auguste Racinet dans son ouvrage *Le Costume Historique*. Prosper Mérimée utilise plus volontiers le terme de bohémienne dans sa nouvelle.

ces femmes auxquelles il faut toujours quelque fleur ou quelque ruban de couleur éclatante dans leur chevelure¹¹³.

En faisant le croquis des belles gitanes, l'illustrateur se rapprochait de la description de la nouvelle de Mérimée. Les cinéastes ont respecté assez aisément dans leur réalisation la description de ces costumes aux « corsages dégagés » où l'on voit les épaules, sauf dans la version de Jacques Feyder de nouveau. Mais tous, pour sauver la pudeur, ont su ajouter le châle, le vêtement régulateur de la morale, à un moment ou à un autre de l'histoire filmée.

3. Les variantes du costume de Carmen

Un élément significatif du costume, difficile parfois à percevoir à travers le filtre d'un écran, est l'aspect du tissu. Il peut nous révéler aussi des informations sur le caractère d'un personnage. Il faut certes toute la compétence du créateur du costume pour y parvenir, mais aussi la possibilité de visionner une copie de bonne qualité. Lorsque l'on peut évaluer et apprécier cet aspect-là, on s'aperçoit alors que le tombé du tissu, la recherche des contrastes de matières et de « couleurs¹¹⁴ » personnifie aussi le personnage.

Lorsque nous découvrons Carmen dans la version de Feyder, portant des robes et des jupons lourds, des châles superposés sur ses épaules, nous sentons de la gravité pour le personnage, car même ses scènes de « séduction » n'en sont pas totalement. Se déplaçant alors sans légèreté, le personnage appuie le caractère profond de la gitane. Il y a une volonté chez le cinéaste de la révéler entravée par son destin qui semble l'habiter entièrement et l'habiller de fait. Lorsque, par contre, dans la version de Lubitsch, Pola Negri est vêtue dans une scène d'un boléro, portant de gros anneaux aux oreilles, un foulard de pirate sur la tête, une large chemise blanche, ouverte ou arborant un foulard de corsaire dans les cheveux, elle domine les hommes et ses amants, elle devient ici cheffe de bande et maîtresse de la scène qui se joue.

On constate alors que les versions américaines sont plus spectaculaires et plus légères. L'opéra de Bizet y est plus fortement sollicité, notamment par la présence du personnage d'Escamillo qui n'apparaît pas dans la nouvelle ; mais aussi à travers des scènes qui n'existent

¹¹³ Auguste RACINET, *Le Costume Historique*, Cologne, Édition Taschen, 2003.

¹¹⁴ Le mot « couleur » ne se comprend qu'en termes de dégradés de noirs, gris ou blancs à l'écran car n'oublions pas que la pellicule est en noir et blanc. Par exemple une robe rouge, à l'écran, donnera un gris terne. Le blanc reflète trop donc il faut choisir un tissu crème ou bleu pâle ou jaune paille. Voir M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, op. cit.

que dans l'opéra : comme l'arrivée triomphale du torero et de Carmen aux arènes. Il existe de nombreux contrastes qui apportent du rythme au récit par l'alternance de scènes tragiques avec des passages plus légers, ce que les films montrent également. De ce fait, ils ne revêtent pas la dimension plus tragique du récit de la nouvelle. C'est le parti pris de la version de Jacques Feyder. Le cinéaste semble à contre-courant de jeux cinématographiques. Le personnage de Carmen apparaît moins joueur. Carmen n'est pas cette scandaleuse gitane, éprise de liberté, passant d'un amant à l'autre, voleuse et « sorcière ». Elle est à l'opposé d'une Dolores Del Rio. Le personnage de la gitane chez Feyder est loin des codes esthétiques américains. En février 1928, un courrier de la Metro-Goldwyn-Mayer explique pourquoi la société, après avoir visionné le film de Feyder, ne compte pas le distribuer aux États-Unis : « Raquel Meller is a little too heavy to play Carmen for American audiences and on the whole there was no favorable impression with her personality¹¹⁵ ». Feyder aurait tenté d'expliquer à sa vedette que *Carmen* résultait d'une erreur d'interprétation, mais la chanteuse avait trop de personnalité pour reconnaître cela¹¹⁶.

4. Le langage des costumes et la vérité du film selon Raquel Meller

Quel poids la maison de couture a-t-elle eu sur les choix des costumes de *Carmen* ? Il n'existe pas de documents sur cet aspect-là qui expliqueraient les choix faits en amont sur les costumes de la vedette ou une collaboration avec le cinéaste ou la société de production Albatros qui produit *Carmen*. Nous ne pouvons baser notre analyse que sur des suppositions et des déductions. Ainsi, comme nous avons pu le décrire avec *Violettes Impériales* où le cinéaste et l'actrice principale sont impliqués dans le financement du film et donc dans le choix des techniciens et fournisseurs, la société de production Albatros gère les costumes « modernes » et d'époques selon une règle quasi établie. Ainsi, un contrat de l'acteur Nicolas Rimsky signé avec la société Albatros en août 1924 montre que la tâche d'habiller les acteurs est laissée aux acteurs eux-mêmes et qu'une somme leur est allouée certainement lorsque l'acteur devient une vedette, ce qui est le cas pour Nicolas Rimsky : « En plus des appointements monsieur Nicolas Rimsky, touchera mensuellement la somme forfaitaire de Frs. 600. (six cents francs) pour vêtements, sous-

¹¹⁵ Notre traduction : « Raquel Meller est un peu trop grave pour jouer Carmen pour un public américain qui, dans l'ensemble, n'avait pas une bonne impression de sa personnalité ». Pièces comptables, correspondances, « Les Films Armor », Fonds ALBATROS116-B14, Carmen, CF.

¹¹⁶ Ramon PUJOL, *Raquel Meller, Vida y Arte*, Barcelona, Édition José Janés, 1956, p. 55.

vêtements et costume modernes qu'il s'engage de fournir pour les rôles qu'il aura à exécuter pendant le présent contrat¹¹⁷ ». Avec Raquel Meller, on sait qu'un contrat avait été établi entre elle et son réalisateur Henry Roussell pour *Violettes Impériales* (1924) qui montrait son pouvoir de décisions sur les choix concernant le film. La maison Lanvin a de ce fait certainement été proposée par Raquel Meller pour l'habiller dans *Carmen* (1926) au réalisateur et à la société de production, soit deux ans après *Violettes Impériales* (1924), sa notoriété devenant plus importante. La société Albatros a engagé la vedette à un moment crucial de l'existence de la société de production, un changement de cap artistique où la société s'ouvre à l'avant-garde du cinéma français et ne tourne plus seulement avec sa troupe habituelle. Il se peut donc que les demandes de la vedette aient été acceptées pour s'assurer de sa présence dans le film et de fait une plus grande audience du public.

Il faut certainement compter aussi sur la personnalité de la chanteuse, pour comprendre la tournure différente de cette version de *Carmen* au regard des autres films que nous avons cités. Jacques Feyder écrit à ce propos : « Très pieuse et férue de principes rigides, elle souhaitait n'incarner, à l'écran, que des héroïnes pures, nobles et chastes¹¹⁸ ». Lorsqu'au tout début de sa carrière, elle cherche à adopter un nom d'artiste, elle va s'inspirer des figures bibliques. Ce sera Rachel, figure sacrificielle de femme, épouse et mère dans l'Ancien Testament¹¹⁹. Comme nous l'avons remarqué, Raquel Meller n'apparaît à aucun moment dénudé dans le film, à l'opposé de la version de Walsh de 1927. Les robes de Raquel Meller sont longues ou coupées juste au-dessus de la cheville. L'encolure de ses corsages est fermée très haut sur la poitrine. Les épaules sont généralement couvertes par un châle. L'actrice, tout au long du film, va user et abuser de châles portés sur les épaules, sur la tête. Elle a parfois trois châles superposés sur ses vêtements. Très couverte donc pour une jeune femme censée représenter la liberté et l'amour. Un autre élément peut expliquer cette tendance vestimentaire. Ce choix tiendrait peut-être au fait que l'actrice n'est plus très jeune au moment d'interpréter le rôle de Carmen. Elle a trente-huit ans lorsque Dolores Del Rio a vingt-deux ans, vingt et un ans pour Pola Negri et trente-trois ans pour Geraldine Farrar. Elle est ainsi la plus âgée des Carmen sur ces deux décennies pour jouer une toute jeune femme selon la nouvelle de Mérimée. Aucun corsage ouvert ou dégagé et aucune échancrure profonde ne se dégage de ce costume. Sa profonde foi dans la religion a certainement joué dans son rôle afin de ne pas ressembler à une « grisette » ou plus, à une prostituée. Les écrits d'Auguste

¹¹⁷ Correspondance entre Kamenka et Nicolas Rimski, Fonds ALBATROS73B8, Correspondance De Kamenka, CF.

¹¹⁸ J. FEYDER, F. ROSAY, *Le Cinéma notre métier*, op. cit.

¹¹⁹ R. PUJOL, *Raquel Meller, Vida y Arte*, op.cit., p. 16.

Racinet sur le corsage « dégagé » pour l'aisance des mouvements ne seront à aucun moment visible dans le film, même lorsqu'elle dansera.

La ligne stylistique de Jeanne Lanvin est une ligne où les textures riches et lourdes, propres à être agrémentées de passementeries, existent aussi dans ses modèles proposés à sa clientèle¹²⁰. La vedette reste ainsi proche du « style » de la maison. Elle est de fait généreusement parée de jupes épaisses qui alourdissent le corps de l'actrice sous les étoffes. Ceci n'avantage pas une Carmen joueuse, voleuse et danseuse. La passementerie et la broderie sont des moyens pour personnaliser des robes au début des années 1920 et Jeanne Lanvin sera une des maisons sachant réaliser ces travaux avec beaucoup de goût et de délicatesse. Pour autant, les robes que porte Raquel Meller restent sobres, ces ornements ne sont utilisés qu'avec parcimonie afin de coller à la représentation d'une bohémienne. Très tôt dans le monde de la couture, Jeanne Lanvin s'est revendiquée comme une couturière historienne. Nous avons évoqué sa bibliothèque bien fournie en ouvrages d'art et en histoire du costume. Deux volumes de *Mujeres Espanolas*¹²¹ et un grand in-8° de la *Coleccion de las Principales Suetes de una Corrida de toros*¹²² y figurent : des ouvrages rassemblant des illustrations portant sur les costumes des femmes des provinces ibériques et américaines ainsi que des gravures illustrant la corrida et la vie populaire. Il semble dès lors évident que la couturière s'est appuyée sur ces recherches pour créer les costumes de Carmen. Jeanne Lanvin dont « la curiosité cherchait moins l'érudition que l'association¹²³ », a puisé dans des sources multiples pour mettre en place sa technique de travail qui consiste à découper, coller et amasser des documents, qu'elle associe ensuite les unes par rapport aux autres¹²⁴. Jeanne Lanvin n'est pas une dessinatrice. Elle ne conçoit pas ses modèles sur une toile ou par moulage sur mannequin. Elle est modiste comme Gabrielle Chanel l'était à ses débuts. Elle a débuté une carrière en confectionnant tout d'abord des chapeaux puis en faisant la garde-robe de sa fille, devenue sa muse qui grandira et qui permettra à Jeanne de continuer à créer des vêtements, pour la jeune femme puis la jeune épouse qu'elle deviendra et ainsi pour toutes les clientes qui suivront ses collections.

La Carmen de Jacques Feyder a de toute évidence, été très influencée par la personnalité de Raquel Meller. Feyder a senti que le personnage lui échappait. De ce fait, peut-être que l'impact du film s'en est trouvé modifié. Une émotion plus contemplative s'est alors installée.

¹²⁰ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 96.

¹²¹ Miguel GUIJARRO, *Mujeres Españolas, portuguesas y americana*, Madrid, Miguel Guijarro, 1873.

¹²² Antonio CARNICERO MANCIO, *Coleccion de las Principales Suetes de una Corrida de toros*, Madrid, Librería de Quiroga, 1790.

¹²³ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p.99.

¹²⁴ *Ibid.*

Le film propose de s'attarder sur la beauté réelle des paysages et des gens. À cause de cette situation ou grâce à cela, le réalisateur traita dans son film la partie plus documentaire avec un grand soin. La séquence de la corrida apporte un peu de cette « âme ardente de l'Espagne¹²⁵ » grâce à sa mise en scène et par son choix de filmer la population dans son cadre naturel. Une impression de vérité s'en dégage. C'est en filmant les nombreuses scènes de plein air dans la sierra et dans les plaines de la Ronda que le paysage s'empare du premier rôle et Carmen prend alors une autre tonalité, une autre place. Car contre toute attente, elle fut « une victime de Don José, de Garcia, du toréador Lucas, bref de tous les méchants¹²⁶ ». L'actrice semble bien nous indiquer son attitude par ces choix vestimentaires. Dans le langage des costumes se lit la vérité du personnage. Carmen n'était pas le premier rôle dans la nouvelle de Mérimée, elle ne l'est pas tout à fait non plus dans le film de Feyder.

¹²⁵ Charles FORD, *Jacques Feyder*, Paris, Éditions Seghers, 1973, p. 29.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 27.

Chapitre 9

Lanvin à la cour Napoléonienne

Le dernier des films de la décennie 1920 auquel Jeanne Lanvin a participé est *Napoléon vu par Abel Gance*. Le cinéma l'intéresse dans la mesure où elle accompagne ses clientes-actrices, Raquel Meller en est un exemple. Elle s'occupe pour ce film, de la vedette féminine Gina Manès dans le rôle de Joséphine de Beauharnais. Le tournage débute en janvier 1925 puis après des péripéties financières, il s'arrête plusieurs mois, de juin 1925 jusqu'à sa reprise, en janvier 1926. Le 8 février 1927, le montage du film est terminé, mais Abel Gance doit réduire le film de manière drastique. De 37 bobines, il le ramène autour de 13 bobines. Le film est présenté le 7 avril 1927 à l'Opéra, dans une version réduite de 5200 mètres sur les 13000 du montage définitif. Contrairement à ce que l'on a longtemps cru, *Napoléon vu par Abel Gance* a fait l'objet de deux versions simultanées, à partir de deux négatifs distincts, issus de prises différentes. La version présentée à l'Opéra en avril 1927, n'est donc pas une version raccourcie, mais une version autonome d'environ 4 heures issue du négatif A, tandis que la version présentée quelques semaines plus tard en mai 1927 à la presse et aux distributeurs au théâtre Apollo, issue du négatif B, était d'une durée initiale de 9 heures, ramenée un peu plus tard par Gance lui-même à environ 7 heures. C'est cette version que la Cinémathèque française reconstruit et restaure actuellement et qui sera présentée au public à l'horizon de 2023¹²⁷. Comme toutes les versions précédentes, de la première, celle de Langlois-Epstein en 1953-1959 à celle de Bambi Ballard en 1991-1992¹²⁸, celle sur laquelle portent nos analyses des costumes de Joséphine est la version de Kevin Brownlow de 2000. Celle-ci est d'une durée d'environ 5 heures 30 minutes, c'est aussi une

¹²⁷ Nous remercions Joël Daire, directeur du patrimoine de la Cinémathèque française ainsi que Georges Mourier, chargé de mission d'expertise et de restauration du film *Napoléon* d'Abel Gance pour les précisions apportées sur la dernière restauration en cours du film.

¹²⁸ Une version sera établie par la Metro-Goldwyn-Mayer pour la distribution internationale en janvier 1928, approximativement de deux heures. D'autres distributeurs en Europe établissent leurs propres remontages du film, une pratique courante à l'époque. Des versions furent établies pour le Pathé Rural et le Pathé Baby. Gance lui-même, après le passage au parlant, reprend son film de 1927 pour en établir une version sonore. De nouvelles scènes sont tournées et le film fait l'objet d'un nouveau montage. Il sort en mai 1935 sous le titre *Napoléon Bonaparte*. La version est de 2 heures 20 minutes. À l'occasion d'une ressortie en février 1955, Gance remanie de nouveau son film pour y ajouter le triptyque final. Enfin, de 1968 à 1971, Gance entreprend une ultime version sonore sur la base du matériel subsistant, avec tournage de plans additionnels, nouvelle synchronisation et nouveau montage. Ce troisième film, intitulé *Bonaparte et la Révolution*, est d'une durée de 4 heures 35 minutes. Voir [En ligne] <https://www.cinematheque.fr/article/661.html> et <https://www.cinematheque.fr/video/1438.html>.

version composite mélangeant les versions Opéra et Apollo.

Des six parties de la vie de l'Empereur que le cinéaste envisageait de filmer au début de ce projet, une seule sera tournée¹²⁹. C'est le film de tous les superlatifs en France, « le plus grand film des temps actuels [...] le plus gros effort moral qu'on n'ait jamais tenté pour élever le cinéma à la dignité d'un art,¹³⁰ ». C'est une épopée, autant encensée que décriée. La presse se fait l'écho des interrogations sur son financement et la production du film se fait un devoir d'apporter des démentis et des précisions¹³¹ sur la reprise du tournage dans la presse qui commente et suit, à travers ses articles, le metteur en scène et son film.

Napoléon vu par Abel Gance débute lorsque le héros est un enfant encore, au collège de Brienne, jusqu'à la campagne d'Italie. Le film comprend donc toute l'adolescence de Bonaparte, ses débuts de militaire et la Révolution. Présenté comme une symphonie visuelle à sa sortie, le film fait aussi l'objet de nombreux articles sur sa technique de tournage¹³², le triple écran que le réalisateur utilise, est un moyen d'agrandir l'écran. Il fait figure d'innovation, même si la technique existe depuis plus de vingt ans¹³³. Le cinéaste écrit dans la presse sa vision artistique du film¹³⁴, comme d'autres cinéastes et journalistes, donnent la leur. Lorsque Jean Epstein prononce un hymne à Abel Gance¹³⁵, Émile Vuillermoz¹³⁶ est pour sa part lui, plus critique sur le film. Il possède selon le journaliste « des qualités splendides et des défauts éclatants, éblouit et irrite tour à tour¹³⁷ » mais il estime que sur le fond du film, la responsabilité sociologique du cinéaste est engagée à vouloir faire d'un visionnaire sanguinaire, un héros, même s'il le dépeint avec une sûreté et une puissance dans le style, le rythme, tel l'écrivain de l'écran qu'il est. « Ce film grandiose et multiforme¹³⁸ » a demandé d'énormes moyens tant techniques qu'humains avec une liste impressionnante d'acteurs et de figurants à l'écran. Gina Manès n'apparaît que dans la seconde partie du film et dans peu de plans au total :

Le studio de Billancourt connut des paroles tumultueuses et des journées ardentes. Le

¹²⁹ La 1^{ère} partie comprend la jeunesse, la Terreur et les débuts de la campagne d'Italie, les parties suivantes doivent avoir pour titres : *D'Arcole à Marengo*, *Du 18-Brumaire à Austerlitz*, *D'Austerlitz aux Cent Jours*, *Waterloo*, *Sainte-Hélène*.

¹³⁰ Jean ARROY, « De la pensée d'Abel Gance à l'écran », *Cinémagazine*, n° 35, 2 septembre 1927, pp. 365-372.

¹³¹ É. De BERSAUCOURT, « Lettre ouverte au sujet de la production "Napoléon" », *Filma*, juin 1924, p. 12.

¹³² Juan ARROY, « La Technique de Napoléon », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 86, 1^{er} juin 1927, p. 9.

¹³³ Marcel DEFOSSE, « À propos du triple écran d'Abel Gance », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 85, 15 mai 1927, p. 14.

¹³⁴ Abel GANCE, « Comment j'ai vu Napoléon », *Cinémagazine*, n° 47, 25 novembre 1927, p. 341.

¹³⁵ Jean EPSTEIN, « Abel Gance vu par Jean Epstein », *Le Petit Niçois*, 13 janvier 1928, p. 6.

¹³⁶ Émile VUILLERMOZ, « Abel Gance et Napoléon vus par Émile Vuillermoz », *Cinémagazine*, pp. 335-340.

¹³⁷ Émile VUILLERMOZ, « Qu'en pense la critique ? Napoléon », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 87, 15 juin 1927, pp. 5 et 6.

¹³⁸ É. VUILLERMOZ, « Abel Gance et Napoléon ... », art. cit., p. 335-340.

personnel technique [...] comprenait : 9 opérateurs, 20 électriciens, 3 architectes, 3 dessinateurs, 4 décorateurs, sans compter la petite armée des régisseurs, machinistes, peintres, sculpteurs, menuisiers, accessoiristes, costumiers, perruquiers, maquilleurs, bottiers, armuriers, artificiers, chefs de figurations, etc [...] Le nombre des costumes et uniformes reconstitués fut d'environ 2 500 pour les civils et de 4500 pour les militaires. Sur les 1500 fusils employés, 300 étaient authentiques et il fallut se procurer 1200 baïonnettes, 500 sabres, 200 pistolets¹³⁹...

I. Mise en place de l'équipe artistique du film

C'est à l'été-automne 2021 que le générique a été reconstruit. Monsieur Georges Mourier a bien voulu répondre à quelques questions au sujet de ce gigantesque travail de restauration, à savoir si dans le générique d'origine, la présence de la maison de couture était indiquée. Selon lui, Jeanne Lanvin n'est pas citée. Elle n'est pas signalée sur le générique des deux versions restaurées par Kevin Brownlow, de 1983 et 2000 non plus, ni dans la presse, d'après nos recherches. Nous retrouvons au générique seuls cinq assistants directeurs associés à Abel Gance, le directeur de la photographie et ses assistants, le directeur technique ainsi que le nom de deux directeurs artistiques Pierre Schildknecht et Alexandre Benois ainsi que les principaux acteurs, le réalisateur et la société de production, mais pas encore de noms de décorateurs, de costumiers et autres techniciens participants au film. Nous savons aussi que l'absence au générique de la maison de couture ne prouve en rien que Jeanne Lanvin n'ait pas participé au film. Sa présence est indiquée dans plusieurs ouvrages, sans sources citées cependant : dans *L'élégance Française au Cinéma*¹⁴⁰, dans l'ouvrage de Jérôme Picon sur Jeanne Lanvin¹⁴¹, une autre évocation de sa participation au film se trouve dans l'ouvrage de Kevin Brownlow, *Napoléon, le grand classique d'Abel Gance*¹⁴² et dans celui de Paul Cuff qui évoque la maison Jeanne Lanvin dans ces termes : « Lanvin designed contemporized versions of Directory dresses for Gina Manès in *Napoleon*, but the wider influence of her style is very visible in the costumes

¹³⁹ J. ARROY, « De la pensée d'Abel Gance à l'écran », *Cinémagazine*, art. cit., p. 370.

¹⁴⁰ M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, op. cit., p. 258.

¹⁴¹ J. PICON, *Jeanne Lanvin*, op. cit., p. 251.

¹⁴² Kevin BROWNLOW, *Napoléon, le grand classique d'Abel Gance*, Paris, Armand Colin, 2012.

displayed throughout the Victims' Ball sequence¹⁴³ ». La seule mention fiable qui paraît être la source principale se trouve dans le programme édité, à la fois pour la première à l'Opéra de Paris le 7 avril 1927, mais aussi pour les cinémas qui exploitèrent le film par la suite selon Georges Mourier. Au bas du programme, il est mentionné, en page 4 : « Jeanne Lanvin a habillé Joséphine de Beauharnais. Muelle et Souplet ont fourni des costumes, Galvin a fourni des chaussures d'époque¹⁴⁴ ». La présence de quelques archives dans le fonds Abel Gance a pu nous éclairer sur le travail de coordination et de supervision que le metteur en scène met en place à propos des costumes de *Napoléon*. Ainsi, dans une lettre adressée à Abel Gance, le 19 novembre 1924, Léon Zack¹⁴⁵ renouvelle une demande afin de savoir si son travail est retenu pour collaborer aux costumes et décors de *Napoléon*. Il rappelle à Abel Gance que lorsqu'il lui a montré quelques maquettes et dessins réalisés pour le film, le metteur en scène le chargeait de « l'inspection artistique de tout ce qui concernait les décors et les costumes du film¹⁴⁶ » mais après une discussion avec Noé Bloch¹⁴⁷, on ne lui propose plus que de superviser les costumes et (peut-être) quelques scènes « pour s'entendre avec le tailleur où pour savoir le prix des tissus¹⁴⁸ ». Léon Zack se plaint ensuite du rendu du costume de Robespierre à l'écran qui a été commandé et confectionné chez un tailleur d'après sa maquette. Il appuie l'importance de la « ligne » d'un costume et prenant Gance à témoin : « et vous, Monsieur, devez savoir mieux que moi, qu'il y a des personnages pour lesquels la ligne du costume est la chose la plus importante¹⁴⁹ ». Il demande aussi, si son costume de Marat serait « assez photogénique » d'après sa maquette. Il préconise qu'il soit cousu, afin de pouvoir le vérifier en vrai et non à partir d'un dessin. Mais il s'est trouvé de nouveau face à « M. Bersecour », (Édouard De Bersaucourt¹⁵⁰) qui ne peut faire coudre le costume sans avoir l'artiste et explique à Zack que : « M. Gance n'est pas prêt avec le scénario,

¹⁴³ Paul CUFF, *A Revolution for the Screen : Abel Gance's Napoleon*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. Notre traduction : « Lanvin a conçu des versions contemporaines des robes Directoire pour Gina Manès dans *Napoléon*, mais l'influence de son style est plus visible dans les costumes de la séquence du bal des victimes ».

¹⁴⁴ Échanges de courriels avec monsieur Georges Mourier en novembre 1921.

¹⁴⁵ Lev Vassilievitch Zack est un peintre, décorateur et créateur de costumes russe (1892-1980). Il travaillera notamment à la création des costumes de *Michel Strogoff* (1926) de Viktor Tourjansky.

¹⁴⁶ Lettre de Léon Zack à Abel Gance, 19 novembre 1924, Fonds GANCE170-B56, *Napoléon*, AG56-Dépôt 1966, transaction n° 1429, CF.

¹⁴⁷ Noé Bloch est un directeur de la société des Films Albatros créée en 1922 avec Alexandre Kamenka et Maurice Hache, après le départ de Joseph Ermolieff. Il sera directeur de production sur plusieurs films dont *Napoléon vu par Abel Gance* et entrera comme administrateur de la société Abel Gance. Voir Rachid IANGUIROV, « Autour de Napoléon : l'emprunt russe », 1895, n° 31, 2000. [En ligne] <http://journals.openedition.org/1895/70>. Voir aussi Camille BLOT-WELLENS, Catherine HULIN, « Chronique historique: Le Catalogue Albatros à la Cinémathèque française », *Journal of Film Preservation*, novembre 2009, pp. 47-56.

¹⁴⁸ Lettre de Léon Zack à Abel Gance, 19 novembre 1924, Fonds GANCE170-B56, *op. cit.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Édouard De Bersaucourt, administrateur des films Abel Gance.

je n'en sais rien, je dois attendre M. Gance...¹⁵¹ ». C'est à Abel Gance que reviennent le choix et les décisions finales. Tout passe par le réalisateur et Léon Zack souhaite savoir si sa coopération artistique est acceptée afin de lui permettre de donner « quelques idées plastiques, picturales et théâtrales modernes¹⁵² ». Le cinéaste répond le 24 novembre 1924 à cette lettre, en demandant à Léon Zack d'attendre encore une dizaine de jours pour qu'il puisse terminer son scénario avant d'examiner « la question si importante et complexe des décors et costumes¹⁵³ ». C'est donc pour le cinéaste un domaine qui demande une réelle attention. *A priori*, le réalisateur ne conservera pas les idées et le travail préliminaire de Léon Zack car celui-ci n'est pas crédité au générique du film ni dans les différents documents conservés sur ce film. On retrouve cependant deux directeurs artistiques Pierre Schildknecht et Alexandre Benois cités plus haut, associés au film et inscrits au générique. Une note adressée à Alexandre Benois montre le soin et la volonté de recherche du réalisateur pour les costumes. Il écrit le mercredi 31 décembre 1924 : « Suis navré costumes Corse, pouvez-vous apporter vendredi [2 janvier] deux heures, 27 avenue Kléber ~~maquettes~~ quelques idées ~~eostumes~~ gendarmes et soldats Corse originales et grande allure¹⁵⁴ ». Le tournage du film débute à la mi-janvier 1925, la demande est donc urgente, mais il revoit sa demande en rayant deux noms, estimant que le délai ne permettra pas à son directeur artistique de lui préparer les maquettes des costumes demandés, c'est-à-dire les dessins préparatoires, seules quelques idées pourraient être utiles. Les autres costumes n'ont certainement pas été convaincants puisqu'il écrit : « suis navré costumes Corse ». Il y a donc des tâtonnements, des essais avant d'arriver aux costumes finaux qui seront finalement portés par les acteurs. On voit par ces quelques lettres, l'implication jusqu'au dernier moment, du réalisateur sur une partie technique : les costumes qu'il qualifiait de « question si importante et complexe ».

1. La prise en charge des costumes par la société de production

D'autres archives permettent de découvrir deux croquis de costumes dans les archives du cinéaste Abel Gance à la Cinémathèque française et de constater que les problématiques des

¹⁵¹ Lettre de Léon Zack à Abel Gance, 19 novembre 1924, Fonds GANCE170-B56, *op. cit.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Lettre d'Abel Gance à Léon Zack, 19 novembre 1924, Fonds GANCE170-B56, *Napoléon*, AG56-Dépôt 1966, transaction n° 1429, CF.

¹⁵⁴ Note d'Abel Gance à Alexandre Benois, 31 décembre 1924, Fonds GANCE171-B56, *Napoléon*, AG2-Dépôt 1966, transaction n° 1429. III/III, CF.

costumes sont récurrentes sur son film suivant, *La Fin du Monde*, dont le tournage débute au milieu de l'année 1929. On retrouve des notes et courriers du réalisateur à ce propos, l'un est adressé à son producteur V. Ivanoff :

Je remarque que malgré mes demandes réitérées et les soins que j'ai apportés à ce que mes artistes soient habillées convenablement jusqu'au bout de ce film [...]. J'insiste particulièrement sur les robes de Mlle Grenade laquelle jouant le rôle qui devrait être le plus élégant du film n'a eu en tout et pour tout que trois robes dont une ne répondait même pas à la qualité du personnage. Or il faut absolument qu'elle ait pour les scènes qui lui restent à tourner, et notamment pour la fête de nuit à Bagatelle, une robe de soirée extrêmement élégante ; [...] D'autre part, du fait qu'on a décommandé chez Lanvin ce qui était commandé, il faut prendre toutes les mesures pour qu'on puisse avoir ce qui est nécessaire pour les scènes restant à tourner¹⁵⁵ [...].

La maison Lanvin a donc été sollicitée, une seconde fois par le réalisateur, après sa participation à *Napoléon*, pour *La Fin du Monde*. Cette fois-ci, la collaboration n'a pas été effective selon ce courrier. Que s'est-il passé ? Le ou les modèles ne convenaient-ils plus pour les scènes à tourner, après avoir été commandés ? Les costumes n'étaient peut-être simplement pas prêts au moment du tournage ? Cette note d'Abel Gance adressée à son assistant-réalisateur, Henri Étiévant, le 30 mars 1930, laisse imaginer peut-être, que cette éventualité-là peut se présenter et impliquer ce genre de volte-face : «...Les robes de femmes [...] pour la convention ne sont pas prêtes le jour où on tourne...¹⁵⁶ ».

Ces éléments d'archives parcellaires montrent les difficultés d'un tournage et les problèmes liés aux costumes lorsqu'ils ne sont pas disponibles au moment voulu. Ce peut-être aussi des scènes à tourner qui ne peuvent être filmées à la date convenue. Il faut prendre en compte le fait que les costumes sont assurés par des professionnels extérieurs à la société de production et au studio : des costumiers louant les costumes ou une maison de couture fournissant les costumes pour une vedette. Il s'agit dans les deux cas de « fournisseurs » extérieurs qui ont par ailleurs d'autres engagements avec d'autres clients. Un courrier lié à la société des films Albatros illustre le problème de synchronisation des besoins en costumes lorsqu'ils sont fournis par un prestataire

¹⁵⁵ Lettre d'Abel Gance à V. Ivanoff, 27 mars 1930, Fonds GANCE106-B42, *La Fin du Monde*, Achat 1958 (IDHEC) Transaction n° 2007, CF.

¹⁵⁶ Note d'Abel Gance à Étiévant, 30 mars 1930, Fonds GANCE106-B42, *La Fin du Monde*, Achat 1958 (IDHEC) Transaction n° 2007, CF.

extérieur. Ainsi, la maison Gabriel Monroe Barusseau¹⁵⁷, costumier à Paris, écrit le 20 octobre 1927¹⁵⁸ à la société des films Albatros, que les costumes commandés pour le film n° 40, n'ont pas été récupérés le 27 septembre dernier, puis le 5 et le 15 octobre. Ce délai étant passé, le costumier est dans l'obligation de disposer de ces costumes pour un autre besoin dès le 24 octobre et demande donc à la société de production de bien vouloir les rapporter.

Le système de production en France n'est pas comparable à celui existant en Amérique où les équipes créent, confectionnent et modifient les costumes sur place. L'exemple le plus proche en France, à cette période est sans doute la société Pathé qui a commencé à mettre en place dès les années 1900, des études pour ses costumes. On peut lire en février 1900, dans ses journaux comptables¹⁵⁹ des frais d'étude pour des « modèles et dessins ». En mars 1903, ce sont d'autres frais de « création de modèles » qui sont notés ainsi que des frais généraux pour « des locations de costumes et dépenses de scène ». Pathé ira plus loin puisque la société dispose à côté de ses ateliers de fabrication et de laboratoire, des studios de tournage à Montreuil, Vincennes et Joinville-Le-Pont. Ce dernier studio s'agrandit à partir de 1910 et après sa vente en 1927. Très bien équipé, à partir de cette période, il est servi par des moyens matériels et financiers très importants que Jean Sapène directeur des Cinéromans aménage lors de son rachat. Ils deviendront plus tard les studios Pathé-Natan. On relève un article de *Pour Vous* en 1929 expliquant l'organisation du studio de Joinville qui s'apparente à ce que décrivait Maurice Leloir¹⁶⁰ pour les studios américains, sur plusieurs points :

J'ai marché un quart d'heure au milieu de la Babel de meubles qui, sur cinq étages, couvre trois mille mètres carrés d'un seul tenant. [...] il y a ici pour cinq millions de matériel [...]. Les costumes ? Leur magasin forme une maison isolée au bout de Cinémapolis. [...] il y a là, en deux salles, découpées en archipels, plus de trois cents mètres d'armoires à costumes, près de vingt mille uniformes, manteaux, fracs, tuniques brodées et redingotes à parements. Il y en a pour deux millions. M. Rossello me dit : « Nous ne louons à peu près jamais rien au dehors. Pourquoi faire ? Tout est ici¹⁶¹.

¹⁵⁷ La maison G. Monroe Barusseau, costumier, 193 Faubourg Saint-Denis à Paris, vend, achète et loue du matériel, des costumes pour tous répertoires : opéra, opéra-comique, opérette, ballets, drame et comédie. Elle propose des garde-robes d'artistes, des armures, des armes et de la bijouterie.

¹⁵⁸ Lettre de G. Monroe Barusseau à la société des Films Albatros, 20 octobre 1927, Fonds ALBATROS73-B8, Alb. C. 760. CF.

¹⁵⁹ Pathé, journaux comptables, février 1900, mars 1903, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

¹⁶⁰ M. LELOIR, *Cinq mois à Hollywood avec Douglas Fairbanks*, op. cit.

¹⁶¹ J. LEFEBVRE, « Une excuse de moins : La France a l'un des plus beaux studios du monde », *Pour Vous*, art. cit..

Cet exemple montre que la problématique des costumes est une question de moyen financier et de choix d'organisation de travail liés à la force de la société de production qui peut alors prendre en charge la confection des costumes de ses films et construire un stock, ou un département costume pour une gestion de la réutilisation et de la transformation de ses costumes pour d'autres tournages. La maison de couture ne peut être totalement à la disposition de la production du film. C'est une entreprise commerciale qui doit suivre aussi ses autres commandes et autres clientes. Elle ne travaille pas exclusivement pour le cinéma et ne semble pas associée directement à la préparation d'un film, comme d'autres techniciens le sont, le décorateur notamment qui travaille et construit l'ambiance du film sur place¹⁶². C'est ce que peut traduire les éléments découverts dans les archives des cinéastes du corpus.

Il semble donc que l'on confie au couturier une commande, celle de vêtir une vedette pour un rôle avec des vêtements différents pour plusieurs scènes et dans lesquelles, un costume « particulier » est peut-être nécessaire. En spécifiant peut-être comme le fait Abel Gance à son producteur : « ... une robe de soirée extrêmement élégante¹⁶³ » pour Mlle Grenade. Est-ce tout ce qu'un réalisateur demande à un couturier ? de l'élégance ? Louis Delluc et Léon Moussinac ont appelé cette élégance à se révéler dans les films pour envisager à partir de là, un costume pour un personnage et une ambiance. Cette élégance, qui peut mieux qu'une maison de couture prestigieuse, la créer pour l'écran ? La maison de couture est ainsi investie dans l'élaboration de ces toilettes. C'est cependant autre chose qui est en jeu et qui va être recherché sur l'écran pour la toilette d'une actrice. Cette justesse entre le personnage, le jeu et l'actrice que quelques cinéastes réclament dans leur film, sera apporté par le créateur qui peu à peu émerge au cinéma en créant le personnage du film et plus tout à fait une actrice élégante évoluant dans un décor.

II. Les toilettes de Joséphine

La période qui s'étend de la promotion de Bonaparte en tant que général en chef, jusqu'au début de la campagne d'Italie, qui clôture le film, est la période durant laquelle Bonaparte va rencontrer Joséphine, la séduire puis l'épouser. C'est la période du Directoire (1795-1799). C'est

¹⁶² Jean-Pierre BERTHOMÉ, « Les décorateurs du cinéma muet en France », 1895, n° 65, 12 janvier 2011, pp. 90 - 111.

¹⁶³ Lettre d'Abel Gance à V. Ivanoff, 27 mars 1930, Fonds GANCE106-B42, *La Fin du Monde*, op. cit.

aussi un style vestimentaire que Jeanne Lanvin anime à travers les costumes réalisés pour Gina Manès dans le film.

Durant le Directoire, la mode féminine se veut plus simple. Depuis la Révolution, l'allure est relâchée, les tissus sont fluides et le buste n'est plus maintenu serré dans un corset rigide. Les coiffures sont abaissées, dites « à l'ingénue¹⁶⁴ », avec des cheveux laissés libres. Les souliers sont à talons plats, « à la Jeannette¹⁶⁵ », des sandales fines couvrent les pieds. Les robes à paniers sont oubliées. La ligne est droite, les tissus sont en mousseline ou en gaze de coton ou de lin de couleur claire, pastel. La taille n'étant plus enserrée dans un corset, elle remonte à présent et se marque sous la poitrine par un ruban. Le décolleté de la robe est en carré, dit « à la Grecque », souvent richement brodé de passementerie, la robe est pourvue de manches courtes qui ne couvrent pas totalement les bras, un châle ou un *spencer*¹⁶⁶ viennent alors compléter ce vêtement féminin. C'est une mode tournée vers l'esprit de l'Antiquité. Cette période est mise en avant, rappelant les nouvelles découvertes qui viennent d'être faites depuis peu sur le site de Pompéi. L'Italie est aussi devenue le théâtre d'opération militaire avec les troupes révolutionnaires françaises entrées sur son territoire scellant pour un temps l'Italie à Bonaparte puis à Napoléon et à la France. Cet engouement pour cette époque se retrouve inscrit dans l'art en général, dans la mode en particulier de la période du Directoire jusqu'à l'Empire. Nous retrouverons ce style réhabilité, au début du XX^e siècle dans les premières collections de Paul Poiret, dont les illustrations rassemblées dans son ouvrage *Les robes de Paul Poiret*¹⁶⁷ (**fig. 130**) permettent de l'identifier. Dégagée des contraintes du corset, cette tendance du début du XX^e siècle s'établira comme une nouvelle liberté pour les femmes dans plusieurs collections du couturier, il inventera quelque temps plus tard, cependant, la robe entravée, resserrée en bas de la jupe, au niveau des mollets qui restreignait la marche des femmes à de petits pas saccadés.

¹⁶⁴ F. BOUCHER, *Histoire du costume, op. cit.*, pp. 343-345.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Un *spencer* est une petite veste courte ne descendant que jusqu'à la taille, adopté dans la mode féminine à partir de 1798. Voir F. BOUCHER, *Histoire du costume, op. cit.*, p. 344.

¹⁶⁷ Paul IRIBE, *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribé*, Se trouve à Paris, 1908.



Fig. 130. Paul Iribe, *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, Se trouve à Paris, 1908. On voit ici en 1908 la mode Directoire qui revient à la mode.

Lors du bal des Victimes, Bonaparte et Joséphine se voient pour la seconde fois. Ils se sont déjà croisés près de la maison de Mademoiselle Lenormant, chiromancienne. Joséphine apparaît au bal, en haut des marches, l’huissier prononce son nom. Bonaparte « tréssaille [...]. Il est attiré comme un phalène par un phare¹⁶⁸ ». Il est amoureux. C’est à cette occasion qu’ils engagent pour la première fois la conversation avec elle. Dans le scénario¹⁶⁹ du film, édité en 1927 par Abel Gance, 1647 plans sont découpés et sont autant d’étapes de son épopée filmique. Au plan 1432, il présente Joséphine de Beauharnais lorsqu’elle apparaît à l’entrée de ce bal en s’arrêtant assez précisément sur la manière dont elle est habillée pour l’occasion :

Trente ans. [...]. Au corps, nulle entrave, nul corset, pas même une brassière. Ses mouvements ont une souplesse nonchalante. [...] Les cheveux, d’une sorte de nuance fulgurante, s’échappent en spirales d’un réseau d’or et leurs boucles folles viennent encore ajouter un charme indéfinissable [...]. Sa toilette complète l’aspect vaporeux de toute sa personne ; sa robe est de mousseline de l’Inde, et son ampleur exagérée trace

¹⁶⁸ Abel GANCE, *Napoléon, épopée cinématographique en cinq époques*, Paris, Jacques Bertoin, 1991, p. 199.

¹⁶⁹ Abel GANCE, *Napoléon Bonaparte vu par Abel Gance*, Paris, Librairie Plon, 1927.

autour de son corps des sillons nuageux. Le corsage, drapé à gros plis sur la poitrine, est arrêté sur les épaules par deux têtes de lion émaillées de noir. Les manches courtes, froncées sur des bras nus fort beaux, ornés au poignet de deux petites agrafes d'or¹⁷⁰.

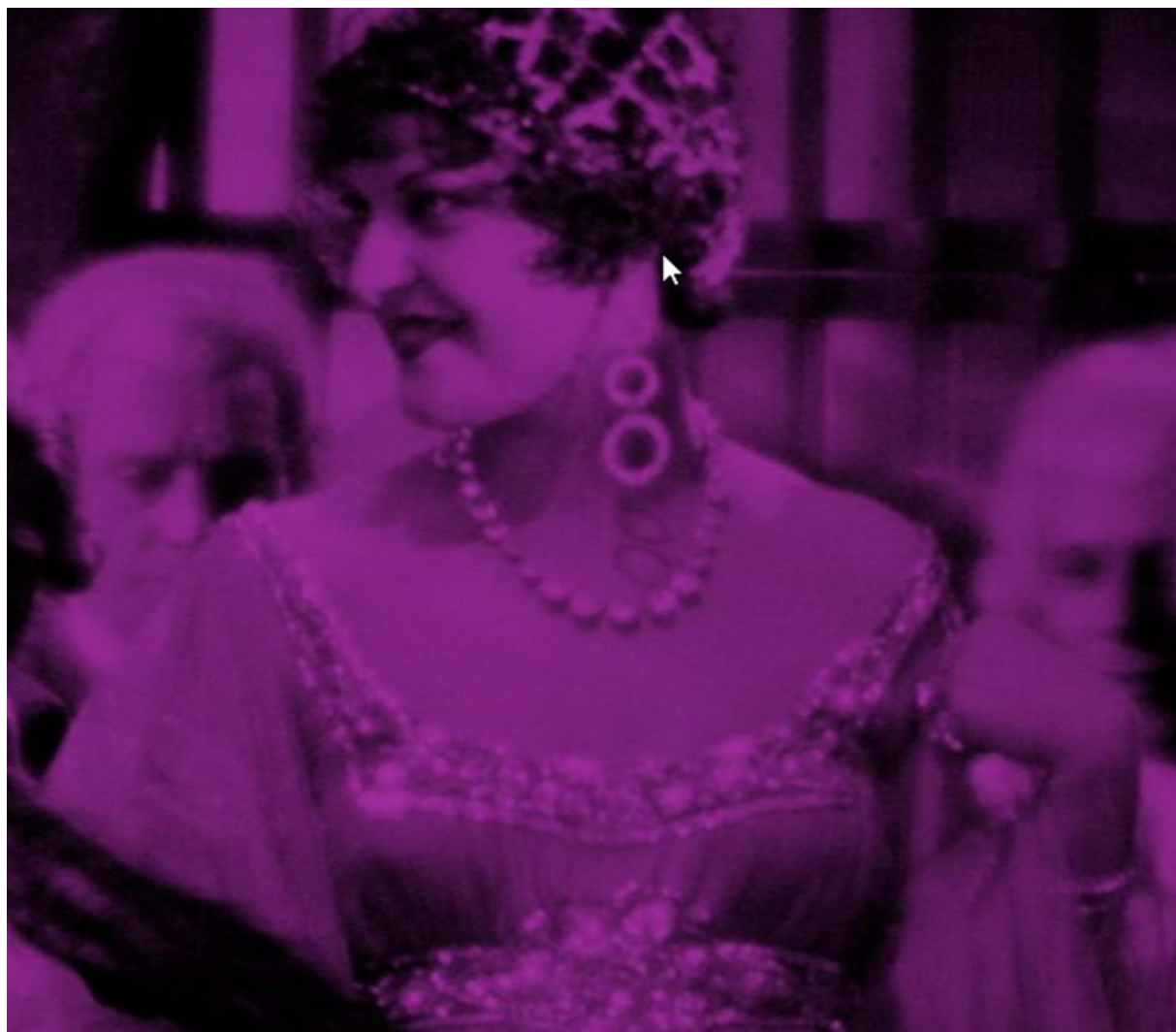


Fig. 131. Joséphine de Beauharnais, (Gina Manès), *Napoléon* (1927), Abel Gance. Détails de sa robe et de son bonnet métallique. Photogramme du film. BFI

¹⁷⁰ A. GANCE, *Napoléon, épopée cinématographique en cinq époques*, op. cit., p. 198.



Fig. 132. Joséphine de Beauharnais, (Gina Manès), *Napoléon* (1927), Abel Gance. Photogramme du film. BFI.



Fig. 133. Bandeau en métal et strass, Crétion Lewis, *Modes de Paris pour Chapeaux* hiver 1928-29, n° 177.



Fig. 134. Pour le soir, Crétion Lewis, en passementerie d'or, *Modes de Paris pour Chapeaux*, Hiver 1928-29, n° 177, (Photo Ars Nova).



Fig. 135. Lucienne Legrand, *L'Arpète* (1929), Donatien, bonnet filet métallique, création Lewis.



Fig. 136. Joséphine de Beauharnais, (Gina Manès), *Napoléon* (1927), Abel Gance. Photogramme du film. BFI.



Fig. 137. Règne de Louis XVI, seconde et troisième période, 1785-1786, des coiffures qui montrent la différence dans la manière d'aborder les coiffures sur une période de 10 ans. Planche 391/392, *Le Costume Historique*, Tome V, Auguste Racinet, Imp. Firmin Didot, Gallica.bnf.fr.

Le choix fait par Jeanne Lanvin pour la toilette de Joséphine, portée par Gina Manès (**fig. 131-136**) correspond à certains détails près à la description faite par l'auteur. On retrouve « l'ampleur exagérée » décrite par le cinéaste, l'absence de corset qui reste le modèle vestimentaire du Directoire. Nous retrouvons aussi les « boucles folle » qui s'accordent à un style de coiffure plus naturel, « à la grecque¹⁷¹ » (**fig. 132**). Car les cheveux sont aussi le terrain où l'on expose l'époque dans laquelle on vit avec ses opinions politiques. Depuis la révolution, la mode se veut sans artifice, sans perruques, plus libre. Tout au long du XVIII^e siècle, les cheveux étaient crêpés et la coiffure gagnait en hauteur (**fig. 137**). L'opposition du régime du Directoire contre le roi et sa cour s'est révélée aussi dans la coupe et la manière de coiffer les cheveux. Ainsi Gance écrit que les cheveux de Joséphine « s'échappent en spirales d'un réseau d'or ». Cependant, la coiffe en métal, garnie de strass qui emboîte la tête de Joséphine (**fig. 132**) en couvrant ses cheveux ne se portait pas sous le Directoire, mais elle est typique de ce qui se fait durant les années 1920 (**fig. 133-134**). Lucienne Legrand porte quelque chose de similaire deux ans plus tard, dans *L'Arpète* (1929) de Donatien (**fig. 135**), film se déroulant dans les années 1920.

En observant les portraits de Madame Barbier-Walbonne (**fig. 139**) et celui de la princesse Lapoukhine (**fig. 140**), nous retrouvons la coiffure laissée libre, agrémentée de quelques boucles. Les robes portent la taille placée sous la poitrine. On devine un tissu vaporeux et souple comme celui que l'on découvre pour la robe de Joséphine dans le film (**fig. 136**).

¹⁷¹ F. BOUCHER, *Histoire du costume, op. cit.*, p. 344.



Fig. 138. Joséphine de Beauharnais (Gina Manès), *Napoléon* (1927), Abel Gance, *Mon Ciné*, n° 282, Juillet 1927.



Fig. 139. Madame Barbier-Walbonne (1796).
Histoire du Costume, Flammarion, 1965



Fig. 140. La princesse Catherine Lapoukhine vers 1800. *Histoire du Costume*, Flammarion, 1965



Fig. 141. Joséphine de Beauharnais (Gina Manès) et Bonaparte (Albert Dieudonné), *Napoléon* (1927). *Cinémagazine* n° 27, Juillet 1927.



Fig. 142. Portrait de madame de Verninac, Jacques-Louis David, 1799. Wikimedia Common.

La robe que porte Gina Manès dans une autre scène du film, lorsque Bonaparte joue à colin-maillard avec les enfants de Joséphine, est présentée dans cette photo publicitaire. Nous retrouvons Gina Manès regardant à l'extérieur avec à ses côtés Albert Dieudonné (**fig. 141**). La robe est d'une coupe plus simple, moins structurée, il n'y a pas de bords en passementerie scintillants. Le tissu, un satin, rappelle une robe de soirée des années 1920 où la taille se place un peu plus basse, sur les hanches. Dans ce modèle, le cintrage est plus bas, au niveau de la taille et l'éloigne un peu de l'époque du film. Le galon de fleurs qui orne le devant de la robe est composé de fleurs, des roses sans doute¹⁷². La fleur comme la couleur font partie des éléments

¹⁷² Une rose "Joséphine de Beauharnais" est créée et baptisée par Guillot fils en 1865. C'est une rose dont les pétales s'épanouissent en rondeur d'un éclat rose tendre argenté.

L'Impératrice Joséphine était une passionnée de botanique et de roses en particulier. Une roseraie fut créée au château de la Malmaison où sont réunies près de 250 variétés de roses anciennes, des roses galliques pour l'essentiel.

que l'on retrouve sur des pièces de vêtements dans les collections de la maison Lanvin : « la rose Lanvin » et « le rose Polignac » en hommage à sa fille. Le modèle que porte ici Gina Manès et que l'on pourrait peut-être attribuer à Jeanne Lanvin conserve cependant l'allure générale proche de la peinture faite par David en 1799 (**fig. 142**). Cet exemple illustre les références précises dont a pu s'inspirer Jeanne Lanvin pour son travail de costumière dans ce film, mais nous laisse cependant un peu perplexe sur sa provenance par la trop grande simplicité de la robe.

Il existe un autre modèle porté par Joséphine, lors des venues de Bonaparte à son domicile, à Chantreine (le nom de la demeure de Joséphine), dans la seconde partie du film. Cette robe (**fig. 143**) s'inspire des femmes de la Renaissance, des tableaux de Botticelli, où l'on retrouve des tissus vaporeux, des robes florales à la coupe très fluide. Est-ce une volonté de la couturière et du réalisateur de marquer le caractère de Joséphine, comme empreint de légèreté, amoureuse et libre ? Le plan les montre tous les deux se promenant dans le jardin : il est réalisé dans un halo opaque diffus autour du cadre, rendant les deux personnages un peu irréels. L'image floue nous montre Joséphine, prenant congé de Bonaparte en s'échappant et remontant l'escalier rapidement. « Ce caractère diffus est dû à l'usage d'un objectif spécial dit "Wollensack" qu'Abel Gance obtint pour donner à certains plans un scintillement particulier, bien plus subtil que la diffusion habituelle des effets de l'époque¹⁷³ ». La restauration du film est en cours au moment de cette étude, ce flou devra être restitué, afin de ne pas dénaturer l'effet de cet objectif qui a un rendu très spécifique précise Georges Mourier lors de nos échanges. Le tissu léger de sa robe flotte dans un sillage fantomatique. Gina Manès porte plusieurs costumes différents dans le film, bien que ses apparitions ne soient pas très nombreuses, ce qui appuie le goût prononcé de Joséphine de Beauharnais pour la mode, les étoffes luxueuses, les cachemires et les bijoux. Cet exemple sera suivi par la future impératrice, Eugénie de Montijo, épouse de Napoléon III, qui assurera un rôle d'ambassadrice de l'excellence de l'industrie du luxe français.

La maison de couture qui réalise des costumes pour un film d'époque, comme c'est le cas avec la maison Lanvin, fait un travail créatif sur une époque passée, qu'elle reconstitue en y apportant sa touche esthétique et personnelle. En cela elle travaille un peu comme un créateur de costume qui rassemble des documents d'époque récoltés dans les musées, dans des collections particulières, en relevant l'imagerie populaire afin de transposer « l'excès d'une époque¹⁷⁴ ». C'est la manière de travailler du créateur Georges K. Benda révélé dans un article du magazine

¹⁷³ Nous remercions monsieur Georges Mourier, chargé de mission d'expertise et de restauration du film *Napoléon* d'Abel Gance pour les précisions qu'il nous a apporté sur le film (octobre-novembre 2021)

¹⁷⁴ J.P. BARROT, « Confidences d'un dessinateur de costumes », *Pour Vous*, art. cit.

Pour Vous, en 1935 pour son travail sur *La Kermesse héroïque* (1935), film de Jacques Feyder se situant en 1616 dans les Flandres. Le créateur s'était alors inspiré de la peinture flamande de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle pour le travail demandé par la production qui avait choisi de faire des costumes originaux pour les principaux interprètes. Si le créateur de costumes doit s'approcher du style d'une époque, l'interpréter sans la copier, la couturière ajoutera des détails de la mode du moment à ces créations, que l'on retrouve parfois dans les costumes analysés : « tous les créateurs expriment, sans même en avoir toujours conscience, leur propre sensibilité, leurs propres aspirations, qui se trouvent nourries par l'ambiance et l'esthétique de leur époque¹⁷⁵ ».

Jeanne Lanvin a semble-t-il, cette capacité à se transformer en « costumière » lorsqu'elle travaille pour le cinéma, sans renier pour autant son style qui lui est propre, fait de passementerie ou de fleurs en tissus. Les roses notamment ont sa faveur et agrémentent certains modèles de ses robes. Les robes de styles d'une manière générale sont sa spécialité. Si la vedette principale est habillée par la maison de couture, pour les acteurs secondaires et les figurants, on pourvoit à leur besoin par la location chez les costumiers de théâtre qui peuvent louer aux acteurs ou réaliser pour eux un grand nombre de costumes d'époque.

¹⁷⁵ M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, op. cit., p. 23.



Fig. 143. Bonaparte (Albert Dieudonné) et Joséphine de Beauharnais (Gina Manès), *Napoléon* (1927).
Cinémagazine n° 15, avril 1927.

QUATRIEME PARTIE

L'investissement des maisons de couture dans les films à sujets « contemporains »

Si la maison de couture qui habille des films d'époque fait un travail créatif, au plus près de l'époque passée, la méthode et les habitudes pour habiller l'actrice ou les actrices principales d'un film contemporain diffèrent. D'une certaine manière, il suffirait de prélever des vêtements dans les collections des maisons de couture choisies, pour habiller, à la mode, l'actrice principale. C'est souvent ce qui se passe. Cette habitude prise relève aussi d'une nécessité à habiller rapidement et de manière élégante l'actrice principale. Les questions esthétiques et psychologiques sur le personnage à interpréter, son caractère et l'ambiance de la scène à tourner n'ont pas été pendant longtemps l'objet de préoccupation lors de cette pratique. Si la recherche de l'efficacité dans cette organisation est régulièrement bien appliquée, elle nécessite cependant quelques ajustements. Tout d'abord, des essayages sont nécessaires et des retouches sont à faire pour adapter à la morphologie de l'actrice, les vêtements empruntés. Comme le soin de s'habiller pour les scènes à tourner est très souvent laissé à l'actrice, la maison de couture ne s'occupe pas exclusivement de l'actrice, elle a d'autres clientes dont elle doit aussi se consacrer et ne peut mettre ses ouvrières toutes à cette tâche pour confectionner la garde-robe nécessaire au film le moment voulu. Le prêt est souvent un bon compromis. La maison de couture n'intervient bien souvent que sur l'aspect de la ligne du vêtement et le tombé du tissu sur l'actrice, comme cela se ferait pour une cliente de la maison. Comme on le verra dans *Éducation de prince* (1927), la garde-robe peut comporter plusieurs pièces de vêtements de saisons différentes (été, hiver...) et d'occasions différentes : robes et manteaux de soirée, de jour, manteaux de fourrure, tailleur...etc. lorsque l'histoire se déroule sur plusieurs années. La maison de couture confectionne des modèles par saison et elle ne dispose pas toujours de nombreuses pièces sur des saisons passées, car elle travaille sur mesure et n'a donc pas de stock. Françoise Rosay évoque, dans un article de *Ciné France*, la manière d'habiller les productions contemporaines. Elle estime que les couturiers parisiens ne pensent pas du tout à la photogénie lorsqu'ils habillent une actrice. « C'est à nous de choisir parmi leurs créations ce qui s'adapte le mieux aux circonstances. [...]

Mais en s'adressant uniquement aux collections de la couture, les artistes sont quelquefois victimes de la mode¹ ». Pour le reste de la distribution d'un film, les actrices et les acteurs s'habillent, et nous l'avons évoqué, avec leur propre garde-robe. Parfois cela pose des problèmes en fonction du rôle à interpréter, lorsqu'il s'agit d'une femme ou d'un homme socialement important, alors que les figurants qui « touchent cinquante francs par cachet n'ont pas les moyens de s'habiller chez Barclay ou chez Paquin. Les metteurs en scène pourraient y remédier, soit en faisant appel aux gens du monde qui seront enchantés de tourner dans un film, soit de demander à Worth, Drecol... [...] de leur prêter leurs mannequins ; Marcel L'Herbier l'a fait pour une scène du *Vertige*² », c'est ce que propose Georges Fronval dans *La Presse*. Cette situation peut créer dans le film un décalage entre la vedette principale habillée de façon très élégante qui a des relations aussi brillantes que sa position dans le film, mais qui reçoit, « des petites femmes très ordinaires, mal habillées, mal chaussées, mal coiffées³... ». Une confusion a pu ainsi s'installer lorsque, sur un générique, on lit : « robes de Paul Poiret » ou « costumes de Jeanne Lanvin » car il est évident et l'article le laisse entendre, toute la distribution n'est pas habillée avec des robes signées Poiret ou Lanvin. Le couturier s'est occupé seulement de la vedette principale ou parfois de deux actrices principales comme dans *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925) et il est intervenu pas toujours sur toute la garde-robe du film, mais sur quelques pièces ou parfois un costume emblématique.

Les maisons de couture évoquées dans ce corpus ont donc habillé de différentes manières les vedettes principales des films contemporains : prêts de robes, manteaux, bijoux... Sont-ils achetés ensuite par la production, par la vedette ou bien retournés ? Nous verrons ces aspects avec l'exemple de la maison Louise Boulanger. Nous nous sommes également arrêtés sur les parcours des couturiers et des couturières du corpus et leur passage dans le milieu du cinéma. Comment y viennent-ils ? Quelles sont leurs implications dans le film ? Nous évoquons ici, au travers des films et de leurs vedettes, ces parcours différents.

¹ G. L., « Comment s'habillent nos vedettes... Françoise Rosay à la française », *Ciné France*, *op. cit.*

² Article de Georges Fronval, *La Presse*, 11 mars 1928, Fonds Marcel L'Herbier 4 COL-198 (315), BnF.

³ *Ibid.*

Chapitre 10

Paul Poiret, un artiste avant tout

Paul Poiret est sans conteste un artiste, car s'il en a la fougue et le tempérament, il a aussi confiance dans son métier qu'il considère comme un art. Il aime s'entourer d'artistes pour son plaisir, mais aussi pour son travail de couturier : « J'ai toujours aimé les peintres, je me sens de plain-pied avec eux. Il me semble que nous exerçons le même métier et que ce sont mes camarades de travail⁴ ». Il en fréquentera plusieurs, tout au long de sa carrière, Maurice Vlaminck, André Derain, Francis Picabia, Paul Iribé, Raoul Dufy, André Dunoyer de Segonzac, Georges Lepape, Henri Matisse, Van Dongen, Man Ray, Brâncuși...

Paul Poiret est tout d'abord engagé en 1898 chez Jacques Doucet, le « grand couturier » de la Belle-Époque dont la maison de couture est installée au 21 rue de la Paix. À seulement 19 ans, le jeune Poiret est chargé de la création et de l'exécution des costumes-tailleurs⁵. Il restera quatre ans chez Doucet. Là-bas, il côtoie la clientèle des demi-mondaines : Liane de Pougy et la belle Otero, des comédiennes telles Réjane, à qui Paul Poiret crée un manteau de scène pour sa pièce *Zaza* ou Sarah Bernhardt, pour qui il crée le costume de *L'Aiglon* de Rostand. Il est ainsi propulsé dans le monde du spectacle avec lequel il va beaucoup coopérer. Il travaille un temps chez les fils Worth, puis à bout d'impatience en 1903, il part s'établir à son compte. L'aide de Jacques Doucet et celle de Réjane comme première cliente, lance la maison Paul Poiret. En 1906, le premier modèle de sa ligne droite « Lola Montès » est porté par une comédienne de théâtre, Charlotte Lysès⁶ sur scène : « c'est une robe d'après-midi habillée, dépourvue de corset et de gros-grain⁷, en velours vert émeraude, composée d'un corsage chaste et d'une jupe à taille mi-haute assemblée, elle tombait en une longue ligne ininterrompue à partir du nouveau point d'appui, les épaules⁸ ».

La particularité de Poiret c'est d'habiller les femmes, sans les orner, ce qui a été l'apanage du style de Jacques Doucet. Le jeune couturier va vêtir de grandes artistes de son temps, Isadora

⁴ P. POIRET, *En habillant l'époque*, op. cit., p. 93.

⁵ P. WHITE, *Poiret le Magnifique, Le destin d'un grand couturier*, op. cit.

⁶ Charlotte Lysès (1877-1956) a une comédienne, elle fut la première femme de Sacha Guitry.

⁷ Le gros-grain est un ruban épais que l'on utilise en couture pour renforcer des coutures, une ceinture.

⁸ P. WHITE, *Poiret le Magnifique, Le destin d'un grand couturier*, op.cit., p. 79.

Duncan et Sarah Bernhardt qu'il habillera au cinéma également⁹. Le prestige qu'a pu incarner en son temps, Jacques Doucet, Poiret saura déployer son propre style pour son époque.

Lors de la nomination de Paul Poiret, en tant que chevalier de la Légion d'honneur en 1924, Jacques Doucet lui envoya ses félicitations en ces termes : « ...vous avez refait la mode. [...] Vos efforts dans le costume de théâtre sont depuis longtemps davantage que des créations d'un grand raffinement, ce sont des chefs-d'œuvre¹⁰ ». Si on parle de Poiret comme d'un artiste, c'est parce que ses créations ont ce côté théâtral qui a pu se développer durant une période où le panache était recherché dans le vêtement et parce qu'il a su également s'entourer d'artistes qui ont travaillé avec lui.

Après son retour de la guerre, sa maison de couture commence à connaître des difficultés financières. Son imagination, sa fantaisie, son raffinement et son extravagance ne s'accompagnent pas forcément d'un talent de comptable qui lui aurait permis de freiner ses dépenses. Il est un créateur et un artiste à part entière et poursuit selon son inspiration. Mais les temps changent depuis la fin de la guerre. Il n'arrive plus à proposer aux femmes ce qu'elles désirent. Son style et ses idées ne semblent plus être dans l'air du temps. Lui qui écrivait avoir toujours été « à la tête de tous les mouvements révolutionnaires et subversifs¹¹ », la mode de demain, lui paraissant toujours plus excitant que ce qui se faisait aujourd'hui semble marquer le pas. Son hyper activité, son envie de tout inventer l'éparpille sans doute. Même s'il reçoit fin 1924, le titre de chevalier de la Légion d'honneur, la banqueroute le guette dès la fermeture de l'Exposition des Arts décoratifs à laquelle il participe. Il doit vendre les péniches et le carrousel qu'il avait acheté pour cette occasion et perd beaucoup d'argent. Il est acculé à vendre sa collection de tableaux qui ne lui permet pas cependant de rembourser toutes ses dettes. Les collections d'été et d'hiver 1925 se vendent très mal et ses banquiers l'obligent à solder ses modèles avant la date prévue. La collection réduite de l'hiver 1927, présentée au mois d'août¹², sera alors sa dernière présentation. Entouré de banquiers qui rachètent sa maison de couture et son nom, il a les mains liées. Il fera encore quelques tournées en Amérique, mais déjà là-bas, malgré son prestige qui reste intact, il est passé de mode. La crise financière d'octobre 1929 coupe ses dernières attaches avec ses clientes américaines. Criblé de dettes, la maison Poiret Rond-Point ferme définitivement ses portes. Il vivra désormais d'expédients et de contrats

⁹ Sarah Bernhardt joue au cinéma entre 1900 et 1923 (date de sa disparition). Paul Poiret l'habille dans *La Dame aux camélias* (1911-1912) d'André Calmettes et Henri Pouctal, *La Reine Élisabeth* (1912) de Louis Mercanton et *La Voyante* (1923) de Leon Abrams et Louis Mercanton.

¹⁰ P. POIRET, *En habillant l'époque*, op. cit., p. 231.

¹¹ *Ibid.*, p. 266.

¹² P. WHITE, *Poiret le Magnifique...*, op.cit., p. 253.

éphémères. Il devient comédien un temps, dans une pièce de théâtre, *La Vagabonde*, avec Colette en 1927, écrit quelques ouvrages dont ses mémoires en 1930, il fait une apparition au cinéma dans *Panurge* de Michel Bernheim en 1932, il rédige des contrats pour poser son nom sur des bas et gants. On peut s'étonner cependant dans son autobiographie qu'il ne parle pas de son travail pour le cinéma¹³ alors qu'il évoque volontiers ses costumes réalisés pour le théâtre et le music-hall. Il est pourtant le premier couturier d'une grande maison de couture à s'engager pour celui-ci, *a priori*. En 1912, il accompagne pour la première fois à l'écran, Sarah Bernhardt en l'habillant dans *La Reine Elisabeth*. Mais comment collabore-t-il au film ? Lui a-t-on commandé les costumes avec des maquettes précises ? Lui a-t-on donné carte blanche ? S'agissant d'un film d'époque, le travail est différent que pour un film contemporain. Mais en s'arrêtant un instant sur ses propos autour de ses nombreuses participations pour des pièces de théâtre et des revues, on peut comprendre un peu mieux sa manière de travailler, entière et totale, même pour le *caf'conc'* qui n'intéressait guère les créateurs de mode jusque-là. Pour la première fois, on utilisait des tissus de grande couture, les mêmes velours somptueux que pour les robes du soir les plus chères¹⁴. Ainsi Paul Poiret crée les costumes de deux tableaux d'une revue du Casino de Paris, « Paris qui Jazz » dont la première a lieu le 6 octobre 1920, il s'occupe du costume d'un numéro intitulé « les armes de la femmes » pour Mistinguett. Ce costume représente une « Rose ». Poiret dépense pour son exécution dix fois le prix qu'il doit recevoir pour ce travail. Il dit cependant : « Je m'étais laissé entraîner par mon désir de réaliser une belle chose. La rose était vraiment une Rose¹⁵ ». Seulement, Mistinguett n'en voulut pas, au prétexte que la robe ne lui permettait pas de danser. Il l'enlève alors du numéro bien qu'elle devait produire « un effet sensationnel¹⁶ » et refuse d'en faire une autre à sa place, estimant se sentir incapable de faire mieux. Son attitude relève d'un engagement total à la tâche qu'il se fixe de mener à terme et tant pis pour le préjudice financier que cela entraîne pour sa maison de couture.

Entre 1920 et 1927, il habille plusieurs actrices dans neuf films dont on ne sait pas toujours quelles sont celles qui ont été habillées par le couturier : *L'Appel du sang* (1920) de Louis Mercanton, probablement a-t-il costumé la grande actrice anglaise Phyllis Neilson-Terry. *Quand on aime* (1920) d'Henry Houry, film à épisodes, la jeune vedette Julia Bruns porte peut-être les tenues signées Paul Poiret. *Irène* (1920) de Marcel Dumont, film du corpus considéré comme perdu, Louise Colliney ou Emilienne Dux ont pu être habillées par Poiret. Pour *Le secret de*

¹³ P. POIRET, *En habillant l'époque*, op. cit.

¹⁴ Jacqueline WILLEMETZ, *Albert Willemetz, Le prince des années folles*, Paris, Éditions Michalon, 1995, p. 118.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶ *Ibid.*

Rosette Lambert (1920) de Raymond Bernard, deux jeunes actrices Lois Meredith et Silvia Grey sont susceptibles d'avoir porté des modèles du couturier, les décors sont de Robert Mallet-Stevens. Dans *La Garçonne* (1923) d'Armand du Plessy, c'est la vedette France Dhélia qui joue le rôle de Monique Lerbier qui porte les toilettes de Paul Poiret. Dans *La Voyante* (1924) de Louis Mercanton et Leon Abrams, Sarah Bernhardt qui est déjà fidèle au couturier depuis longtemps porte une tenue du couturier, mais aussi Lili Damita certainement qui joue un mannequin d'une maison de couture, celle de Paul Poiret probablement. Pour *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier, Georgette Leblanc porte des créations Paul Poiret. Dans *Les Ombres qui passent* (1924) d'Alexandre Volkoff, Nathalie Lissenko est habillée par le couturier par contraste avec les toilettes plus simples d'Andrée Brabant. *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925) de René Clair est un autre film où les deux actrices, Sandra Milowanoff et Madeleine Rodrigue sont habillées par le couturier. Dans *Le Double Amour* (1925) de Jean Epstein, Nathalie Lissenko habillée par Poiret dans *Les Ombres qui passent*, l'est à nouveau dans ce film. Dans *Éducation de Prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger, le rôle de la reine de Silistrie est joué par Edna Purviance qui bénéficiant du statut de star internationale ne pouvait guère être mieux habillée que par le Couturier. S'est-il contenté de prélever dans ses collections quelques tenues pour la ou les actrices principales de ces films ? S'est-il plus engagé ? Ces participations nombreuses peuvent s'expliquer par ses difficultés financières qui se sont accrues au début des années 1920. Mais c'est aussi pour le couturier, un moyen de faire de la publicité pour sa maison. Voir son nom inscrit sur les écrans français, avec l'espoir de le voir s'inscrire sur les écrans de pays étrangers, n'était pas pour déplaire à ce grand couturier qui qualifiait son style comme étant : « le plus raffiné et le plus luxueux¹⁷ ».

À la fin de sa carrière, Paul Poiret fait le bilan de son métier. Il revient sur ce qui a été le plus important pour lui. Au-delà d'avoir réussi à stimuler la palette des couleurs en ramenant les coloris vifs sur le devant de la scène et de la mode, au-delà d'avoir lancé des tendances et des lignes nouvelles pour les femmes, il a rendu un service à son époque, mais pour tout cela, un autre aurait certainement pu le réaliser. Ce qui est réellement important pour lui, à la fin de sa carrière, c'est certainement d'avoir pu inspirer les artistes, d'avoir pu « habiller les pièces de théâtre¹⁸ », là, il estime avoir le mieux servi le public de son temps. C'est à partir de la pièce *Minaret* (1913) de Jacques Richepin que son implication comme couturier change. Contrairement à ce qui se faisait auparavant, lorsque « le couturier envoyait des robes au théâtre,

¹⁷ P. WHITE, *Poiret le Magnifique, Le destin d'un grand couturier, op.cit.*, p. 266.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

sans savoir [...] sous quel projecteur et sur quels fonds elles seraient servies¹⁹ », Paul Poiret réussit à ce que le couturier et le décorateur de la pièce se concertent pour adopter le même parti et travailler ensemble. A-t-il réussi à faire de même pour le cinéma ou a-t-il été contraint de se contenter de prêter quelques toilettes et conserver les habitudes anciennes du théâtre ? Son expérience au cinéma est conséquente, neuf films répertoriés et peut-être que la liste n'est pas définitive, pourtant, il omet d'en parler dans son autobiographie. A-t-il été déçu de la position qu'il devait y tenir et ne préfère donc pas s'arrêter sur ces expériences ? Toutefois, à travers les films auxquels le couturier participe, on découvre les différents processus mis en place pour habiller les actrices et on peut entrevoir les différentes manières d'aborder les costumes par la maison de couture.

I. Analyse des contributions de Paul Poiret dans trois films perdus

1. *Irène* (1920) de Marcel Dumont,

Irène n'a pas pu être visionné, le film est perdu jusque-là. Nous n'avons trouvé aucune information sur la participation de Paul Poiret sur ce film ou des photographies de tournage permettant de voir quelques costumes du film. Les quelques documents relatifs à ce film ont donc été exploités dans le chapitre 4, La représentation des métiers de la mode.

2. *La Garçonne* (1923) d'Armand du Plessy,

Les difficultés de localisation de *La Garçonne* que nous avons évoqué dans l'introduction et les conséquences de la censure mises en place pour la sortie du film en France, ont poussé nos recherches vers d'autres lieux de conservation d'archives afin de le localiser et d'en apprendre un peu plus sur le film et autour de celui-ci, notamment sur la participation de Paul Poiret. Ainsi,

¹⁹ P. POIRET, *En habillant l'époque*, op. cit., p. 79.

comme nous l'avons montré, plusieurs pays hors de l'Europe ont été susceptibles de posséder une copie de ce film. L'Égypte d'une part, indiquée par un entrefilet dans la revue *Mon Ciné*²⁰ et la Turquie d'autre part, où le film a été présenté en juin 1924. La Turquie n'est pas encore très avancée en matière d'installation cinématographique dans le pays, au moment où *La Garçonne* est présentée sur les écrans turcs. La première salle de cinéma ouvre en Turquie en 1914 et le premier film turc est réalisé la même année. Jusqu'à l'instauration de la République turque, en octobre 1923, six films seulement sont réalisés dans ce pays. Georges Sadoul écrit qu'« entre 1910 et 1932, le cinéma turc muet ne produit au total que quatorze grands films²¹ ». On peut en conclure qu'avec si peu de production, les achats et les locations de films doivent être plus importants et que l'intérêt et la réputation du film a peut-être devancé le film lors de son arrivé sur le territoire. Le premier président de la République turque, Mustafa Kemal s'est attaché à limiter le pouvoir de l'Islam, la religion du pays, dans la sphère publique, adoptant un système de laïcité à la française. À ce titre, *La Garçonne* a peut-être bénéficié d'indulgence pour sa projection en Turquie. En effet, dans son livre intitulé *Babiâli'de sinema*²², l'historien et critique de cinéma Ali Özuyar écrit que *La Garçonne* a été projetée en Turquie après être passée par une délégation de censure à Istanbul où le film a été interdit. Cependant, il n'est pas censuré à Ankara, devenue depuis la prise de pouvoir de Mustafa Kemal, la nouvelle capitale du pays en octobre 1923 qui autorise la diffusion du film. Si *La Garçonne* est autorisée dans la capitale du pays, alors le film n'est plus aussi répréhensible ? Istanbul et d'autres villes du pays vont suivre cette décision. Pour l'historien du cinéma Ali Özuyar, ce film a permis d'introduire dans son pays « la mode française²³ » des cheveux courts dans un pays où la tradition forgée par la religion est fortement respectée, est en soi déjà subversif surtout si ce nouveau gouvernement veut laïciser l'État et la vie en société en instaurant des lois permettant notamment aux femmes de retirer certains vêtements symboles religieux, comme le voile, dans l'espace public. Le cinéma et ce film en particulier a permis de lancer une tendance en matière capillaire en donnant une image progressiste de la nouvelle Turquie.

Attardons-nous sur le roman qui s'attache au parcours de Monique Lerbier, dix-neuf ans, au moment où débute l'histoire. C'est une jeune fille de la bourgeoisie parisienne, rêveuse, à la ferveur ingénue qui « jouissait de l'instant précaire, comme une religieuse, de l'éternité²⁴ ». Ne

²⁰ Ali ÖZUYAR, *Babiâli'de sinema*, Istanbul, İzdüşüm Yayinlari, 2004.

²¹ G. SADOUL, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, op. cit., p. 456.

²² Ali ÖZUYAR, *Babiâli' de sinema*, op. cit.

²³ *Ibid.*

²⁴ Victor MARGUERITTE, *La Garçonne*, Flammarion, Paris, 1978, p. 37.

porte-t-elle pas le prénom de la mère de Saint-Augustin, Monique, modèle pour toutes les femmes et pour toutes les mères pour sa foi chrétienne inébranlable, son abnégation de femme, mariée à un homme autoritaire et infidèle et mère attentive et patiente aux côtés de son fils Augustin, pour sa conversion au christianisme²⁵. Si Monique Lerbier porte ce prénom, c'est en lien avec son parcours chaotique et sa rédemption finale. Si Monique doit aimer, « elle n'aimerait qu'un grand amour, auquel elle se donnerait toute²⁶ ». D'ailleurs elle est éprise de Lucien Vigneret, un industriel de trente-cinq ans qu'elle va épouser dans quinze jours et puisqu'elle l'aime, lui fait confiance en se donnant à lui par cette « preuve suprême d'abandon...Attendre ? Se refuser jusqu'au soir calculé des consécration ? Pourquoi ? ...Ce qui fait la valeur des unions, ce n'est pas la sanction légale, c'est la volonté du choix. Quant aux convenances ! ... Huit jours plus tôt, huit jours plus tard !²⁷ ». Son fiancé aborde, quant à lui, le mariage « comme on entre au port, après une traversée orageuse²⁸ ». Avec la certitude d'être aimé, « il goûte d'avance le calme de l'esprit, dans la satisfaction des sens. Il chausse la perspective de cette stabilité comme une tiédeur de pantoufles²⁹ ». Il s'est persuadé d'assurer le bonheur de Monique en se jouant de la tendresse, des prévenances et bientôt par « l'absorbante présence des enfants...Absorbante, pour la mère. Car, des enfants mêmes, il ne se souciait guère, ayant déjà, de par le monde, une fillette abandonnée... Responsabilité qui ne pesait pas plus au cent à l'heure de sa conscience, que son dernier chien écrasé ». Le grand tourment de cet homme, c'est : « la rupture inévitable qu'il compte assumer, en apparence seulement, avec sa maîtresse, Cléo, modiste³⁰ ». On découvre là, au détour du roman, la vie entretenue par un amant d'une professionnelle de la mode, il s'agit d'une modiste. Cependant, calculateur avisé, Lucien Vigneret ne pense qu'à l'association avec son futur beau-père, dont l'usine chancelante serait sauvée grâce à son concours. Un pacte est conclu dont Monique et à son issu, l'enjeu. Mariage arrangé par les parents de la jeune fille qui voit là, la fin de leurs problèmes. Mais Monique découvre par hasard que son fiancé, l'homme qu'elle aime, la trompe. Déstabilisée et déçue, elle s'enfuit dans la rue et pour se venger de Lucien, se donne au premier homme rencontré sur son passage. Mis au courant de la conduite de son fiancé, ses parents ne réagissent pas comme elle l'aurait espéré. « Un faux pas » dit sa mère pour qualifier l'acte de Lucien, en avançant à sa fille qu'il faut « se faire une raison », qu'il faut

²⁵ Pierre-Augustin PETIT, *Histoire de sainte Monique, mère de saint Augustin*, Paris, L. Lefort, 1847. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5625701c/f5.item>.

²⁶ V. MARGUERITTE, *La Garçonne*, *op. cit.*, p. 25.

²⁷ *Ibid.*, p. 26

²⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

« accepter certaines coutumes, certaines nécessités. C'est comme ça... Nous n'y changerons rien³¹ ». Monique n'accepte pas : « Il y a une chose que tu ne me feras jamais admettre : Le mensonge entre êtres qui s'aiment³² ». On lui recommande de fermer les yeux, de sauver l'honneur et les apparences puisque la société est faite ainsi, elle accepte que l'homme puisse vivre selon son plaisir. Mais Lucienne s'est donnée à un inconnu et si elle était enceinte, elle deviendrait une fille-mère. Un déshonneur pour son père qui entraînerait ses parents dans la boue. Elle n'accepte pas cette situation et décide de quitter la maison familiale. Elle coupe les ponts avec sa famille, la tradition, la morale, le mensonge, le devoir. Elle va s'essayer à tous les plaisirs réprouvés par la société, acceptés pour les hommes et interdits aux femmes. Le choc d'avoir découvert l'adultère résultant du mensonge de son fiancé l'amène à faire une rupture avec tout son passé. Elle se coupe les cheveux, symbole de la féminité et geste transgressif selon les codes de la société. La modernité de *La Garçonne*, c'est la figure de cette femme émancipée, libre sexuellement, qui agit selon sa conscience et plus selon le diktat imposé par les autres. Selon Monique, si elle est si avertie, si franche et si elle dit la vérité même crue, si elle est selon sa mère : « un garçon manqué », c'est que la guerre est passée par là en transformant les jeunes filles en « garçonne³³ ». En cela « la Garçonne », au-delà d'une mode vestimentaire et capillaire, est une conséquence psychologique de la guerre qui a transformé les jeunes hommes partis au combat, mais aussi les jeunes femmes qui contre toute attente se sont « libérées » du carcan de l'apparence, de la pudeur pour aller directement au cœur des choses. C'est un peu ce que reprochent les générations précédentes, les parents à leurs filles qui ne veulent plus vivre et penser comme leurs aînés. Cette jeunesse contraste cependant encore avec la réalité de la France des années 1920. Car le pouvoir reste toujours aux mains des hommes, le droit de vote des femmes n'est pas encore reconnu. Après la guerre, la réaction de l'opinion a été de voter conservateur, avec l'adoption en 1920 d'une loi renforçant la répression pour l'avortement, elle interdisait la contraception et interdisait également de faire de la propagande contre la natalité, car une fois la guerre terminée, il fallait repeupler la France complètement décimée.

³¹ V. MARGUERITTE, *La Garçonne*, op. cit., p. 25.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 48.



Fig. 144. Présentation du film dans *Hebdo-Film* n° 19 (376), du 12 mai 1923.

Le côté frondeur, audacieux, insoumis³⁴, de Paul Poiret, qu'il a mis en pratique durant sa carrière par ses idées révolutionnaires, son sens du décor, ses extravagances ont peut-être joué en faveur de sa participation à ce film. Le sujet du roman, n'est-il pas une remise en cause de l'ordre établi, des préjugés et du pouvoir ?

Le fait de prendre une jeune femme comme héroïne de l'histoire, financièrement et sexuellement indépendante, qui se comporte comme de nombreux hommes de son temps à cette période, a mis son auteur, Victor Margueritte dans une position difficile. Lorsque le roman sort

³⁴ P. WHITE, *Poiret le Magnifique*..., *op. cit.*, p. 220.

en 1922 chez Flammarion, le livre est condamné par le Vatican. Jugé et maltraité dans la presse de toutes les indignités possibles, Victor Margueritte est puni en perdant sa Légion d'honneur. Paul Gaultier dans *La Revue politique et littéraire* dénonce le livre comme : « le plus beau témoignage [...] d'amoralisme qu'un romancier puisse donner³⁵ », et de poursuivre : « Ce n'est pas l'œuvre d'un écrivain, mais d'un marchand. [...] ce roman n'est qu'une vulgaire entreprise de librairie. [...] Il n'a obéi [...] qu'à la plus basse pensée commerciale : faire de l'argent avec de l'ordure³⁶ ».

Que reproche-t-on exactement à l'auteur ? Tout d'abord, la description de la jeune fille dont la sexualité est considérée comme dépravée, elle a des amours homosexuels. Son personnage concernerait toutes les jeunes filles d'après ses détracteurs. Ce n'est pas le cas, dans le roman, elle ne fait pas d'émules. Le personnage, en fait, déconsidère la France à travers cette jeune fille, et à partir de là c'est la Nation toute entière qui est attaquée. Il y a dans ce roman des passages plus racoleurs avec des scènes assez crues, l'auteur a joué, il a retravaillé des phrases pour en faire un roman sulfureux. C'est un best-Seller avec 300 000 livres publiés pour la première année et 1 million au total avec plusieurs rééditions et des traductions dans 13 langues. Beaucoup ont critiqué et rejeté l'auteur et son roman, mais d'autres l'ont défendu, tel Anatole France de l'Académie Française dans sa lettre ouverte au grand-chancelier de la Légion d'honneur où il invoque : « les justes libertés de la pensée³⁷ ».

Que Paul Poiret se soit intéressé au livre si décrié et le film qui en est son adaptation, paraît plausible, étant donné son sens de la publicité et son esprit critique. Le film fera, comme le livre, beaucoup parler de lui. Cependant, aucun document ne permet d'appuyer l'échange de « services créatifs », qui donnerait une « caution » de sérieux et de respectabilité au film et à son réalisateur, avec la participation du grand couturier. Paul Poiret n'est crédité que pour les robes du soir portées par Monique Lerbier et interprétée par France Dhélia, vedette déjà confirmée au cinéma, lorsque la maison Philippe & Gaston se consacre aux costumes-tailleurs, les vêtements du jour de la vedette. Cette configuration de deux maisons de couture dans un même film n'est pas si particulière si elles réalisent les costumes ou s'il s'agit seulement d'un prêt. D'autres exemples nous montrent que plusieurs maisons peuvent participer à un même film et cela pour au moins trois raisons. Dans un premier temps, la garde-robe d'un film peut comporter plusieurs pièces de vêtements de plusieurs saisons différentes (été, hiver...) en fonction de l'histoire racontée, ce que

³⁵ Paul GAULTIER, « Le droit de la femme au vice », *La Revue politique et littéraire*, n° 22, 18 novembre 1922, pp. 718-719.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Anatole FRANCE, « Une lettre d'Anatole France », *L'Œuvre*, 24 décembre 1922, p. 2.

la maison de couture ne dispose pas forcément en stock au moment où le tournage est prévu. Ensuite la maison de couture peut être spécialisée dans un domaine : fourrure, tailleurs, robes fluides ...etc. et en cela elle sera recherchée pour son savoir-faire et troisièmement si la demande est trop importante en nombres de pièces dans le temps demandé, alors la production devra aller chercher d'autres pièces ou faire fabriquer les costumes souhaités chez une autre maison de couture.

La maison Philippe & Gaston est nouvelle dans le paysage de la couture parisienne puisqu'elle se fait connaître en 1922, créée par Philippe Hecht et Gaston Kauffmann ayant tous deux déjà travaillé dans la haute couture³⁸. La notoriété souhaitée est aussi à prendre en considération pour accepter telle ou telle demande. Elle gagnerait avec ce film un éclairage supplémentaire, d'une part par sa proximité avec Paul Poiret sur l'affiche, mais aussi par le caractère sulfureux de l'histoire. Malheureusement pour ces deux maisons de couture, il s'agit d'une publicité bien amoindrie au final, à cause de l'interdiction de diffusion du film en France. Le supplément de notoriété attendu certainement pour la toute nouvelle maison de couture Philippe & Gaston, l'est aussi pour Paul Poiret qui rencontre des difficultés financières depuis la fin de la guerre. Les années 1922-1924 annoncent des temps encore plus préoccupants. Son principal modéliste Alfred Lenief le quitte à cette période pour ouvrir sa propre maison de couture et sa première vendeuse s'éloigne également. Ses collections plaisent moins même si son nom incontestablement reste synonyme d'élégance et de chic parisien. En 1923, il ne figure déjà plus parmi les vingt couturiers présentés dans l'*Harper's Bazaar* lors des nouvelles collections. À présent, il est quelque peu passé de mode, lui qui a pourtant toujours le goût de plaire et de séduire. Peut-on y voir là, faute de mieux, la raison de ses engagements plus marqués vers le cinéma avec les films auxquels il participe ?

3. *La Voyante* (1924), de Leon Abram et Louis Mercanton

Cette même année 1923, le couturier est crédité pour les costumes de *La Voyante*, film de Leon Abrams qui sort en 1924. Sarah Bernhardt tient le rôle de madame Gainard, elle a alors 78 ans et elle est déjà très affaiblie par son amputation et sa jambe artificielle l'empêche de marcher et de se tenir debout correctement. Dans *Mères Françaises* (1917), film ayant eu un grand succès

³⁸ E.-F. VELLETAZ, « À travers le monde », *Les Modes*, n° 306, novembre 1929, p. 4.

à sa sortie³⁹, la comédienne joue pratiquement assise tout au long du film ou si elle se tient debout, elle est tour à tour agrippée aux bras de comédiens ou appuyée à une table. Elle ne peut donc tourner un nouveau film, sans aménagement de son rôle. Elle décède un peu avant la fin du tournage, au mois de mars 1923. La production est arrêtée et reprend quelques mois plus tard avec une doublure Jeanne Brindeau, pour les dernières scènes à tourner. Le film sort le 31 octobre 1924. « C'est par le cinéma que Sarah Bernhardt dit adieu à l'Art ! Sa dernière interprétation fut une interprétation cinématographique⁴⁰ ». La prestation de la comédienne ressemble à un baroud d'honneur adressé à son public effectué par une vedette mêlant sa persona à la « vraie » personne en tournant chez elle, boulevard Pereire à Paris les scènes du film pour se ménager le plus possible⁴¹. Nous pensons que Paul Poiret a pu habiller la comédienne dans ce film puisque par le passé, il lui a confectionné déjà plusieurs costumes au théâtre et pour l'écran.

Une photographie la représente (**fig. 147**), avec des lunettes qui lui protègent les yeux entre les prises. Installée devant une table où elle manie des cartes, le réalisateur semble lui indiquer la scène à jouer. La photographie laisse entrevoir, peut-être, la tenue d'intérieur que le couturier a confectionné pour elle. Elle est enveloppée dans une grande robe d'intérieur bleue dont la chemise en dessous au col haut et aux manches longues est ornée de dentelle⁴². Il s'agit peut-être aussi de ses effets personnels puisque jouant chez elle, elle a pu revêtir une robe lui appartenant. On imagine sans peine que l'actrice Lili Damita qui interprète sa petite fille dans le film, qui est par ailleurs mannequin chez un grand couturier porte, elle aussi quelques toilettes de la maison Poiret.

³⁹ Noëlle GUIBERT (dir.), *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000.

⁴⁰ R.D., « La Voyante, le dernier film interprété par Sarah Bernhardt », *Hebdo-Film*, n° 35, 30 août 1924, p. 14.

⁴¹ Ginette VINCENDEAU, *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴² P. NIVOIX, « Chez Mme Sarah Bernhardt », *Comoedia*, art. cit.



Fig. 145. Sarah Bernhardt dans *L'Aiglon*, (1900), drame d'Edmond Rostand costume de Paul Poiret. Photographie Musée Carnavalet Histoire de Paris. DR



Fig. 146. Paul Poiret dans *La Voyante* (1924) Leon Abrams, Louis Mercanton. *Mon Ciné* n° 143, 13 novembre 1924.



Fig. 147. Sarah Bernhardt et Leon Abrams lors du tournage de *La Voyante* (1924). Photo *Annales du cinéma français, 1895-1929*, Nouveau-Monde éditions.

II. Paul Poiret, une certaine idée du folklore

1. *Les Ombres qui passent* (1924) d'Alexandre Volkoff

Les Ombres qui passent (1924) est le dernier film tourné par le réalisateur Alexandre Volkoff pour les films Albatros, il sort en août 1924. Paul Poiret est crédité au générique pour les costumes de l'actrice Nathalie Lissenko. Est-ce par le biais d'Alexandre Kamenka, le directeur des films Albatros que Paul Poiret est sollicité pour habiller Nathalie Lissenko ? Est-ce par le réalisateur ou la vedette féminine que le couturier intervient ?

Dans ce film, deux femmes s'opposent pour l'amour de Louis Barclay interprété par Ivan Mosjoukine. L'une est Alice, son épouse, jouée par Andrée Brabant : « simple, charmante,

émouvante⁴³ ». Ils forment un couple heureux, sans drame, vivant simplement, en harmonie avec la nature, préceptes chers au père de Louis, veuf et professeur à la retraite qui vit avec eux. La seconde femme, Jacqueline jouée par Nathalie Lissenko est un personnage dangereux, « brûlante de passion [...] douloureuse et coquette⁴⁴ ». Elle est la complice de deux aventuriers décidés à voler Louis Barclay, ayant appris qu'il vient à Paris pour la première fois pour toucher un héritage important. Jacqueline doit séduire ce jeune homme novice qui ne connaît pas les charmes de la capitale et sa faune. Louis est invité au bal donné par le baron Ionesco. Il assiste à un numéro de danse que la belle Jacqueline exécute pour le séduire. Dans les bras de Louis et sur la piste de danse, ils tombent amoureux. Louis oublie sa jeune épouse et Jacqueline son pacte malhonnête. Cependant, après la fuite de Jacqueline où elle décide de renoncer à Louis, comprenant qu'elle vient de tomber amoureuse de sa victime, après une bagarre et une rédemption, Jacqueline laisse Louis revenir vers son épouse qui deviendra bientôt mère. Si Jacqueline est une femme malhonnête, c'est surtout un personnage sombre, une aventurière, une demi-mondaine. Les robes du personnage sont théâtrales et spectaculaires (fig. 152) et tranchent avec celles d'Alice, l'épouse de Louis, qui porte des tenues très simples, un tablier à carreaux sur une jupe sombre droite et un corsage clair. Alice est une jeune femme au foyer. Elle attend un enfant de Louis. Elle est l'incarnation de la jeunesse et de la pureté. C'est une fille de la campagne qui aime la vie simple (fig. 148-149)⁴⁵.

⁴³ Jean STELLI, « Les Ombres qui passent », *Hebdo-Film*, n° 22 (n° 431), 31 mai 1924, pp. 25-27.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Agnès SAUBOT DORION, « Alexandre Volkoff, Les ombres qui passent, 1924 : le décor et les costumes », Mémoire de Master 2, Cinéma et Audiovisuel, Université Paris Sorbonne Nouvelle, 2011-2012.



Fig. 148. Ivan Mosjoukine (Louis Barclay), Andrée Brabant (Alice Barclay), Henri Krauss (le père de Louis), *Les Ombres qui passent* (1924), Alexandre Volkoff. Photogramme du film CF.



Fig. 149. Henri Krauss (le père de Louis), Andrée Brabant (Alice Barclay), Ivan Mosjoukine (Louis Barclay), *Les Ombres qui passent* (1924), Alexandre Volkoff. Photogramme du film CF.



Fig. 150. Nathalie Lissenko (Jacqueline). Photogramme du film CF.



Fig. 151. Andrée Brabant (Alice Barclay) et Nathalie Lissenko (Jacqueline), *Les Ombres qui passent* (1924), Alexandre Volkoff. Photogramme du film CF.



Fig. 152. Nathalie Lissenko (Jacqueline), *Les Ombres qui passent* (1924), Alexandre Volkoff.
Photo de plateau CF. DR.



Fig. 153. Ivan Mosjoukine (Louis Barclay) et Nathalie Lissenko (Jacqueline), *Les Ombres qui passent* (1924), Alexandre Volkoff. Photogramme du film CF.

On retrouve dans ce scénario des éléments, des lieux permettant de circuler d'une petite plage déserte où vivent les Barclay en Angleterre, le cabaret-restaurant à Paris et son spectacle de danse au décor féérique jusqu'à la Riviera, donnant toute la mesure de la réputation des productions Albatros : des décors somptueux, des costumes élégants. C'est la spécificité des russes exilés formant la société Albatros de diffuser un art où les décors grandioses peuvent rivaliser avec les studios hollywoodiens et grâce à des costumes créés par des créateurs tel que Boris Bilinsky.

Si le cinéma accède à une œuvre d'art par la force d'une histoire, par sa manière de la filmer, par des acteurs remarquables, alors un couturier peut aussi révéler la force d'interprétation d'une actrice par sa manière de l'habiller et donner par la même, sa lecture de l'œuvre qui est jouée. Amateur d'art, Poiret est un amoureux des grandes œuvres du passé, mais il reste aussi un homme ancré dans son temps. Les films auxquels il participe sont pour la plupart des films contemporains, mis à part les films d'époque de Sarah Bernhardt, *La Reine Elisabeth* et *La Dame aux Camélias* (1912), qui sont, par ailleurs, des adaptations de ses pièces. Sa fantaisie, son audace et son raffinement sont associés à des films de son époque. Au regard des costumes qu'il confectionne, et c'est ce que nous supposons, pour le personnage de Jacqueline, on retrouve des tissus lourds, des velours, des motifs arabesques, des chapeaux à plumes qui permettent de dresser le portrait d'une femme forte imposant ses choix et qui se sert de sa position sociale pour séduire. Elle se fait appeler la duchesse Del Sorio, son style est proche du personnage féminin de *L'Inhumaine* (1924), la cantatrice Claire Lescot, dont les costumes se ressemblent par certains côtés.

Paul Poiret a une influence marquée pour tout ce qui est théâtral, un sens du spectacle, de ce qui se remarque. Jacqueline a des vêtements très caractéristiques d'une femme volontaire, et à laquelle on ne peut guère rester indifférent. Cependant, le plan final laisse une impression différente. Après qu'elle ait renoncé à Louis, en dévoilant son côté obscur, elle le pousse à retourner vers sa femme. On la voit alors déambuler sur les rochers, au loin le bateau emporte Louis, sa femme et son père. Telle une âme en peine, vêtue de noir, en deuil, elle vient de perdre son amour. Le tragique de sa situation, la tristesse de son visage appelle une toilette sobre sans détails visibles, à part une écharpe plus claire autour de son cou. Il ne restera sur le rivage que le voile noir accroché à un rocher.



Fig. 154. Nathalie Lissenko (Jacqueline), *Les Ombres qui passent* (1924), Alexandre Volkoff.
Photogramme du film CF.

2. *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925), de René Clair,

Paul Poiret va durant l'année 1924 participer au film de René Clair, *Le Fantôme du Moulin Rouge* dont les prises de vues se déroulent en août et septembre 1924. Le couturier a certainement rencontré René Clair chez Claude Autant-Lara, au tout début des années 1920. À cette période, Claude Autant-Lara aidait ses parents à l'animation des activités d'Art et Action, une association donnant des représentations d'œuvres de théâtre moderne, des pièces de Charles Péguy ou de Paul Claudel. Dès ses dix-huit ans, il est aussi devenu décorateur et costumier sur les premiers films de Marcel L'Herbier, *Le Carnaval des Vérités* (1920), *Don Juan et Faust* (1922), puis sur

L'Inhumaine (1924), *Feu Mathias Pascal* (1926). Il deviendra ensuite assistant-réalisateur et lui-même réalisateur. Quelques familiers assistent régulièrement à ces représentations théâtrales, Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, le compositeur Honegger, des acteurs, tels Jaque Catelain, Philippe Hériat et Paul Poiret⁴⁶. Il est probable que le couturier ait tissé des liens d'amitié et de travail avec ces acteurs et peintres qui deviendront les artistes de l'avant-garde cinématographique. D'ailleurs ils seront bientôt réunis pour travailler ensemble : Claude Autant-Lara, Paul Poiret, Marcel L'Herbier, Fernand Léger et Robert Mallet-Stevens autour du film emblématique de cette génération, *L'Inhumaine* (1924).

René Clair fera appel à Claude Autant-Lara pour réaliser son premier film, *Paris qui dort* (*le rayon diabolique*, son premier titre) dont le premier tour de manivelle a lieu le 20 juin 1923, « le film ne fut présenté au public qu'un an plus tard, alors que son auteur avait déjà réalisé *Entr'acte* et *Le Fantôme du Moulin Rouge*⁴⁷ ». À l'été 1924, quelques semaines après avoir tourné *Entr'acte* (1924), entre la réalisation de ce film et sa présentation, René Clair tourne *Le Fantôme du Moulin Rouge* qui sortira en février 1925 aux cinémas Colisée et Madeleine faisant l'objet d'une exploitation très étudiée avec un accompagnement musical soigneusement choisi selon les propos de Georges Charensol et Roger Régent, montrant là qu'au temps du cinéma muet, un soin particulier était donné à l'accompagnement musical⁴⁸. Ainsi sortent presque en même temps sur les écrans trois films d'un jeune auteur encore inconnu⁴⁹. Le réalisateur déploie déjà dans ce film des traits que l'on retrouvera dans son œuvre future : le goût de la liberté, le mépris de l'argent, le sens du merveilleux, de l'ironie et son amour pour Paris. Il s'agit d'un conte fantastique dans lequel un député, misanthrope, mais amoureux disparaît bizarrement. Le député a été hypnotisé et se dédouble en révolutionnant Paris par ses facéties. On retrouve dans ce film la satire sociale et le réalisme fantastique que René Clair déroulera dans plusieurs de ses futurs films *The Ghost Goes West* (*Fantôme à vendre*) (1935), *Ma femme est une sorcière* (1942) et *C'est arrivé demain* (1943).

Le nom de Paul Poiret est associé aux costumes du *Fantôme du Moulin Rouge*, sans que ne soit mentionnée de manière précise sa participation. A-t-il réalisé toutes les robes des deux vedettes féminines ? Le fonds René Clair aux Arts du Spectacle ne contient aucune information sur les costumes du film. Le nom de Paul Poiret n'est jamais mentionné ni dans les documents de

⁴⁶ Pierre BILLARD, *Le Mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998.

⁴⁷ Georges CHARENSOL, Roger RÉGENT, *Un maître du Cinéma, René Clair*, Paris, La Table Ronde, 1952, p. 67.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁹ *Ibid.*

tournage ni dans les factures. Ces dernières concernent les décors du film (loués à Gaumont)⁵⁰. Le générique du film de la copie anglaise ne précise que le titre et le nom des acteurs qui apparaissent sur les cartons, au fur et à mesure de leur apparition sur l'écran. Il se peut que pour ce film, les deux actrices féminines aient été habillées par le couturier. Des éléments dans ce sens ont été retrouvés. Sandra Milowanoff (Yvonne Vincent) est une jeune femme, douce, « fidèle à son regard de vierge éplorée⁵¹ », « tendre et pathétique amoureuse⁵² ». Elle est fiancée à Julien Boissel joué par Georges Vaultier, le jeune député. L'autre personnage féminin est la cousine de Julien, Jacqueline interprétée par Madeleine Rodrigue qui a un rôle secondaire dans le film, « une vamp⁵³ », fraîchement divorcée avec « un goût de Parisienne⁵⁴ » mis en avant par son style de jeune femme blasée et fuyant l'ennui en fréquentant les lieux de spectacle. Deux caractères de femme bien différents à personnaliser avec le costume. *Cinéa-Ciné pour tous* souligne que « Sandra Milowanoff apparaît gainée par Poiret et vêtue de son plus angélique sourire⁵⁵ » lors des tournages au studio d'Épinay. Les robes de Sandra Milowanoff (Yvonne) que l'on découvre sur l'écran sont au nombre de trois et s'harmonisent avec le caractère doux et effacé de la jeune femme. Amoureuse de Julien, elle se voit obligée d'obéir à son père. Celui-ci lui demande de s'éloigner du jeune homme, pour se rapprocher d'un homme âgé, Gauthier, qu'elle n'aime pas, mais qui exerce sur son père, un odieux chantage : la main de sa fille contre son silence dans une affaire politique compromettante pour les deux hommes.

⁵⁰ Nous remercions ici le personnel du département des Arts du Spectacle qui a pu durant la crise sanitaire 2020-2021 et les confinements qui ont suivis, nous apporter des informations sur le fonds René Clair COL-84.

⁵¹ Pierre BILLARD, *Le Mystère René Clair*, op. cit., p. 102.

⁵² Jean LISTEL, « Le Fantôme du Moulin Rouge », *Cinémagazine*, n° 50, 12 décembre 1924, p. 468.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Jean de MIRBEL, « Une production originale, Le Fantôme du Moulin Rouge », *Cinémagazine*, n° 9, 27 février 1925, p. 420.

⁵⁵ Marianne ALBY, « René Clair tourne "Le Fantôme du Moulin Rouge" », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 22, 1^{er} octobre 1924, p. 21.



Fig. 155. Sandra Milowanoff (Yvonne) et Georges Vautier (Julien), *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925), René Clair. Photogramme du film Lobster Films.



Fig. 156. Sandra Milowanoff, *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925), René Clair. Photogramme du film Lobster Films.

En contemplant les robes d'Yvonne, on découvre des robes sans extravagance. Le personnage d'Yvonne réclame une certaine simplicité. Paul Poiret possède un style captivant et sensuel, fait d'une certaine intimité. La « ligne est toute en sensibilité et suggestion⁵⁶ ». Yvonne est représentée dans son intérieur, assise dans son salon, soucieuse, amoureuse. Elle ne s'échappe de ce décor qu'une seule fois. On ne la trouve ni dans une soirée ni au Moulin Rouge, mais dans le bureau de Gauthier où elle tente de le faire changer d'avis, mais celui-ci profite de cette situation pour tenter de l'embrasser de force.

La préoccupation de Paul Poiret, en matière de ligne, est de ne pas marquer la taille au niveau des hanches, là où le corps féminin est le plus large⁵⁷. Cette pratique est la tendance de la mode depuis plusieurs années. Le couturier a réalisé les robes d'Yvonne en respectant cet aspect-là. Ainsi, la première robe dans laquelle la jeune femme se présente devant l'écran et avec laquelle elle reçoit son fiancé (**fig. 155**) est une robe en tissu léger avec un voile imprimé recouvrant ses épaules et formant une mini cape couvrant tout son dos. Le bas de la robe est formé de deux panneaux s'ouvrant sur le devant et venant recouvrir un fond de robe claire. La seconde robe est conçue dans un style collégienne. La robe est accompagnée d'un col Claudine, qui fait référence à l'héroïne de Colette, *Claudine*. Elle est assortie d'un petit chapeau de feutre ceinturé d'un bandeau fleuri au ton plus clair (**fig. 156**). La dernière robe portée par Yvonne durant l'épilogue est une robe tunique très simple dans un taffetas uni. Les hanches ne sont pas marquées comme nous le constatons là encore. Les manches sont courtes, et la robe est coupée par un grand volant, sous une jupe droite s'arrêtant aux mollets. Poiret explique dans un article paru dans *Vogue* en 1913 : « My belief is that every woman should strive for this simplicity [...]. Why make of your bodies, any more than your minds, a temple of useless things? [...]. In dressing Mme Poiret, I strive for omission, not addition. It is what a woman leaves off, not what she puts on, that gives her cachet⁵⁸ ». Cette sobriété dans les costumes d'Yvonne rappelle sa nature sage et simple, sans artifices et contraste avec les costumes de Madeleine Rodrigue (Jacqueline). Une photographie provenant de la revue de cinéma *Hebdo-Film*, de décembre 1924, montre Jacqueline et Yvonne assises toutes les deux sur le sol. Ce plan n'apparaissait pas dans la version du British Film Institute. Dans la reconstruction effectuée par Lobster films en 2019, on peut voir cette scène où les deux actrices assises sur des coussins discutent un moment ensemble (**fig. 158**).

⁵⁶ P. WHITE, *Poiret le Magnifique...*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁷ Y. DESLANDRES, F. MÜLLER, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, *op. cit.*

⁵⁸ Anne RITTENHOUSE, « The Prophet of simplicity », *Vogue* n° 9, November 1st, 1913, p. 42. Notre traduction : « Ma conviction est que chaque femme devrait lutter pour cette simplicité [...]. Pourquoi faire de votre corps, pas plus que votre esprit, un temple de choses inutiles ? [...] En habillant Mme Poiret, je cherche l'omission, pas l'addition. C'est ce qu'une femme enlève, et non ce qu'elle met, qui fait son charme. »



Fig. 157. Sandra Milowanoff (Yvonne), *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925), René Clair. Photogramme du film Lobster Films.



Fig. 158. Madeleine Rodrigue (Jacqueline) dans un manteau Paul Poiret et Sandra Milowanoff (Yvonne), *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925), René Clair. Photogramme du film Lobster Films.



Fig. 159. Madeleine Rodrigue dans un manteau de Paul Poiret, *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925), René Clair. Photo © Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera.



Fig. 160. Manteau Bianchini-Ferrier pour Paul Poiret, Motif Dufy, 1923. Musée de la Mode et du Costume, Galliera © DR.



Fig. 161. Manteau du soir, soie noire, motif Japonais, 1925. Photo Richard Haughton. © Kyoto Costume Institute. Palais

Le manteau porté par Madeleine Rodrigue dans cette scène, se caractérise par un imprimé de végétaux stylisés de couleur foncée sur un fond clair, très graphique et ton sur ton et adapté à la pellicule noir et blanc. Il ne faut pas oublier que les images sont fixées sur de la pellicule noir et blanc et que les vêtements doivent être choisis ou réalisés spécialement dans des tonalités permettant de bien se marquer sur l'écran. D'où une recherche particulière à faire par le couturier sur les étoffes à utiliser. Ainsi, Georges Méliès expliquait dans ses *Vues Cinématographiques* combien la couleur passait difficilement à l'écran. Il donnait l'exemple du décor peint : « le bleu devient blanc, les rouges et les jaunes deviennent noirs, ainsi que les verts ; il s'ensuit une destruction complète de l'effet⁵⁹ ». Ce manteau peut s'inscrire dans la période orientale de Poiret. La Chine et le Japon ayant été des sources d'inspirations pour le couturier, comme on peut le découvrir sur ces deux manteaux fleuris (fig. 160-161). Ses créations se caractérisant par des alliances originales et audacieuses. Il se lance dans la création de nouveaux tissus et de tissages

⁵⁹ G. MÉLIÈS, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma, op. cit.*, p. 24.

différents avec la collaboration de Charles Bianchini⁶⁰. Avec Raoul Dufy, Poiret va mettre au point de nouveaux procédés de teinture sur tissu. Il pousse le peintre à dessiner les créations qu'il réalise autour de thèmes floraux ou animaliers aux couleurs vives sur des étoffes comme les crêpes de Chine, satins, velours et sur de la toile. Poiret trouve son inspiration grâce à ses voyages où il ramène de nombreux tissus nouveaux et des idées. Il utilise le tissu d'ameublement, les châles en cachemire des Indes, les voiles imprimés de couleurs vives pour ses modèles.

Quant aux manteaux d'hiver et fourrures [...] il les réveillait par des doublures éclatantes et gaies de crêpe de Chine imprimé de fleurs. [...] velours gris doublé de velours cerise, velours bleu doublé de velours vert, brocarts bleus et or, gris et argent, ou violet-bleu et violet-rouge. C'était de véritables splendeurs.⁶¹

Dans une autre scène du film, Madeleine Rodrigue (Jacqueline) (**fig. 162**) téléphone à Julien son cousin, pour l'inviter au Moulin Rouge. Celui-ci, sans grand enthousiasme, la rejoint au cabaret. Attablée avec deux amis, elle est vite lassée de l'ambiance et propose de partir. Un long plan permet de montrer le Moulin Rouge et ses danseuses aux spectateurs. Un décor fastueux, une promotion de la capitale et de ses avantages aux spectateurs. Il est vrai aussi que René Clair, amoureux de sa ville a plusieurs fois mise en scène Paris dans ces films⁶². Lorsque Jacqueline se lève, suivie de ses deux amis, elle nous permet de découvrir un peu mieux la robe qu'elle porte. Nous remarquons une robe qui peut être en panne de velours, dont le décolleté est bordé de motifs brodés sur les bords du col et aux emmanchures. Les motifs se retrouvent sur le devant de la robe à partir des hanches et sur le bas renvoyant à des motifs caucasiens et slaves. La robe se termine par des franges qui restent un marqueur de la période pour des robes du soir et pour danser.

Cette robe de soirée correspond comme beaucoup dans les années 1920 à une volonté de refléter la fête, la musique jazz qui se diffusent en France depuis la guerre, pour évoquer la frénésie de la danse, le charleston et le tango.

⁶⁰ Charles Bianchini (1865-1944) est un tisseur et créateur de tissus. Il fonde avec François Férier une manufacture de soierie en 1888 à Lyon. Ils emploieront à partir de 1912, le peintre Raoul Dufy qui créera de nombreux tissus jusqu'en 1928.

⁶¹ P. WHITE, *Poiret le magnifique...*, op. cit., p. 108.

⁶² Frédéric ROSSIF, réal., « René Clair parle de son dernier film "Tout l'or du monde" avec Bourvil », *Cinépanorama in INA.fr*, 4 novembre 1961, [En ligne] <https://www.ina.fr/video/I05182545/rene-clair-parle-de-son-dernier-film-tout-l-or-du-mondeavec-bourvil-video.html>



Fig. 162. Madeleine Rodrigue (Jacqueline) dans une robe de Paul Poiret, *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925), René Clair. Photogramme du film Lobster films.

Avant la guerre, une danseuse comme Isadora Duncan transmet ses recherches d'un art chorégraphique vers une liberté sans limite grâce à une gestuelle libérée des conventions académiques. Dans un style différent, c'est Irene Castle qui poursuit après la mort de son partenaire et époux Vernon en 1918, les spectacles de danse de société où se mêlent gestes codifiés, esprit des convenances bourgeoises et robes de scène de grand couturier. Le couple de danseurs Fowler et Tamara transmettra au public dans leurs numéros de paso-doble et leur tango toute leur virtuosité et leur technique acrobatique. Pour danser, il faut des vêtements adéquats, des robes qui n'entravent pas les mouvements et des tissus qui bougent avec harmonie en suivant le rythme de la musique. C'est l'utilisation des franges, des perles et des sequins brodés sur le tissu de la robe qui permettent de renvoyer la lumière selon les mouvements de la danseuse sur la piste de danse tout en émettant un léger bruissement. La mode des robes courtes s'impose pour permettre cet exploit. Elles sont souvent maintenues par de fines bretelles ou sont sans manches libérant les bras, mais aussi le dos. Les tissus sont de soies brillantes, des velours luisants ou des tissus lamés qui sont utilisés traditionnellement pour les habits de cour et les costumes de scène. Souvent lourd, car tissé avec des fils métalliques, le lamé se modernise grâce à un fil d'or et

d'argent plus souple, *la laminette*⁶³ qui va permettre de confectionner des robes plus légères avec lesquelles les femmes peuvent bouger plus aisément. Jacqueline porte également un châle de tulle léger et transparent ainsi que de nombreux bracelets au poignet qui confèrent à l'ensemble un esprit bohème. La toque en velours fixée sur sa tête laisse dépasser quelques mèches de ses cheveux qui se détachent de chaque côté, couvrant ses oreilles et avançant sur ses joues. Il s'agit peut-être d'une création de la modiste Madeleine Panizon qui a travaillé avec la maison Poiret de 1920 à 1928. Cette toque et la robe sont un rappel de cette « tradition russe » dont l'empreinte marque la mode en France durant les années 1920. Ceci est vrai depuis l'arrivée sur le territoire de nombreux réfugiés russes après la révolution bolchevique et l'effondrement du régime tsariste qui entraîne le départ de nombreux Russes vers l'Occident. La France a été l'état d'Europe occidentale qui accueille le plus grand nombre de ces réfugiés à partir de 1920⁶⁴. D'après les recensements, 67 200 de ces réfugiés en 1926 et 71 900 en 1931⁶⁵ arrivèrent en France, certains vivant plus ou moins dans la clandestinité, ne furent pas comptabilisés. La plupart se sont installés dans les grandes villes, à Paris et sur la Côte d'Azur où ils avaient pour les plus fortunés, leurs habitudes avant la Grande Guerre. Majoritairement de religion orthodoxe, ils se trouvaient immergés dans un pays de culture catholique, mais « l'appartenance commune à la famille chrétienne constituait un germe réel de fraternité⁶⁶ ». La sortie de guerre a généré au-delà des millions de morts et de blessés, de nombreux exilés, dont les réfugiés russes n'étaient pas les premières victimes. De nombreux groupes minoritaires furent chassés, expulsés, voire exterminés lorsque les nouveaux états se créèrent sur les ruines des anciens empires⁶⁷. Les nouvelles majorités nationales ne permettaient plus aux peuples présents sur ces terres ancestrales de rester et d'y vivre. Une concentration de civils démunis, de militaires en déroute affluèrent des frontières orientales de l'Europe, des côtes du Proche-Orient en créant une situation inédite pour l'Europe, une crise démographique. La culture, l'art que ces réfugiés apportaient avec eux a influencé de nombreux artistes en France. Des écrits appuient le fait que Paul Poiret s'est beaucoup inspiré des Ballets russes de Diaghilev et du costumier Léon Bakst (1866-1924) pour ses collections. « Il n'est pas exagéré de dire que pour bien des gens, les mots "Ballets russes" »

⁶³ Xavier CHAUMETTE, *Tissus pour un siècle de mode, Les textiles et les modes féminines en France au XX^e siècle*, Paris, Michel Laffon, 2002, p. 33.

⁶⁴ Catherine GOUSSEFF, *L'Exil Russe, La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

⁶⁵ Ralph SCHOR, « Solidarité chrétienne ? Orthodoxes russes et catholiques français dans les années 1920 », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 63, 2001, pp. 157-167. [En ligne] <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/cdlm/18>.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Catherine GOUSSEFF, *L'Exil Russe, La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, *op. cit.*

évoquent avant tout les formes légères et tourbillonnantes, les étoffes somptueuses et les contrastes de couleurs intenses des costumes de Bakst⁶⁸ ». Le couturier précisait cependant, que sa réputation était faite bien avant la notoriété de Bakst qui selon lui a souvent eu : « recours à l'outrance et à l'exagération pour donner un style. Il y avait peu à tirer de ses créations théâtrales. Elles étaient beaucoup trop excessives pour inspirer un couturier qui travaille dans le réalisme de la vie et s'il a exercé une influence sur moi elle ne peut être que très lointaine⁶⁹ ». Il ne faut pas oublier déjà, le goût de Poiret pour les voyages qui lui a permis de revenir inspiré de nombreuses tendances, de nouvelles couleurs et chargé dans ses bagages de nouveaux tissus. Il a alors créé des robes à l'esprit « exotique » qui ont eu une grande influence sur les tendances jusqu'en 1925. À cette période, les éléments de tissus, formes et couleurs qui font la mode sont peu à peu abandonnés au profit du sportswear et des nouveaux styles cubistes plus sobres⁷⁰. Pour Paul Poiret, la tendance du cubisme ne lui permet pas d'appliquer ses principes dans son domaine. Il faut penser que dans une peinture, sur un dessin on peut truquer « les proportions et les attitudes, et on peut donner une expression conventionnelle⁷¹ » alors que c'est différent avec « une femme qui se présente avec des formes déterminées, et incompatibles avec le caractère qu'elle veut se donner⁷² ». Avec le corps et la personnalité d'une femme ou d'un homme, il paraît difficile de travestir par un vêtement ce qu'ils sont profondément et cela semble encore plus vrai sur un écran.

Dans une interview, en 1961, René Clair est interrogé sur le film qu'il vient de terminer, *Tout l'or du monde*, une comédie de caractères mettant en confrontation des personnages de la ville et de la campagne. Il évoque, dans l'interview, le costume de ses personnages. Il se présente comme un metteur en scène sensible au costume, à l'apparence des personnages. Son film se déroule pour une grande partie à la campagne, où, selon lui, « on retrouve encore certains de ces caractères qui se rattachent plus au passé [...]. Le costume des paysans est resté un peu plus fidèle à leur caractère⁷³ ». Aujourd'hui, il estime que tout le monde s'habille un peu de la même manière, alors qu'il a connu dans son enfance, les Halles et ses petits métiers, à cette époque le costume caractériser une profession. Il raconte avoir connu au Quartier latin, des poètes qui s'habillaient en poète ! Ce qui lui permet dans son travail de metteur en scène de porter une attention particulière au costume de chacun de ses personnages et de pouvoir les caractériser en

⁶⁸ Elisabeth INGLES, *Bakst, L'Art du Théâtre et de la Danse*, Londres, Parkstone Press, 2000, p. 73.

⁶⁹ P. POIRET, *En habillant l'époque*, op. cit., p. 166.

⁷⁰ Suzanne LUSSIER, *Art Deco Fashion*, London, V&A Publishing, 2003.

⁷¹ P. POIRET, *En habillant l'époque*, op. cit., p. 167.

⁷² *Ibid.*

⁷³ F. ROSSIF (réal.), « René Clair parle de son dernier film "Tout l'or du monde" avec Bourvil », op. cit.

s'adressant au couturier le plus inspirant pour des artistes. On peut penser qu'il a su dans son film, *Le Fantôme du Moulin Rouge*, caractériser avec efficacité les personnages d'Yvonne et Jacqueline.

3. *Éducation de Prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger

Henri Diamant-Berger est rentré en France avec sa famille en 1925, après deux années passées aux États-Unis. Il poursuit sa carrière de réalisateur avec deux films qui sortent la même année : *Rue de la Paix* (1927) qu'il réalise et coproduit et qui a plu à sa sortie⁷⁴ et *Éducation de prince* (1927) adapté du roman et de la pièce de Maurice Donnay. Le film est produit de nouveau par la société Natan, Rapid Production qui a produit son film précédent. Bernard Natan encourage donc Diamant-Berger à démarrer son film suivant. La société de production vient d'inaugurer son studio de la rue Francoeur⁷⁵ à Paris, durant cette année 1927. Les intérieurs d'*Éducation de Prince* seront tournés là. Quant aux extérieurs, une partie est réalisée sur la Côte d'Azur et l'autre censée se dérouler dans le royaume de Silistrie, pays imaginaire d'Europe Centrale, est tournée au mont Revard dans le massif des Bauges en Savoie.

La reine régente, Liska de Silistrie, duchesse de Cenoviez est en villégiature sur la Côte d'Azur avec son beau-fils, le prince Sacha, fils du défunt roi Bodijar XXII, son mari. Elle souhaite parfaire l'éducation sentimentale du jeune prince, appelé bientôt à prendre le pouvoir. Elle rencontre un homme au casino de Cannes qui la courtise à la table de jeu, élégant et séducteur, René Cercleux, serait parfait pour éduquer son beau-fils à l'apprentissage de la vie parisienne. Cercleux ayant accepté, elle le met sous sa protection à Paris.

La stratégie du réalisateur et de la production est d'orienter le film de manière à pouvoir rivaliser avec les productions américaines. Dans un article vantant le mérite d'un tel film, le sujet apparaît comme le prétexte à « une mise en scène « élégante et vraiment parisienne⁷⁶ » et « les plein-air » évoque « les plus jolis coins de France⁷⁷ ». Car les films actuels qui décrivent « Paris et ses élégances⁷⁸ » sont presque tous tournés dans des studios américains ou allemands ou « tout

⁷⁴ Gilles WILLEMS, « Les origines du groupe Pathé-Natan et le modèle américain », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, pp. 98-106.

⁷⁵ « L'inauguration du Studio Natan », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 78, 1^{er} février 1927, p. 26.

⁷⁶ « Un grand film français "Éducation de Prince" », *Le Petit Bleu*, 22 mai 1927, p. 3.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

ce qui est français est défiguré et caricaturés⁷⁹ ». Le but poursuivi par le réalisateur, comme il l'a déjà fait dans son précédent film *Rue de la Paix* (1927) est de « montrer un Paris parisien et non new-yorkais ou berlinois⁸⁰ », ce qui en fait des « productions particulièrement intéressantes » et donc facilement exportables. Pour y parvenir, Henri Diamant-Berger choisit d'engager Edna Purviance, une vedette américaine encore très connue. Le réalisateur explique qu'il a : « toujours essayé de repêcher de temps en temps des vedettes comme Barrymore, des gens de l'ancien cinéma que j'avais tant admirés, et que les Américains qui sont de grands gâcheurs de vedettes avaient tout à fait laissé tomber⁸¹ ». La star américaine, partenaire de Charlie Chaplin depuis 1915, dont « le monde entier connaît le visage et presque personne le nom⁸² » est depuis *A Woman of Paris (L'Opinion publique)* (1923) , une actrice capable de jouer aussi le drame sentimental. Elle serait ainsi parfaite dans le rôle de la reine grâce notamment à son jeu sobre et nuancé et à « une élégance et une distinction toute parisienne⁸³ ». Le consentement de Chaplin est nécessaire pour la faire venir en France car elle est toujours sous contrat avec lui, même si l'actrice n'a pas joué depuis ce dernier film. Chaplin commence par refuser puis au moment où Diamant-Berger rentre en France et démarre le tournage d'*Éducation de Prince*, il reçoit un télégramme de Chaplin qui accepte de lui « prêter » Edna Purviance. Elle arrive donc à Paris, au dernier moment si l'on peut dire, en décembre 1926. Mais avant de tourner les premières scènes le 2 janvier 1927, il lui faut passer entre les mains des couturiers et coiffeurs. Henri Diamant-Berger précise dans son autobiographie « qu'Edna est ravie des robes de Poiret⁸⁴ ». Le générique original du film précise que « les robes » sont de Paul Poiret et que la maison Martine (appartenant à Paul Poiret) s'occupe de la décoration. On ne sait rien des manteaux, du déshabillé s'ils sont compris dans « les robes » de la vedette, que l'on peut aussi comprendre comme « la garde-robe ». Les moyens de la production, la notoriété de la vedette et le rôle qu'elle doit interpréter oblige de toutes les manières, la production à choisir des vêtements suffisamment élégants pour ancrer l'histoire racontée dans le présent et faire de la reine, un personnage crédible et contemporain, ce dont le couturier Paul Poiret est en capacité de réaliser. Le couturier a d'ailleurs déjà collaboré avec Diamant-Berger pour son film *Le Secret de Rosette Lambert* (1920)

⁷⁹ « Un grand film français “Éducation de Prince” », art. cit.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Henri DIAMANT-BERGER, « réunion du 10 mars 1951 », Cinémathèque Française, Fonds Commission de Recherche Historique, CRH68-B3.

⁸² Henri DIAMANT-BERGER, *Le cinéma, Quelle aventure !* , Paris, Blaq Out, 2018, p. 148. Réédition avec quelques 100 pages supplémentaires de l'ouvrage d'Henri DIAMANT-BERGER, *Il était une fois le cinéma, op. cit.*, 1977, p. 150.

⁸³ « Établissement Aubert, Éducation de Prince », *Hebdo-Film*, n° 24, 11 juin 1927.

⁸⁴ H. DIAMANT-BERGER, *Le cinéma, Quelle aventure ! op. cit.*, p. 149.

réalisé par Raymond Bernard⁸⁵. Pour *Éducation de Prince*, il semble que le choix de la maison de couture ne soit pas une exigence de l'actrice comme cela arrive parfois selon sa renommée, mais un choix de la production et du réalisateur certainement. Il faut penser que quelle que soit la star américaine engagée, elle doit être traitée en France aussi bien qu'aux États-Unis et cela passe par les costumes qui lui sont attribués.

La première robe portée par l'actrice est une robe écru, sans manches, perlée sur le buste et l'emmanchure, des franges rangées recouvrent la jupe. Le dos nu, échancré, laisse voir sur sa partie basse, un motif en forme de nœud, réalisé en sequins de couleur contrastée (**fig. 163**). Le choix de ces deux teintes opposées, la couleur de la robe et les sequins permettent de mettre en valeur la ligne générale de cette robe en favorisant les jeux de la lumière naturelle et de l'ombre avec le balancement des franges soulignant les mouvements d'Edna Purviance pendant sa marche. Un plan montre René Cercleux suivant la reine sur le balcon du casino et jusqu'à son arrivée auprès d'elle, le dos de la reine reste visible. Ce choix de prise de vue met en valeur ce dos nu et habillé à la fois. Il s'agit d'une nouvelle tendance dans la mode. Les années 1920 ont gommé les zones érogènes traditionnelles comme le buste ou les hanches : pas de poitrine mise en avant ou largement découverte par un décolleté comme les robes à crinoline aux corsets serrés le permettaient, pas de taille ni de hanches marquées non plus, alors les couturiers découvrent le dos⁸⁶. À partir de 1925, quelques maisons telles Redfern et Poiret compensent le vide ou le décolleté du dos par des drapés ou des motifs l'habillant sur des robes de soirée notamment.

⁸⁵ Henri DIAMANT-BERGER, « réunion du 10 mars 1951 », *op. cit.*

⁸⁶ Madeleine GINSBURG, *Les Années Folles 1920-1932*, Paris, Celiv, 1990.



Fig. 163. Edna Purviance, robe de Paul Poiret, *Éducation de prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger. Photogramme du film. GP archives.

On remarque que pour un autre costume porté par la reine Liska, l'esprit slave vient appuyer son origine « Silistrienne » pays imaginaire d'Europe orientale, avec des détails brodés sur le col de sa blouse (**Fig. 164**). À partir de 1925, le style change et l'esprit oriental ou russe qui était très à la mode jusque-là, est en passe de disparaître. Le folklore que Poiret a développé après la guerre, après son retour de voyage du Maroc, a amené dans la mode des influences multiples, des étoffes aux textures et couleurs vives, un goût qui n'est plus tout à fait en vogue comme il a pu l'être durant la première moitié des années 1920. Ici le contexte de l'histoire, le scénario, implique un rappel de ce folklore slave ou transylvanien des origines supposées de la

reine, au moment où elle retourne chez elle, en Silistrie. Ce voyage, elle le fera sans Sacha, qu'elle laisse aux soins de René Cercleux. Elle porte pour l'occasion un chapeau cloche à « haute calotte cylindrique⁸⁷ », enfoncé jusqu'aux sourcils qui est lui bien occidental. De nombreuses femmes coupent leurs cheveux courts, pour une coupe à *la garçonne*, ce qui leur font une tête plus facile à mouler alors dans un *chapeau casque* ou *cloche* dont le bord étroit tombe sur les yeux en rappelant aussi le casque des soldats de la guerre⁸⁸. En sortant, sa servante la couvre d'un manteau au large col de fourrure qui laisse imaginer une destination vers un pays froid.



Fig. 164. Edna Purviance, robe de Paul Poiret, *Éducation de prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger. Photogramme du film. GP archives.



Fig. 165. Edna Purviance, manteau Paul Poiret, *Éducation de prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger. Photogramme du film. GP archives.

Edna Purviance porte à deux reprises dans le film, la même robe de soirée. Le montant alloué aux robes d'Edna Purviance à certainement eu des limites pour la production. Le choix de la double utilisation de la robe peut se justifier par ailleurs à travers le scénario laissant un nombre de jours se passer entre ces deux scènes. En effet, la reine Liska apparaît une première fois avec

⁸⁷ Madeleine DELPIERRE, *Le costume de 1914 aux années folles*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 16-18.

⁸⁸ *Ibid.*

cette robe lors du gala des Ambassadeurs au tout début du film, lorsqu'elle demande à René Cercleux d'être le chaperon de son beau-fils. La seconde apparition d'Edna Purviance avec cette même robe noire se fait sous un manteau en velours, lorsqu'elle revient de Silistrie à Paris pour la fête donnée à l'occasion de l'anniversaire de Sacha (**fig. 166**). Cette « petite robe noire » droite, en velours, rappelle celle que l'on attribue à Gabrielle Chanel.



Fig. 166. Edna Purviance, robe de Paul Poiret, *Éducation de prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger. Photogramme du film. GP archives.

En effet, dès 1919, la couturière a « ennobli⁸⁹ » le noir. Mais comment en aurait-il été autrement, au moment où une grande majorité de femmes portent le deuil d'un membre de leur famille. Gabrielle Chanel porte aussi le deuil, celui de son ami et amant Boy Capel, mort dans un accident de voiture en décembre 1919. La couturière a su rendre au noir son état de couleur dans des robes élégantes et simples où la coupe joue le rôle principal. Elle disait : « Aucune femme n'aurait osé sortir toute de noir vêtue, le jour – et encore moins le soir – à moins d'être en deuil. [...] Pendant quatre ou cinq ans, je n'ai fait que du noir. Mes robes se vendaient comme des petits pains, avec un truc, un petit col blanc, des poignets. Tout le monde mettait ça, les actrices, les femmes du monde et les femmes de chambre⁹⁰ ». Il est vrai que malgré les contraintes

⁸⁹ Valérie MENDES, Amy de LA HAYE, *La mode depuis 1900*, Paris, Édition Thames & Hudson, 2011.

⁹⁰ Marcel HAEDRICH, *Coco Chanel secrète*, Paris, Robert Laffont, 1971, p. 147.

vestimentaires appliquées au deuil, être élégante restait une norme pour toutes les femmes. Une publicité de la maison Samuel Courtauld & C° à Paris, fabricante de tissus en crêpe pour les vêtements de deuil, propose le crêpe dans sa collection « Myosotis » comme article de mode et de beauté : « Seul le crêpe Courtauld, de provenance anglaise, par la perfection de son fini peut donner le cachet d'élégance et la note distinguée aux toilettes de deuil⁹¹ ».



Fig. 167. Edna Purviance, deux manteaux de Paul Poiret, *Éducation de prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger. Photogramme du film. GP archives.

En octobre 1926, le magazine *Vogue* publie un article en présentant une robe longue en crêpe de Chine noir de Chanel comme étant la « Ford⁹² » de Chanel. Une robe qui se porte dans le monde entier grâce à sa « simplicité impersonnelle⁹³ », mais aussi grâce à l'évolution de la

⁹¹ Annonce publicitaire, « Le crêpe comme article de Mode et de Beauté », *Vogue*, n° 1, 1^{er} janvier 1924, p. 54.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

société à travers l'acceptation du noir pour un type de vêtement, la robe du soir, couleur réservée jusque-là au deuil dans les sociétés occidentales⁹⁴.

La ligne de la robe noire de Chanel est une robe sans manches d'une grande sobriété, adoucies par deux voiles dont l'un tombe en traîne sous l'ourlet⁹⁵ (**fig. 168**). Elle est aussi « simple » comme le modèle proposé (**fig. 169**) qui s'intitule « la ligne simple » ou la robe « Chanel » qui peut être ici en crêpe de Chine ou en jersey noir dont la netteté du tombé du tissu permet de faire ressortir des bijoux de fantaisie, en or ou quelques rangs de perles. La robe d'Edna Purviance est quant à elle, agrémentée d'un motif floral brodé de sequins sur le devant de la robe et une broderie plus petite présente comme rappel, sur le haut du décolleté du dos (**fig. 166**). Cette robe semble assez proche du thème de la première robe (**fig. 163**) qu'elle portait et qui donne l'impression d'appartenir à un ensemble, une même collection.

Au total nous comptabilisons quatre robes, un peignoir, trois manteaux qui ne sont pas tous visibles de manière équivalente dans le film. Dans la mesure où il n'existerait pas de scènes coupées au montage qui pourrait comporter une autre pièce de vêtement, nous pouvons dire que le travail de préparation pour confectionner la garde-robe entière de la reine Liska serait trop important dans le temps qui semble avoir été donné à l'actrice pour s'habiller, c'est-à-dire une seule semaine. Paul Poiret, a-t-il été prévenu très en amont avant les dates de tournage ? A priori c'est peu probable puisque Chaplin semble donner son consentement au dernier moment pour libérer sa vedette sous contrat. A-t-il confectionné tous ces costumes sans savoir qui aurait le rôle de la reine Liska ? C'est peu probable. Une seule semaine de travail n'est donc pas envisageable pour dessiner, couper et monter les vêtements composant sa garde-robe. Un atelier complet ne pourrait pas se mettre à l'ouvrage pour confectionner exclusivement la garde-robe de l'actrice et l'on sait qu'une maison de couture a d'autres clients et d'autres commandes à honorer avec des dates d'essayages fixées. Certaines toilettes, comme cette blouse aux motifs du folklore slave (**fig. 164**) montre des éléments plus travaillés pour le rôle de la reine, mais il peut aussi être présent dans les collections du couturier comme nous avons pu rappeler le goût de Paul Poiret pour les folklores.

Edna Purviance arrive donc à Paris fin décembre 1926. *L'Intransigeant* du 25 décembre commente son arrivée à la gare Saint-Lazare où de nombreuses personnes, le réalisateur et ses collaborateurs l'attendent. Après son long voyage en paquebot et ses quelques heures en train pour rejoindre Paris, elle répond détendue aux questions du reporter à qui elle confie être très

⁹⁴ Michel PASTOUREAU, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Points, 2014.

⁹⁵ V. MENDES, A. de LA HAYE, *La mode depuis 1900, op. cit.*, p. 72.

heureuse d'être en France durant cette période de « Christmas ». Cependant le metteur en scène lui rappelle qu'ils partent tous, dès le lendemain soir pour le mont Revard afin de tourner les scènes de montagne. L'article indique qu'Edna ne pourra donc pas se rendre rue de la Paix. Cette précision un peu désinvolte qui l'empêcherait de flâner chez les couturiers ne semble pas tout à fait exacte si comme l'a précisé le metteur en scène, la vedette est laissée entre les mains des couturiers et coiffeurs avant de rejoindre l'équipe du film en Savoie pour tourner le 2 janvier 1927⁹⁶.

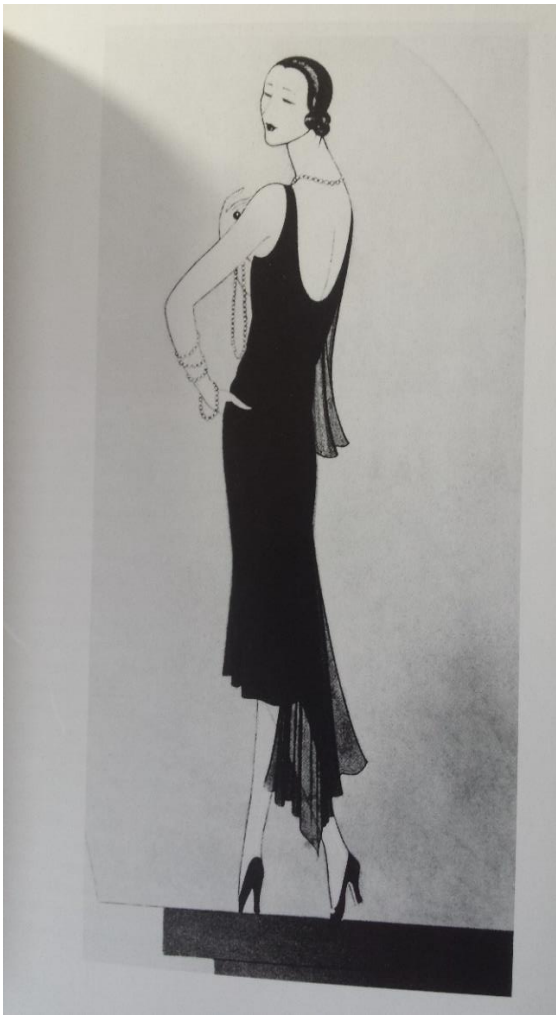


Fig. 168. Robe du soir Chanel, crêpe de Chine noire, Sans manches, 1926. Photo Thames & Hudson © DR



Fig. 169. « La ligne simple », robe en crêpe de Chine noire, modèle type de Chanel. Photo *Vogue*, nov. 1926. DR.

⁹⁶ Henri DIAMANT-BERGER, *Il était une fois le cinéma*, op. cit., p. 150.

Ceci lui assure, tout au plus, une semaine de préparation pour essayer sa garde-robe. Car même si les vêtements n'ont pas été dessinés, coupés, cousus pour elle, un temps doit être donné pour qu'ils soient réajustés à sa taille avant le tournage, au moins pour les robes qui se portent près du corps. Bien sûr, tous ne seront pas portés au même moment et cela laisse un peu de temps au couturier. Mais dans la mesure où aucun document ne vient révéler un quelconque voyage effectué plus tôt dans l'année par Edna Purviance pour des essayages chez le couturier, comme le fera Gloria Swanson avec Coco Chanel (voir ci-dessous) et sachant que la réponse définitive de Chaplin n'a été donnée qu'au début du tournage, nous pouvons dire sans trop nous avancer que les vêtements ont été empruntés dans les collections de Paul Poiret pour habiller Edna Purviance.

Nous savons aussi que la maison de couture Paul Poiret est à cette période fin 1925-1926 déjà en difficulté. Difficultés personnelles d'abord pour le couturier qui est en instance de divorce avec Denise et financière avec sa maison mise en faillite et qu'il ne dirige plus lui-même. Les activités du couturier, dont celle de créer ses propres collections, vont prendre fin dès novembre 1927. Le film arrive dans une période certainement très compliqué pour la situation de la maison de couture. Même si l'on sait que Paul Poiret s'implique entièrement dans la création de ses costumes avec une collaboration avec le décorateur, comme nous l'avons vu avec Mistinguett pour un costume, les maisons de couture entretiennent une collaboration distante avec le cinéma. Elles ne sont pas en possession de la technique cinématographique, les codes liés à la photogénie des costumes notamment. Le scénario n'est pas forcément communiqué au couturier, il ne connaît pas toujours toute la psychologie du personnage à habiller dans le film. En fait, dans la pratique et dans la précipitation que peut entraîner certains tournages, un réalisateur pourra bien souvent demander à une maison de couture, même à un couturier célèbre tel Paul Poiret, de fournir juste une garde-robe de quelques pièces pour sa vedette avec les conséquences que cela peut engendrer et que nous mettons en avant dans cette troisième partie. Cela explique alors, le peu d'archives retrouvées tant du côté des cinéastes que du côté des maisons de couture sur leur collaboration et se justifie par le peu d'écrits identifiés sur cet aspect du travail sur les costumes.

Chapitre 11

Sur quelques couturières d'exception

I. La préparation d'une garde-robe d'actrice

Deux exemples permettent de donner une idée du temps nécessaire que peut consacrer une maison de couture à la fabrication des costumes d'une actrice pour un film. La première expérience s'attache au tout début des années 1930, au passage rapide de Chanel à Hollywood et le second exemple est consacré à Lucienne Legrand et sa couturière Germaine Lecomte. Même si pour Chanel qui est à la jonction entre deux décennies et sur le passage entre deux techniques différentes : le muet et le parlant, il nous a paru intéressant de citer cet exemple qui est bien documenté grâce à plusieurs ouvrages sur Gabrielle Chanel et grâce à l'autobiographie de l'actrice Gloria Swanson.

1. Et Chanel vint à Hollywood...

La première expérience cinématographique de Gabrielle Chanel se déroule en 1931, après sa rencontre avec le producteur américain Sam Goldwyn qui vient d'acheter les droits d'un succès de Broadway *To-night or Never* pour en faire un film. Gloria Swanson, star incontestable du cinéma muet, dont la carrière commence à s'essouffler depuis le passage aux films parlants, est pressentie pour tenir le rôle de la diva capricieuse de l'adaptation qui en est tirée. Si le producteur pense à Chanel pour les costumes de ce film, c'est qu'il estime que les femmes vont au cinéma pour voir surtout, comment d'autres femmes sont habillées et que pour remédier à la crise financière qui raréfie les spectateurs dans les salles, il faut habiller les vedettes par « la plus grande couturière de l'époque⁹⁷ » ce qui contribuerait à « assurer le retour du public dans les salles⁹⁸ ». Il s'appuie également sur les idées du grand producteur de revues, Florenz Ziegfeld. Ses shows à Broadway sont de vraies féeries. La couturière Lady Duff-Gordon en réalise les

⁹⁷ Henry GIDEL, *Coco Chanel*, Paris, Flammarion, 2000, p.245.

⁹⁸ *Ibid.*

costumes, entre 1915 et 1920. Puis Erté⁹⁹ apporte à son tour, son style : « ces shows apportent une certaine liberté à la mode féminine avec un vent d'émancipation qui se reflète au travers des magazines de mode : *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair*, *Vogue* qui s'inspirent des costumes des *Girls* pour créer à leur tour cette image de mode d'une femme oisive, riche et belle¹⁰⁰ ».



Fig. 170. *Glorifying the American Girl* (1929), Millard Webb. Photo [www. imdb](http://www.imdb).

Dès le début du cinéma américain, Broadway et Hollywood tissent des liens solides par la circulation des talents. Lorsque le cinéma devient parlant et chantant, Hollywood adapte de nombreuses revues de Broadway. Dans ces nouveaux concepts de « films-revues », les costumes somptueux sont recherchés et sont portés par des actrices aux canons de beauté uniformisés. Elles

⁹⁹ Romain de Tiroff dit Erté (1892-1990) dessinateur, peintre, créateur de costume, décorateur. Il fait ses débuts chez P. Poiret en 1913. Il a travaillé pour le théâtre, l'opéra et le music-hall. Il a collaboré à *Harper's Bazaar* (1915-1935) et *Vogue*. Il a dessiné les costumes du *Minaret* dont les costumes sont de Paul Poiret.

¹⁰⁰ Céline G. ARZATIAN, « La théâtralité Minnellienne de Broadway à Hollywood : transferts culturels et esthétiques à travers trois films musicaux : *Cabin in the Sky* (1943), *Ziegfeld Follies* (1945) et *Brigadoon* (1954) », *op. cit.*, p. 23.

sont parfois très dévêtues, le code Hays n'est pas encore en vigueur et ces beautés remportent tous les suffrages, l'œil du public doit pouvoir s'accrocher à cette féerie proposée. Il est un fait aussi que l'attention au costume, dans l'industrie cinématographique américaine n'a jamais été quelque chose d'anodin ou mis de côté dans la fabrication d'un film, comme on a pu le voir en France. La plupart des fondateurs de cette puissante industrie qui s'impose dans l'économie américaine sont, pour la plupart d'entre eux, des immigrants venus d'Europe Centrale et pour une grande part, ils sont issus du milieu de la confection (tailleur, couturiers, fourreurs...) et du petit commerce. Le vêtement n'est donc pas un domaine qui leur est étranger. Ils sont également sensibles aux rêves et aux aspirations de ces familles d'immigrés comme eux, qui composent le public des salles de cinéma américaines, des ouvriers, des employés qui rêvent de s'en sortir et dont le vêtement est souvent le premier signe distinctif de la réussite. Les fondateurs de ses studios « comprenaient les goûts du public et ils étaient passés maîtres dans [...] l'art de la promotion : ils savaient comment s'attirer une clientèle captive... [...]. Le public, c'était eux... [...]. Des deux côtés de l'écran, c'étaient les mêmes individus¹⁰¹.

¹⁰¹ Neal GABLER, *Le royaume de leurs rêves, la saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 16.



Fig. 171. Gloria Swanson, *To-night or Never (Cette nuit ou jamais)* (1931), Mervyn LeRoy. Robe de Chanel dont l'aspect simple a pu surprendre sur les écrans américains. Album / Alamy Stock Photo DR.

C'est peut-être avec ce regard de spectateur fasciné par l'image animée et celui d'un rêve de beauté, celle de la femme américaine idéalisée sur l'écran, que Sam Goldwyn propose un contrat d'un million de dollars à Gabrielle Chanel. Sa maison de couture représente le summum du chic parisien pour de nombreuses Américaines fortunées. Elle saura implanter ce chic à Hollywood pense-t-il. Goldwyn souhaite faire de la couturière une sorte de directrice artistique, donnant le ton des tendances pour ses stars sous contrat, à la ville comme à l'écran. Le producteur estime que ses actrices se révèlent quelconques à l'écran et pense qu'Hollywood a « besoin de sang neuf¹⁰² ». Cecil B. De Mille a d'ailleurs fait venir un artiste français : l'illustrateur de mode

¹⁰² B. MEYER-STRABLEY, *12 couturières qui ont changé l'Histoire*, op. cit., p. 181.

et décorateur Paul Iribe, pour travailler sur les costumes de plusieurs films de Gloria Swanson. Sam Goldwyn veut surpasser cette initiative en faisant venir à Hollywood, la Reine, « Coco » Chanel. Elle collabore alors aux trois films de la Samuel Goldwyn Productions de manière inégale puisque pour le dernier des trois films, elle est déjà repartie à Paris et se contentera d'envoyer quelques robes : *Palmy Days* (1931), *To-night or Never (Cette nuit ou jamais)* (1931) et *The Greeks Had a Word for Them* (1932) qui ne rencontreront pas le succès attendu. Les costumes sont trop empreints, de la ligne et du style Coco Chanel, trop simples, voire « trop pauvres » pour certains spectateurs et pour la production. « Elle est la preuve vivante d'une simplicité ardente, de la glorieuse invisibilité dans laquelle elle excelle et qui est sans doute beaucoup plus difficile à imiter que les excès de l'excentricité¹⁰³ ». Le cinéma possède ses propres lois. « Or une femme habillée par Chanel est d'une sobre élégance, une élégance qui ne se remarque pas¹⁰⁴ ». La couturière disait : « Un mannequin c'est comme une montre. La montre donne l'heure. Le mannequin doit *donner* la robe qu'on lui met sur le dos¹⁰⁵ ». Le mannequin sublime la robe, donne un style, celui de la maison de couture. Pour le cinéma c'est le contraire, il faut que la robe se remarque certes, mais il faut surtout qu'elle puisse mettre en valeur l'actrice et surtout le personnage dans le film. Les spectateurs américains attendent ce qu'Hollywood sait offrir à son public, du faste et une richesse déployée à chaque plan. Plus encore en période de crise économique, où ils cherchent à s'évader au cinéma. D'où certainement la difficulté de Chanel à s'imposer sur les écrans de cinéma américain, mais l'a-t-elle réellement souhaité ? Le succès ce n'est pas ici qu'elle le recherche.

Le film qui permet de mieux comprendre l'interaction entre l'actrice et la couturière est sa collaboration pour son deuxième film pour la Samuel Goldwyn Productions, *To-night or Never (Cette nuit ou jamais)* réalisé par Mervyn LeRoy avec Gloria Swanson comme vedette féminine principale. Pour la première du film *Indiscret* (1931) que Gloria Swanson vient juste de terminer, et qui est prévu à Londres, le vendredi 19 juin 1931, Sam Goldwyn demande à son actrice de profiter de sa présence en Europe pour faire réaliser les costumes du prochain film dont elle sera la vedette : « passer un ou deux mois à Paris dans les salons de la célèbre couturière. Et en septembre, nous pourrions commencer à tourner¹⁰⁶... » dit-il à Gloria Swanson. On peut se demander quelles informations donne le réalisateur à l'actrice et l'actrice à la couturière pour préparer cette garde-robe : un scénario annoté avec les scènes à jouer pour savoir combien de

¹⁰³ P. CAIZERGUES, P. CHANEL, « Jean Cocteau et la Mode », *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁴ Henry GIDEL, *Coco Chanel*, Paris, Flammarion, 2000, p. 250.

¹⁰⁵ M. HAEDRICH, *Coco Chanel secrète*, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰⁶ Gloria SWANSON, *Swanson par elle-même*, Paris, Stock, 1981, p. 386.

costumes sont nécessaires, une note de Sam Goldwyn expliquant point par point les costumes à réaliser ou bien une confiance dans la renommée de Gabrielle Chanel ? Nous ne savons rien de cela, mais Gloria Swanson se rend à Paris et débute les prises de mesures et essayages après la première d'*Indiscret* (1931), le vendredi 19 juin 1931 : « toute la semaine suivante, après les essayages quotidiens chez Coco Chanel, nous allions dîner et danser avec Eddie Goulding et Noël Coward, qui étaient venus nous rejoindre à Paris¹⁰⁷ ». Pendant un mois ensuite, Gloria Swanson part avec des amis en croisière sur la Méditerranée puis revient à Paris au début du mois d'août 1931, faisant savoir qu'elle regagnerait l'Amérique vers la mi-août. Elle découvre alors qu'elle est enceinte : « Dans une semaine, après avoir terminé mes essayages chez Coco Chanel, j'allais retourner à Hollywood et tourner *Cette nuit ou jamais* avant que cela ne se voie ». Elle retourne donc chez Chanel, terminer les essayages des costumes avant son départ. La couturière est furieuse en voyant que l'actrice a du mal à enfiler une robe de satin noir : « une merveille pour laquelle elle avait pris ses mesures six semaines auparavant¹⁰⁸ ». La couturière lui demande alors de perdre deux kilos, ce qu'évidemment, il lui est impossible de faire. « Revenez demain, et nous terminerons le manteau du soir à col de zibeline », dit-elle à l'actrice. Gloria Swanson revient donc le lendemain avec l'idée que la couturière lui confectionne une gaine élastique afin qu'elle puisse rentrer dans sa robe noire, ce que Chanel ne veut absolument pas faire. Pourtant, le 8 août 1931, Gloria Swanson embarque sur le paquebot en direction de l'Amérique avec « une garde-robe complète créée par Coco Chanel, sans oublier une pile de *panties* élastiques¹⁰⁹ ». L'actrice souligne « les merveilles de Chanel » dans son autobiographie, qui lui ont permis de cacher sa grossesse de trois mois, engoncée dans des gaines élastiques.

Le constat est qu'à la lecture de cette anecdote, il ne faut pas moins de six semaines entre la prise des mensurations, l'essayage et les rectifications de fini du vêtement. Il y a plusieurs vêtements à réaliser pour le film, mais aussi plusieurs ouvrières chez Chanel. Toutes ne sont pas missionnées sur les costumes de Gloria Swanson car Chanel a deux collections à préparer par an en dehors du travail pour le cinéma. Il y a dans le film, quatre robes et deux manteaux du soir, une fourrure, un pyjama d'intérieur, un ensemble-tailleur. Là encore, plusieurs vêtements ont pu être juste prélevés directement dans la collection de la couturière, en l'adaptant à la taille de la vedette. Tout n'a peut-être pas été confectionné spécialement pour le film. Ce sont bien sûr des déductions, faute d'éléments venant corroborer ces suppositions. Le travail de fabrication des

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 387.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 392.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 395.

costumes demande un investissement de plusieurs semaines pour une maison de couture. Ce qui laisse quelques doutes sur une création complète de la garde-robe pour Gloria Swanson comme pour les costumes d'Edna Purviance dans *Éducation de prince* (1927).

2. Les essayages de Lucienne Legrand

Un autre exemple de ce temps nécessaire à accorder à la fabrication des costumes d'un film est présenté dans un article de *Cinémagazine* du 21 mars 1924, où Lucienne Legrand explique que le prochain film *Nantas* dans lequel elle jouera aux côtés de Donatien, acteur et metteur en scène du film, sera tourné « incessamment ». Le 4 septembre 1924, le quotidien *Bonsoir*¹¹⁰ signale que les extérieurs de *Nantas* se tournent. Le 19 novembre le film est présenté à l'Aubert-Palace à la corporation. Donatien tourna 4700 mètres de pellicules en vingt-six jours¹¹¹. Dans *Comoedia*, le 10 octobre 1924, on précise que Donatien vient de terminer *Nantas* et que le film a été réalisé dans un temps record de deux mois¹¹² (soit entre septembre et octobre 1924).

L'année précédente, à la même période, automne-hiver 1923, l'actrice tournait les extérieurs de *La Chevauchée Blanche* en Pologne, dans les Carpathes ou au Tyrol selon les chroniqueurs. En mars 1923, le cinéaste et son équipe étaient de retour de ce tournage. Le film sortira en juillet 1924, puis ce seront les extérieurs de *La Sin Ventura* (1924) tournés en Espagne. Les intérieurs quant à eux seront tournés en France au studio Levinsky courant juin 1923. Le film n'était pas encore sorti au moment de l'article qu'elle donne à *Cinémagazine* en mars 1924 juste après la fin du tournage de *La Chevauchée Blanche*. *La Sin Ventura* ne sortira que le 4 avril 1924. Nous voyons ici combien les tournages sont imbriqués les uns aux autres avec des temps très serrés entre chacun d'eux. Lucienne Legrand explique au reporter venu l'interviewer en mars 1924, qu'elle doit écourter cet entretien, car elle a rendez-vous chez son couturier Lenief, « pour voir les vingt robes de son prochain film¹¹³ » *Nantas* dont les extérieurs se tourneront à l'automne 1924 et qui sortira le 23 janvier 1925. L'actrice va donc faire certainement à ce moment, les derniers essayages de ses toilettes avant de démarrer le tournage de *Nantas*, ce qui ne laisse que quelques semaines seulement entre la fin du dernier tournage et le début du prochain film, pour

¹¹⁰ L'Astigmatès, « Petite Chronique de l'Écran », *Bonsoir*, 4 septembre 1924, p. 3.

¹¹¹ FRANÇOIS-ROBERT, « Le "Gaulois" au Cinéma », *Le Gaulois*, 21 novembre 1924, p. 4.

¹¹² « Nantas », *Comoedia*, 10 octobre 1924, p. 4.

¹¹³ A. TINCHANT, « Chez Mlle Lucienne Legrand », *Cinémagazine*, art. cit.

préparer les costumes. L'organisation des différents films tournés par Donatien montre une préparation longue et méticuleuse en amont pour le réalisateur afin d'avoir les costumes prêts au moment du tournage et notamment s'ils doivent être fabriqués pour l'occasion.

II. Germaine Lecomte, de l'élégance et de la simplicité au service de l'actrice

Comme on peut le lire dans l'article d'André Tinchant de *Cinémagazine*, Lucienne Legrand, reconnaît l'importance du couturier ou de la couturière pour les artistes qui doivent : « porter partout la marque de l'élégance et du chic français¹¹⁴ », mais aussi élément pertinent, savoir « combiner élégance et photogénie¹¹⁵ ». Sans doute est-elle redevable à celles et ceux qui l'habillent dans les films qu'elle tourne.

Germaine Lecomte a ainsi réalisé les costumes de Lucienne Legrand pour *L'Arpète* (1929). Pour la couturière, cette participation au film de Donatien reste créditée comme étant sa première participation. Nous savons cependant, qu'elle a déjà travaillé pour le cinéma, sur *Le Vertige* (1926) de Marcel L'Herbier puisqu'un manteau en panne de velours noir et lamé or est griffé Germaine Lecomte, nous y reviendrons. Ce manteau a cependant été créé par Jacques Manuel, créateur des costumes et l'exécution en a été confiée à la maison Germaine Lecomte. Mais sa participation à *L'Arpète* (1929) reste plus importante puisque son nom, cette fois-ci est bien cité au générique et la marque Germaine Lecomte est présente sur une boîte en carton dans une scène du film. La scène se déroule au moment où Jacqueline quitte son ami, elle ouvre et emporte un carton au logo de la maison de couture. La participation de Lucienne Legrand en juin 1928, au « Grand Prix de l'Élégance¹¹⁶ » a sans doute confirmé que l'actrice connaissait la couturière avant le tournage du film puisqu'elle portait déjà une création de la maison Germaine Lecomte lors de ce concours. Le tournage de *L'Arpète* (1929) ayant débuté seulement à la fin de l'année 1928, l'actrice a pu demander à la couturière de faire quelques robes pour le film ou bien l'actrice

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Le « Grand Prix de l'Élégance » est fondé par le quotidien *Le Journal*, un an plus tôt en 1927. C'est l'actrice Pépa Bonafé qui gagne le concours avec à la clé, un prix de cinquante mille francs qui est destiné aux ateliers ayant réalisé la plus jolie robe présentée lors du concours. C'est la maison Jenny qui sort vainqueur du concours, elle le sera l'année suivante également. Brochure bibliothèque Palais Galliera.

a prélevé les toilettes nécessaire au rôle dans les collections de la maison de couture.

Germaine Lecomte a participé à plus de vingt films dans sa carrière de couturière, débutée à la fin des années 1920. Ses participations sont plus nombreuses après la Seconde Guerre mondiale et durant toutes les années 1950 où le style *New-Look* s'est imposé sans l'impressionner cependant : « Oh ne me parlez pas du *Newlook*. Je le trouve ridicule. L'époque du carrosse et du faste a passé¹¹⁷ », disait-elle. Bien implantée dans son temps, sans avoir révolutionné la mode, Germaine Lecomte a fait discrètement, des vêtements bien coupés, élégants, qui ont mis les femmes en valeur dans le monde entier en étant reconnue par ses pairs tout au long de sa carrière. Pour le cinéma, elle a, tout comme Jeanne Lanvin, suivi ses clientes-actrices, au gré des productions. Son travail s'est dirigé essentiellement vers des films contemporains, peut-être parce qu'elle ne se sentait pas en capacité de créer des vêtements d'époque, n'étant pas « une costumière ». Elle choisit plutôt de vêtir des actrices avec des créations du moment, sans ostentation et en restant dans son époque. En 1948, elle donne une interview en révélant quelques astuces sur sa manière de travailler :

J'aime la peinture, mais j'aime surtout la sculpture. Quand j'habille une femme, j'ai l'impression d'en faire. C'est comme si je pétrissais de la terre glaise. J'ai une idée générale de la ligne qu'aura ma collection, j'y pense constamment, les idées viennent, puis elles s'envolent [...]. Un jour quand la date de la nouvelle collection approche, je m'enferme depuis huit heures du matin jusqu'au soir [...] et je travaille. Mon personnel est autour de moi, j'ai mes tissus et mes idées. Je fais venir un mannequin et sur elle, je crée la robe. [...]. Je suis très bien secondée et ce sont vraiment des mains de fées qui travaillent avec moi¹¹⁸.

1. L'ascension d'une couturière au cinéma

Née en 1889, elle est la contemporaine de Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet ou Gabrielle Chanel. Ces quatre femmes ont en commun une trajectoire faite de débuts difficiles et laborieux pour aider une famille souvent nombreuse (seule Madeleine Vionnet ne semble pas avoir eu des frères et sœurs¹¹⁹). Elles associent une force de travail à une envie de réussite sociale et matérielle

¹¹⁷ V. SOLOVIEFF, « Une jeune-fille de la Vendée », *Égypte Actualité*, décembre 1948. Archives Alexa Lecomte.

¹¹⁸ Djenane ZANANIRI, « Lorsque j'habille une femme, j'ai l'impression de faire de la sculpture », *Journal d'Égypte*, 14 décembre 1948. Archives Alexa Lecomte.

¹¹⁹ B. MEYER-STRABLEY, *12 couturières qui ont changé l'Histoire*, op. cit., p. 114.

qu'elles atteindront afin de s'extraire d'un milieu très modeste, voire pauvre, sans renier pour autant leur famille, qu'elles aideront souvent matériellement, en les employant dans leur entreprise. Germaine Lecomte visite souvent une tante installée à Paris et goûte aux loisirs que la vie parisienne propose. Son plaisir des spectacles au théâtre auxquels elle assiste, lui fait entrevoir la possibilité d'une carrière sur les planches, mais « pas question pour une jeune fille de faire de telles extravagances¹²⁰ ». Elle a cependant besoin d'agir dans sa vie et s'installe dans la couture. Elle rachète en 1920 le petit atelier de Mademoiselle Mendaille, installé 6 rue Richepance à Paris, qui habille l'aristocratie provinciale où elle fait ses premiers pas. Elle peut, grâce à ses efforts, à la confiance des fournisseurs et à deux cousines venues l'aider, s'agrandir en se déplaçant en 1924, au 23 rue Royale, à Paris. Son chiffre d'affaires progresse, passant de 56 000 000 Francs en 1923 à 174 000 000 Francs en 1925 à 300 000 000 Francs environ en 1926¹²¹ et atteint 445 millions de Francs en 1929¹²². Le krach boursier vient raréfier la clientèle étrangère et française pour un temps. Pragmatique, elle se replie alors boulevard Malesherbes puis elle reconquiert après les grèves de 1936, une clientèle internationale, collabore avec le cinéma en suivant quelques artistes et s'installe en 1941 au 9 avenue Matignon, la consécration avec son apogée au début des années 1950.

Sa première participation au cinéma se situe au moment du plein essor de sa maison de couture, en 1928-1929. Femme volontaire et sachant se servir des opportunités se présentant à elle, Germaine Lecomte veut faire progresser sa maison de couture pour en faire une adresse incontournable à Paris, ce qu'elle réussira à atteindre par son travail, et ce, durant trente ans. Sa rencontre avec le peintre René Durey (1890-1959), avec lequel elle partagera sa vie, ne serait pas étranger à son entrée dans le monde du spectacle¹²³. En effet, René Durey est lié à des artistes, tels Dunoyer de Segonzac ou Vlaminck. Le frère de René, Louis Durey est un compositeur, il a fait un temps partie du *Groupe des Six*¹²⁴. Ces musiciens groupés autour des idées d'Erik Satie et de celles de Jean Cocteau, servirent de guide à de jeunes artistes prenant parti « pour la réaction contre l'esthétique d'avant-guerre¹²⁵ ». On peut imaginer une certaine émulation se dégager de cet environnement qui fut propice à Germaine Lecomte, déjà animée par son travail et son goût

¹²⁰ Brochure « 1920-1955, 35 ans de couture de Germaine Lecomte, historique de la maison », Archives Alexa Lecomte.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Lettre à entête Germaine Lecomte signifiant sa décision de quitter la couture. Archives Alexa Lecomte.

¹²³ Dominique LENNE, Guy-Marie LENNE, Danielle CHANTEGREL, « Germaine Lecomte », *Histoire et Patrimoine du Bressuirais*, n° 59, 2008.

¹²⁴ *Le Groupe des Six* se composait de six musiciens : Arthur Honegger, de Francis Poulenc, Louis Durey, Georges Auric et Germaine Tailleferre, Darius Milhaud.

¹²⁵ Francis STEEGMULLER, *Cocteau*, Paris, Édition Buchet/Chastel, 1997, p. 155.

pour « l'amour du beau¹²⁶ ». Et c'est peut-être autour de ce cercle amical qu'elle a pu faire la connaissance de réalisateurs comme Marcel L'Herbier et faire ses premiers pas en réalisant un costume pour Emmy Lynn dans le *Vertige* (1926). Le réalisateur, lui-même passionné de musique et du compositeur Debussy avait déjà fait appel à l'un des six, le compositeur Darius Milhaud, pour *L'Inhumaine* (1924). Il fera appel à Germaine Lecomte une nouvelle fois pour son premier film parlant, *L'Enfant de l'Amour* (1930), puis pour son court-métrage *La Mode Rêvée* en 1939, une commande d'état pour honorer la haute couture française à l'Exposition de New York avec d'autres maisons de couture parisienne présentes dans ce court-métrage.

III. Jenny et *Les Transatlantiques* (1928)

Une autre maison de couture a peut-être abordé le cinéma à la manière de la maison Germaine Lecomte, il s'agit de la maison de couture Jenny. Celle-ci habille Pépa Bonafé en 1927, dans *Les Transatlantiques* film réalisé par Pière Colombier et produit par Henri Diamant-Berger. Le film sort en 1928. La vedette féminine du film vient de gagner en juin 1927, le Grand Prix de l'Élégance qui récompense le plus joli modèle présenté par une vedette du cinéma, devant un public. Le prix se compose d'une somme d'argent, cinquante mille francs, versés aux ouvrières des ateliers Jenny ayant réalisé le modèle récompensé et porté par l'actrice. La lauréate quant à elle reçoit une coupe d'or et d'ivoire qu'elle conserve une année avant de la remettre en jeu l'année suivante, « tel un flambeau, afin que se perpétue la fête de l'élégance et du travail¹²⁷ ». Pépa Bonafé porte pour cette occasion, une robe en mousseline mauve, une cape avec un col de plumes de la même nuance, une toque de feutre mauve en forme de tiare. Plusieurs autres vedettes du théâtre et du cinéma ont participé à ce concours : Betty Dausmond, Yolande Laffon, Pierette Madd qui se sont toutes affrontées par toilettes interposées mettant à l'honneur la mode, à travers les maisons de couture pour défendre le luxe français. Le cinéma et la mode se retrouvent ainsi associés à cet évènement mondain créé tout au long de la décennie.

Le film *Les Transatlantiques* est malheureusement perdu, ne permettant pas de voir Pépa Bonafé habillée par la maison Jenny. Quelques articles cependant rendent compte de ce film

¹²⁶ Dominique LENNE, Guy-Marie LENNE, Danielle CHANTEGREL, « Germaine Lecomte », *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷ Marise QUERLIN, « Le Grand Prix de l'élégance a été décerné à Mlle Pépa Bonafé », *Le Journal*, 29 juin 1927, p. 1.

dans les revues de cinéma. *Les Transatlantiques* est un film adapté d'une pièce d'Abel Hermant, écrite en 1898, illustrant l'histoire du mariage du duc Urbain de Tiercé, aristocrate français et de Diane Shaw, la fille de l'homme d'affaires américain Jérémie Shaw. Celui-ci, fier du mariage que contracte sa fille avec un aristocrate, rend jaloux son associé qui lui lance le pari que son fils, Mark West en fera de même lors de son prochain voyage en Europe en épousant une princesse de sang ! La pièce aura une longue carrière au théâtre, mais pour ramener l'histoire dans l'époque de sa réalisation, soit les années 1920, Pière Colombier adapte « très librement » cette pièce. Son tournage débute à la mi-juillet 1927, alors que quelques mois plus tard, le 6 octobre 1927 sort aux États-Unis *The Jazz Singer*, premier film sonore et parlant qui sera présenté en France en février 1929. On pense en France pouvoir encore rivaliser avec le cinéma américain en montrant « un cadre de haute élégance¹²⁸ » composé des lieux touristiques à la mode, des châteaux, des casinos et de belles toilettes réalisées par de grandes maisons de couture parisiennes qui font des *Transatlantiques* un film « essentiellement français par l'inspiration, l'esprit, l'interprétation, la magnificence des sites, la joliesse des costumes, la richesse des atmosphères¹²⁹ ». Le film sort en janvier 1928 sur les écrans français.

¹²⁸ Publicité, *Ciné-Journal*, 9 mars 1928, p. 3.

¹²⁹ « Au Cinéma, Échos », *La Presse*, 28 octobre 1927, p. 5.



Fig. 172. Dessin d'Ara pour Pépa Bonafé qui gagna le Grand Prix de l'Élégance en 1927 avec cette robe de la maison Jenny. Ara FRENKIAN, *Un artisan de la haute couture.*



Fig. 173. Pépa Bonafé et Pière Colombier à Deauville en marge du tournage des *Transatlantiques*. Photo *Excelsior* du 2 septembre 1927. DR.



Fig. 174. Pépa Bonafé au Grand Prix de L'Élégance. Robe et manteau de la maison Jenny, 28 juin 1927. Photo Agence Rol. Gallica. DR.

Pépa Bonafé a-t-elle souhaité être habillée par la maison de couture avec laquelle, elle avait remporté le concours ? La maison Jenny a habillé de nombreuses autres vedettes de cinéma : Lili Damita, Jane Aubert, Elvire Popesco, Mary Pickford, des personnalités du spectacle comme Adèle Astaire, (sœur de Fred) ainsi que l'aristocratie française et étrangère. Henri Diamant-Berger, producteur du film, explique dans son autobiographie que ce film est le dernier qu'il produit dans « le genre luxueux, qui s'avère trop coûteux pour supporter la rude concurrence américaine¹³⁰ ». Des moyens financiers puissants donc qui permettent d'établir « des maquettes de décors d'une richesse et d'un luxe jusqu'ici inconnus¹³¹ ». Les choix de lieux de tournage s'orientent alors vers des endroits mondains qui apportent au film « un parfum très savoureux de luxe et de vrai "chic"¹³² ». Il s'agit d'un château Tourangeau, de tournage à Deauville, sa plage et son Casino. Des décors somptueux sont conçus et réalisés par Jacques Colombier, frère du

¹³⁰ H. DIAMANT-BERGER, *Il était une fois le cinéma*, Paris, *op. cit.*, p. 154.

¹³¹ « Les Transatlantiques », *Cinémagazine*, n° 42, 21 octobre 1927, p. 112.

¹³² « Les Transatlantiques », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 101, 15 janvier 1928, p. 21.

réalisateur, qui reconstitue les intérieurs d'une villa et ceux du château avec ses boiseries et ses cheminées monumentales, au studio Gaumont. Ayant eu à sa disposition des moyens financiers puissants qui ont permis certainement de recourir à une grande maison de couture, la maison Jenny pour les costumes de la vedette féminine.

1. La couture une histoire de femmes

La maison Jenny (Jeanne Adèle Bernard Sacerdote) s'inscrit comme celles de Germaine Lecomte, Jeanne Lanvin ou Gabrielle Chanel dans une lignée d'entreprises dirigées par des femmes qui vont travailler durement afin de réussir.

Destinée à devenir professeur de littérature, Jeanne Adèle Sacerdote change de cap et décide de devenir couturière¹³³. Elle apprend le métier chez Paquin puis chez Béchoff-David, maison de couture parisienne dont les propriétaires sont autrichiens et allemands et qui eut un grand succès avant que la Première Guerre mondiale soit enclenchée. En 1908, la couturière ouvre sa propre maison de couture, au 1 rue Castiglione à Paris, elle a déjà quarante ans. Puis en 1915, elle s'agrandit et s'installe au 70 avenue des Champs-Élysées, « dans deux immeubles entiers de six étages, où travaillaient vingt ateliers. Tout de suite après la guerre, ce fut la cohue : toutes les femmes de Londres, d'Argentine, venaient chez elle¹³⁴ ». La couleur fétiche de Mme Jenny était le rose très doux, proche du rose-thé. « Elle avait un goût très sûr, et insistait toujours sur la simplicité : «S'il y a une encolure, disait-elle, on peut faire un petit rappel du même style à la manche, mais c'est tout ; il ne faut pas exagérer»¹³⁵ ».

Il faut attendre le début des années 1920 pour voir s'installer d'autres couturiers sur l'avenue des Champs-Élysées comme Philippe & Gaston et deux ans plus tard, Paul Poiret qui ouvre sa nouvelle et dernière maison de couture au 1, Rond-Point des Champs-Élysées. Ara Frenkian¹³⁶ entre ensuite chez Jenny à partir de 1925, avant que lui aussi ne songe à voler de ses propres ailes pour ouvrir sa propre maison de couture en 1930. Entre-temps il est devenu le principal puis l'unique modéliste à avoir pris la première place dans cette maison et être reconnu à travers son talent en permettant à la maison Jenny de vivre de beaux succès de création. Mme Jenny lui dit un jour : « Vous savez, il n'y a peut-être pas plus de deux-cents modélistes sur la

¹³³ Louise HASSELL OTT, « Jenny Sacerdote, A Forgotten French Designer 1908-1940 », *op. cit.*, p. 9.

¹³⁴ Ara FRENKIAN, *Un artisan de la haute couture, Ara*, Libourne, Mira Impression, 1988, n. p.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Ara Frenkian (1902-1988?), modéliste chez Cyber puis Jenny à partir de 1925.

terre entière, vous êtes sans doute un des meilleurs, mais n'ouvrez pas votre propre maison. Seul, vous ne réussirez pas. Restez ici, je vais vous augmenter¹³⁷ ». Mais il a 28 ans, de l'imagination et cherche l'indépendance.

Un deuxième prix d'Élégance est décerné à la maison Jenny, deux ans avant son départ en 1928 avec cette fois-ci la vedette Yolande Lafon habillée par Ara d'une robe en dentelle grège, des manches longues et le bas de la robe en tulle du même ton¹³⁸. Il semble probable que cette notoriété redoublée ait mis la maison Jenny sur le devant de la scène et permis à Ara de confectionner ou prêter les robes portées dans le film pour Pépa Bonafé qui avait déjà gagné ce même concours l'année précédente.

On peut imaginer que la maison Jenny a travaillé pour le cinéma dans une optique de vitrine publicitaire en s'attachant au film qui proposait à travers son scénario luxe et représentation de lieux à la mode. Cette association permet au film et à sa vedette comme à la maison de couture de représenter la bonne société de part et d'autre de l'Atlantique. Pière Colombier et son producteur savent qu'un partenariat avec une maison de couture, apporte au film, grâce à sa vedette des gages de succès. L'actrice principale devient d'une part « l'ambassadrice » du film qu'elle porte, de par sa notoriété, mais aussi une ambassadrice de la marque en valorisant la maison de couture qui l'habille, dans la mesure où son nom figure sur le générique du film, mais en 1928, c'est chose plus courante de nommer la maison de couture lorsqu'elle participe aux costumes d'un film.

¹³⁷ A. FRENKIAN, *Un artisan de la haute couture, Ara, op. cit.*

¹³⁸ *Ibid.*



Fig. 175. Pépa Bonafé habillée par la maison Jenny, *Les Transatlantiques* (1928), Pière Colombier. *Cinémagazine*, février 1928.

IV. Lyolène, de Paris à Kansas City

Le lien entre une maison de couture et un film s'établit souvent, et nous l'avons vu plusieurs fois, avec l'actrice principale qui porte les créations de la maison de couture en ville (de manière privée) ou lors d'évènements publics (gala, fête de l'Élégance ou autres manifestations...) et souhaiter ensuite celle-ci pour l'habiller à l'écran. C'est ce qui semble ressortir des coopérations entre la maison Jenny et Pépa Bonafé. Selon son statut, une actrice vedette propose ou peut choisir sa maison de couture avec laquelle, elle a déjà ses habitudes à l'écran. C'est le cas de la coopération entre Sarah Bernhardt et Paul Poiret. Comme nous avons pu le voir avec Raquel

Meller et Jeanne Lanvin, les techniciens du film (notamment pour la confection des costumes) peuvent faire l'objet d'une écriture dans un contrat comme celui qui liait le réalisateur Henry Roussell à Raque Meller. La maison de couture peut enfin aussi être sollicitée par le réalisateur ou la société de production, c'est ce qui semble ressortir de la collaboration entre Henri Diamant-Berger et la maison Poiret pour Edna Purviance dans *Éducation de Prince*.

La présence de la maison de couture Lyolène dans deux films de notre corpus pourrait procéder de cette dernière manière. Ainsi Lyolène réalise les costumes d'Alice Terry dans *Le Magicien* en 1926 réalisé par Rex Ingram, puis ceux de *Nuits de princes* pour Gina Manès de Marcel L'Herbier réalisé en 1929¹³⁹. *Le Bal* de Wilhelm Thiele en 1931 semble être la dernière participation de la maison de couture Lyolène pour le cinéma. *A priori* avant *Le Magicien* (1926) et après *Le Bal* (1931), il ne semble pas que la maison de couture ait travaillé pour le cinéma.

Lyolène (Hélène Schiffrin épouse Pouterman) a un jeune frère Simon qui devient producteur de cinéma pour différentes sociétés de production. En 1925, il est un collaborateur de Ciné-France-Film et délégué en Lettonie pour repérer les lieux afin d'y tourner les extérieurs du film *Michel Strogoff* (1926) de Viktor Tourjansky¹⁴⁰. On le retrouve à « l'état-major administratif de choc¹⁴¹ » de *L'Argent* (1929), « très apte à siéger en chef¹⁴² » selon L'Herbier et au générique de *Nuits de princes* (*Nuits de Tziganes*) qui sort en 1930 en France, en tant que directeur de la société qui produit le film, Sequana-Film. En 1931, Simon Schiffrin est de nouveau présent en tant que producteur exécutif sur *Le Bal* réalisé par Wilhelm Thiele. On retrouve d'ailleurs Lyolène en charge d'habiller l'actrice principale, Germaine Dermoiz de toute évidence. Celle-ci joue le rôle de la mère de Danielle Darrieux qui n'est âgée à l'époque que de quatorze ans et qui tourne ici son premier film. On peut raisonnablement penser que ce n'est pas elle qui bénéficie des services de la maison de couture.

La maison Lyolène est présente sur deux films où son frère Simon est aussi producteur ou directeur de production. Nous émettons l'hypothèse que le premier film sur lequel elle travaille, *Le Magicien* (1926) est peut-être envisagé grâce à la position que tient Simon Schiffrin dans le milieu du cinéma. Rien ne nous permet de l'affirmer, mais notre hypothèse est que ce n'est pas la vedette principale Alice Terry qui choisit la maison de couture, mais plutôt Simon Schiffrin, producteur et frère d'Hélène qui a pu proposer cette coopération au réalisateur ou à la direction des studios.

¹³⁹ M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, op. cit., p. 259.

¹⁴⁰ J.-L. C., « La Lettonie et le cinéma », *Comœdia*, 11 juillet 1925, p. 3.

¹⁴¹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 151

¹⁴² *Ibid.*

La notoriété de la maison de couture n'est visible dans la presse de mode qu'à partir de la décennie 1930. Un seul article est retrouvé en 1928, citant la maison de couture pour une robe de tulle noir et strass portée par la cantatrice Marguerite Liszt (petite nièce de Franz Liszt) lors d'un concert de gala à la salle Gaveau¹⁴³.

Le réalisateur du *Magicien* (1926), Rex Ingram s'est installé à Nice dans les studios de la Victorine en 1925 où vraisemblablement la couturière n'a pas eu besoin de s'y rendre. Alice Terry a pu, comme d'autres actrices : Edna Purviance et Gloria Swanson se déplacer chez la couturière pour faire ses essayages à Paris. Hélène Pouterman débute le métier de couturière officiellement en novembre 1926. Sa maison est déjà en fonction cependant au début de cette année puisque la presse signale la construction des décors du *Magicien* en janvier 1926¹⁴⁴ et le « premier tour de manivelle » du film le 15 février 1926¹⁴⁵. En mai la réalisation du film se poursuit¹⁴⁶ et la première représentation du film de Rex Ingram a lieu au Capitole de New York fin novembre 1926¹⁴⁷. Il s'agit certainement pour Hélène Pouterman de la toute première collection de sa maison de couture ou de ses premiers modèles en tant que créatrice pour le cinéma. Cette expérience a pu dynamiser sa notoriété, mais sa présence dans la presse n'est réellement notable que durant la décennie 1930.

1. Alice Terry et *Le Magicien* (1926)

L'actrice Alice Terry (1899-1987) est l'épouse du réalisateur Rex Ingram, elle joue dans la plupart des films de son époux qu'il réalise à Hollywood puis en France, aux studios de la Victorine. Rien ne semble exister dans les archives d'Alice Terry, à la bibliothèque de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ni dans les archives existantes sur les Studios de la Victorine aux Archives départementales de Nice et ni à la Bibliothèque Nationale de France, sur une collaboration entre la maison Lyolène et l'actrice sur ce film que Rex Ingram réalise en France. Les ouvrages sur le metteur en scène ou ceux s'intéressant à son parcours¹⁴⁸ n'abordent pas le

¹⁴³ Jules de SAINT-HILAIRE, « La Musique, Les concerts à la salle Gaveau », *Revue du Vrai et du Beau*, n° 119, 10 juillet 1928, p. 18.

¹⁴⁴ SIM, « Cinémagazine en Province, Nice », *Cinémagazine*, n° 3, 15 janvier 1926, p. 140.

¹⁴⁵ « Cinéma, On tourne », *Comoedia*, 27 décembre 1925, p. 3.

¹⁴⁶ LYNX, « Échos et Informations », *Cinémagazine*, n° 20, 14 mai 1926, p. 357.

¹⁴⁷ J. C., « Courrier Cinéma », *Paris-Soir*, 28 novembre 1926, p. 5.

¹⁴⁸ Liam O' LEARY, *Rex Ingram, Master of the Silent Cinema*, London, British Film Institute, 1993. Voir aussi Ruth BARTON, *Rex Ingram, Visionary Director of the Silent Screen*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2014. Michael POWELL, *Une vie dans le cinéma*, Lyon/Arles, institut Lumière/Actes Sud, 1997.

domaine des costumes des films.

Cinéaste américain né en Irlande, Rex Ingram (1892-1950) réalise plusieurs films à Hollywood qui auront beaucoup de succès : *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*) en 1921, *Prisoner of Zenda* (*Le Prisonnier de Zenda*) en 1922 et *Scaramouche* réalisé en 1923. Il fait connaître Rudolph Valentino au monde entier ainsi que Ramon Navarro autre « latin lover ». Auréolé de son prestige et de ses succès, devenant l'un des réalisateurs à qui l'on ne refuse plus rien à la Metro-Goldwyn-Mayer, il part s'installer en France pour tourner son prochain film. Il juge commode de s'établir à Nice pour porter à l'écran un autre succès de l'écrivain espagnol, Vicente Blasco Ibanez, *Mare Nostrum* (1925-1926), auteur *des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* (1921), qui vit non loin de là, à Menton. La Riviera compte plusieurs studios de cinéma, dans lesquels Rex Ingram pourrait travailler sur son prochain film, et lui permettre d'éviter la pression de la Metro-Goldwyn, tout en profitant d'un climat méditerranéen agréable. Ingram est fatigué d'Hollywood, esthète avant tout, aimant les arts, la sculpture, la peinture, il rêve de liberté créatrice et d'horizon nouveau. Il cherche à racheter un de ces studios en espérant que sa société de production le suivra. La Victorine pourrait lui convenir, cependant le studio n'est pas à vendre pour l'instant. Il signe alors, le 25 mars 1925, un contrat de location entre la « Rex Ingram Production » représentée par Georges Noffka et Serge Sandberg, administrateur délégué de la « société Ciné-Studio¹⁴⁹ » et s'installe à la Victorine de 1925 à 1932 où il va réaliser cinq films : *Mare Nostrum* (1926), *Le Magicien* (1926), *Le Jardin d'Allah* (1927), *Les Trois passions* (1929) et *Baroud* (1932), son dernier film, parlant. Ses deux derniers films ne sont plus produits par la Métro.

Le Magicien (1926) est un film qu'il réalise juste après *Mare Nostrum* (1925-1926), son premier film tourné à Nice. Ce tournage prend quinze mois avec les difficultés d'installation qu'il rencontre à la Victorine : la langue à maîtriser, les techniciens à recruter. Les scènes sous-marines sont réalisées à Toulon et à Villefranche. Le thème du film est celui de la guerre qui bouscule les vies. Des éléments en lien avec le film d'espionnage se retrouvent dans ce film. Mais c'est aussi l'histoire du capitaine Ulysses Ferragut, héros tragique qui tombe amoureux d'une femme Freya travaillant pour les Allemands. Elle le persuade de ravitailler les Allemands avec son bateau « Mare Nostrum » qui subira la colère de la mer mythique, la Méditerranée. Elle lui prendra son fils et Freya et l'engloutira dans ses eaux. Le succès est au rendez-vous. C'est pour Alice Terry, son meilleur rôle. La première du film a lieu au *Criterion Theatre* de New York le 15 février

¹⁴⁹ A.-E. DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, *Les studios de la Victorine, 1919-1929, op. cit.*, p. 189.

1926 et les critiques tant aux États-Unis comme en France sont élogieuses¹⁵⁰.

Avec son deuxième film, *Le Magicien*, le réalisateur s'éloigne des thèmes militaires. Le scénario est tiré d'un roman de Somerset Maugham. Le réalisateur aurait préféré travailler sur un autre livre de cet auteur, *The moon and Sixpence* dont la MGM possédait également les droits, mais cela n'a pas pu se faire¹⁵¹. Rex Ingram, en tant que réalisateur, s'intéresse particulièrement à la direction d'acteur. Il aime les visages. Il n'est pas un innovateur en matière de décors, même si pour son film précédent, il y a travaillé fortement. Il laisse à son collaborateur John F. Steitz, chef opérateur très en vue en Amérique, la direction de la photographie et le soin de mettre en valeur le décor de ses films. Rex Ingram s'entoure aussi d'Henri Menessier (1882-1948), directeur artistique sur *Mare Nostrum* (1925-1926), *Le Magicien* (1926) et *Le Jardin d'Allah* (1927). Il est un « directeur artistique méticuleux plutôt qu'inspiré : plus proche du théâtre que du cinéma¹⁵² ». Est-il intervenu sur les costumes des acteurs et sur ceux d'Alice Terry ? L'actrice possède en tout cas de grandes qualités pour jouer au cinéma :

Il y a eu d'autres blondes altières avant et après elle, mais Alice Terry était unique. Elle était humaine, et son public le sentait. Dieu sait que les rôles qu'on ne cessait de lui confier auraient pu n'être, entre d'autres mains, que prétextes à étaler des toilettes. L'humour d'Alice se faisait toujours sentir. [...] Mais même dans les rôles les plus superficiels et vides, on sentait battre un cœur plein de chaleur. Sans effort, elle savait partager avec nous ses émotions ; et tous ses mouvements étaient justes¹⁵³.

L'actrice porte dans ce film, des vêtements simples, mais d'une grande élégance. Ils sont ceux d'une jeune femme de la bonne société. Margaret Dauncey est une artiste, elle est sculptrice et habite le Quartier Latin à Paris. Victime d'un grave accident pendant qu'elle sculpte, sa sculpture monumentale bascule et tombe sur elle. Elle est prise en main et elle est soignée par Arthur Burdon, (Ivan Petrovic), un chirurgien qui lui sauve la vie et qui tombe amoureux d'elle. Il lui demande de l'épouser. Un magicien à demi-fou, Oliver Haddo (Paul Wegener) cherche à créer la vie scientifiquement en étudiant les formules magiques des grimoires d'anciens textes de magiciens. Il a jeté son dévolu sur le parfait sujet pour ses expériences en la personne de Margaret qu'il a aperçue lors de son opération. Sous hypnose, le savant l'enlève et l'épouse. Arthur désespéré, se lance à sa poursuite et la retrouve à Monte-Carlo sous l'emprise du savant fou. En

¹⁵⁰ L. O' LEARY, *Rex Ingram, Master of the Silent Cinema*, op. cit., pp. 147-163.

¹⁵¹ M. POWELL, *Une vie dans le cinéma*, op. cit., p. 194.

¹⁵² *Ibid.*, p. 177.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 164.

proie à sa démente, le magicien réussit à la détourner de son fiancé et l'entraîne dans son repère, un donjon au sommet d'un village moyenâgeux qui rappelle les romans de Jules Verne, *Le château des Carpathes* (1892) ou celui de Bram Stoker, *Dracula* (1897) ou le film *Nosferatu* (1922), de Friedrich Murnau. Une lutte à mort s'engage alors entre Arthur et le magicien qui périt dans les flammes.

Pour ce film, nous avons voulu comparer les modèles déposés¹⁵⁴ en 1929, par la maison de couture Lyolène pour se protéger de la copie, avec les vêtements que la couturière réalise pour l'actrice dans *Le Magicien*. Sa société ayant été inscrite au registre du commerce en octobre 1928, il s'agit des premiers modèles déposés. En tenant compte des deux années qui séparent le film de ces modèles, notre ressenti semble nous porter vers un vrai travail de costumière que fait la couturière sur les costumes du film en rapport avec le personnage interprété par Alice Terry. D'après nos observations, il ne s'agit pas ici d'un simple prélèvement dans une collection de la maison de couture. Il est bien sûr regrettable de n'avoir aucun document permettant de confirmer ou d'infirmes nos suppositions. On constate, d'une part, sur les photographies des modèles déposés, la simplicité des lignes de ses vêtements, le classique des robes et tailleurs. Les photographies, sans jeu d'éclairage, ne donnent pas une pleine mesure des vêtements et contrastent d'autant plus avec la sophistication des costumes créés pour Alice Terry dans le film.

¹⁵⁴ D¹² U¹⁰ 370, n° de dépôt 12289, 38 modèles de robes et manteau, 28 octobre 1929. Archives de Paris.



Fig. 176. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris.



Fig. 177. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris.



Fig. 178. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris.



Fig. 179. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris.

À chaque étape du film, Margaret porte les vêtements d'une femme de la bonne société et non d'une artiste du Quartier Latin comme on pourrait s'attendre à la voir représentée. L'opéra de Puccini a donné une représentation, et pour longtemps, de l'artiste bohème du XIX^e siècle, vivant à Paris dans une mansarde mal chauffée. Margaret vit quant à elle, dans un grand appartement, avec comme oncle et tuteur un médecin. Le réalisateur veut mettre en valeur sa vedette et son épouse en même temps, en cela les costumes doivent y contribuer.

Cependant, le lien avec son activité de sculptrice et la vie parisienne ne se fait pas, tout au long du film. Le film est tourné à Nice, quelques plans le sont seulement à Paris. Nous ne la voyons sculpter qu'une seule fois, au tout début du film. C'est plutôt à travers la nature du film que l'on peut mieux comprendre les costumes qu'elle porte et tenter d'en faire une analyse. En effet, *Le Magicien* est un film qui s'inscrit dans le genre¹⁵⁵ fantastique ou film d'horreur comme ils sont nommés. La démarcation reste vague et bouge selon les décennies, souvent impulsée par la personnalité de son réalisateur. Rex Ingram reste un des tout premiers réalisateurs de ce genre aux États-Unis avec ce film réalisé en France. Le cinéma fantastique hollywoodien va s'articuler autour d'acteurs comme Lon Chaney : *The Miracle Man* (1919), *The Penalty (Satan)* (1920), avec des réalisateurs comme John S. Robertson et son *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920) et Tod Browning, *The Blackbird (L'oiseau noir)* réalisé en 1926.

L'atmosphère du film est pesante, prégnante de magie. La présence du personnage du savant fou diffuse ce sentiment d'angoisse. *Le Magicien* est une production de style naturaliste. Selon Michael Powell, « on a pris une histoire à dormir debout et on l'a rendue encore plus extravagante en la situant dans des extérieurs réels et des décors naturels¹⁵⁶ ». Michael Powell fait sur ce film, ses premiers pas de futur cinéaste, en tant qu'homme à tout faire sur cette production. Il y joue un figurant dans une scène du film notamment. Rex Ingram souhaitait faire un film dans le style du *Faust* ou du *Nosferatu* de Murnau¹⁵⁷. « Les éclairages élégants de John F. Seitz, inspirés par l'étude attentive des vieux maîtres, ne convenaient pas du tout à l'atmosphère d'horreur gothique du *Magicien* qui appelait le travail sur la lumière et les ombres d'un Karl Freund ou d'un Hoffmann¹⁵⁸ ». Quant aux vêtements d'Alice Terry, ils accentuent la dimension magique et le sentiment d'angoisse du film. C'est ce qui laisse penser que les costumes ont été réalisés pour le film et qu'il ne s'agit pas de toilettes prélevées dans la collection de la couturière.

¹⁵⁵ Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

¹⁵⁶ Michael POWELL, *Une vie dans le cinéma, op. cit.*, p. 202.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.* Karl Freund (1890-1969) et Carl Hoffmann (1881-1947) sont des chefs opérateurs allemands.

Ainsi, après sa convalescence, un soir, Arthur raccompagne Margaret jusqu'à la porte cochère de son domicile (**fig. 1780**). Elle trouve un message plié dans la serrure de sa porte en arrivant chez elle. Il s'agit d'un mot du magicien lui demandant de venir chez lui le lendemain. Lors de cette scène, Margaret porte un manteau en panne de velours clair, bordé de fourrure au col et au bas du vêtement, ses longues manches tombantes (**fig. 182**) donnent à l'ensemble un aspect proche des représentations de Merlin, personnage d'origine galloise de la littérature du Moyen Âge, imaginaire, prophète et magicien plaçant l'histoire qui est racontée dans la lignée des contes gothiques.



Fig. 180. Alice Terry, *Le Magicien* (1926), Rex Ingram. Détail du manteau, col en fourrure. Photogramme du film. © Arte.



Fig. 181. Fin du XIV^e – début du XV^e s.), *Le Roman de la Rose* (Bibl. ms. Fr. 12595 f. 1 et 2). Photos B. N. *Histoire du Costume*, Flammarion.



Fig. 182. Alice Terry, *Le Magicien* (1926), Rex Ingram. Les manches tombantes et larges du manteau. Photogramme du film. © Arte.



Fig. 183. Merlin par Louis John Rhead, (1857-1926) in *King Arthur and His Knights*, 1923. On retrouve les mêmes manches larges. Wikimedia Commons.



Fig. 184. Alice Terry, *Le Magicien* (1926), Rex Ingram. Photogramme du film. © Arte.



Le lendemain, Margaret décide de se rendre au rendez-vous d'Oliver Haddo, déjà sous l'emprise du magicien. La jeune femme s'approche de la demeure du savant, elle porte un manteau de couleur foncée, noir sans doute, dont la fourrure bordant le bas du vêtement tombe en pointe comme les griffes d'un animal. Les manches sont évasées et larges, bordées elles aussi de fourrure ainsi que le col. Elle porte également un béret qui est revenu à la mode en 1926. Le béret aurait été abandonné, car les femmes se seraient lassées de cet accessoire, cependant « l'ingéniosité des modistes les a tellement transformés qu'ils sont plus en vogue que jamais¹⁵⁹ » à l'automne 1923. Après avoir abusé de ce style de chapeau, il est négligé pendant quelque temps, pour réapparaître car « la mode ne reste jamais stationnaire¹⁶⁰ ». Dans *La Dépêche*, on peut lire : « à l'heure actuelle c'est le béret qui triomphe. Il est plaisant de voir dans les réunions élégantes ce béret porté par la majeure partie des femmes¹⁶¹ ». Le béret est ainsi proposé dans une grande variété : en velours rose, corail pour le jour et violet, bleu de Roy pour le soir, raffiné, le béret est tout à fait admissible le soir. On lit également que : « les nouveaux bérets sont cet hiver, très élégants, c'est ce qui les autorise pour la toilette très habillée, même le soir¹⁶² ». Le béret a ainsi fait son retour durant l'année 1926. On le retrouve plus sophistiqué sur le modèle porté par Alice Terry. La nouveauté semble être le béret cloche en gros grain ou en feutre taupé¹⁶³ avec le ruban. Il peut s'employer en petite ou grande largeur¹⁶⁴.

¹⁵⁹ « La vogue des Bérets », *Le Populaire de Paris*, 20 octobre 1923, p. 3.

¹⁶⁰ « Les bérets », *Comoedia*, 26 août 1925, p. 3.

¹⁶¹ COQUETTE, « Les Chapeaux », *La Dépêche*, 19 mai 1926, p. 5.

¹⁶² « Bérets garnis », *Comoedia*, 22 décembre 1926, p. 3.

¹⁶³ Le feutre est une étoffe non tissée, imperméable, obtenue en foulant et en agglutinant du poil ou de la laine. Le feutre taupé est d'aspect soyeux, confectionné avec des poils de lièvre, de taupe, de loutre, etc.

¹⁶⁴ Colette D'AVRILY, « Le Venise dans la mode », *Les Modes*, Mai 1926, n° 264, p. 12.



Fig. 185. Alice Terry, *Le Magicien* (1926), Rex Ingram. Béret probablement en feutre. Photogramme du film. © Arte



Fig. 186. Béret en velours violet porté par la comédienne Jeanne Provost. Béret de Marthe Régnier. *Les Modes*, n° 249, février 1925. Photo Studio G.L. Manuel Frères. DR.



Fig. 187. Les bérets de l'hiver 1926 : à gauche, béret en velours noir garni d'une fantaisie en gros grain noir, création de Lewis, *Les Modes*, n° 270, novembre 1926. Photo Gilbert René. À droite, béret en velours noir, orné de piqûres et de ruban gros grain noir, création de Mimoso, *Les Modes* n° 271, décembre 1926. Photo Rahma. DR.

On constate que la couturière associe le manteau en fourrure rappelant le côté bestial des ambitions du magicien pour la jeune femme, petit animal entre les griffes d'Oliver Haddo et une création liée à la mode du moment, le béret pour faire contrepoids dans cette tenue de jour qui fait basculer l'histoire à ce moment puisque c'est chez lui qu'elle tombe dans son piège et ne rentrera plus chez elle. Son mariage prévu le lendemain avec Arthur ne se fera pas. Cette alliance des deux significations dans le costume permet à la couturière de rester dans la contemporanéité de l'histoire. Elle sait ancrer l'histoire et le personnage dans la mode de son époque avec l'ambiance « gothique » souhaitée par le réalisateur.

- **Lorsque la fourrure était une marque d'élégance**

Les années 1920 voient l'emploi de la fourrure se répandre dans les garde-robes féminines de la haute couture. C'est cependant dans les années 1930 que le manteau de fourrure acquiert ses lettres de noblesse. Les femmes de la haute société prennent l'habitude de le porter de plus en plus fréquemment avec l'introduction de peaux telles que le castor, l'astrakan et la loutre¹⁶⁵. C'est la maison Revillon, une des plus célèbres maisons françaises en matière de fourrure qui a au début du cinéma, l'idée de faire un film documentaire et publicitaire sur son activité de chasse dans ses lointains comptoirs. Le fourreur Revillon et sa succursale de New York, la Revillon Incorporated se mettent d'accord avec Robert Flaherty (1884-1951) réalisateur américain, pour financer une expédition afin d'y tourner un film, *Nanouk l'Esquimau* (1922). Le film a beaucoup de succès à sa sortie. Le message du film est un hymne à la gloire de l'homme nomade, en lutte pour survivre dans une nature hostile. On voit pourtant dans une des premières scènes du film, un échafaudage de bois sur lequel de nombreuses peaux et fourrures sont accrochées, résultant de la chasse de Nanouk et des siens pour approvisionner le comptoir de l'entreprise Revillon en fourrures. Nous remarquons d'ailleurs un homme manipuler les fourrures comme s'il les choisissait. Nanouk est l'un des fournisseurs de cet établissement, il est rétribué en échange de sa chasse par de la nourriture afin de passer la saison jusqu'à sa prochaine récolte¹⁶⁶. Ce qui change les fonctions et la vie de l'Esquimau et l'apparente plus à un élément du rouage du modèle industriel occidental qui va demander toujours plus, de fourrures notamment, afin de satisfaire la demande et plus tout à fait un nomade luttant pour survivre¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Y. DESLANDRES, F. MÜLLER, *Histoire de la mode au XXe siècle*, op. cit. p. 163.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Voir l'étude sur le film, Thierry LEFEBVRE, « In Memoriam Allakariallak. À propos de Nanook », in *1895*, n° 30, 2000, pp. 66-97. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_2000_num_30_1_1467.

La mode va s'intéresser de plus en plus à ces peaux et fourrures, marque d'élégance chez les grandes maisons de couture, car elles coûtent cher à l'achat et à travailler ensuite pour les transformer. Les animaux tués pour satisfaire cette demande n'ont pas encore éveillé les consciences. Les frères Revillon ont surtout cherché à assurer leur fortune par la publicité pour leur marque grâce à ce film, donnant à la fourrure le côté « exotique » qui en a fait un produit rare et cher. Si autrefois la fourrure a été portée en pelisse ou en garniture pour se protéger du froid, elle est pendant un siècle, transmise de mère en fille. La fourrure est une dépense couteuse certes, mais qui profite pendant plusieurs années, sans que la mode y joue un rôle. Il semble que ce soit à Charles-Frédéric Worth que l'on doive le premier manteau porté avec la fourrure vers l'extérieur, comme ceux des cochers¹⁶⁸. Les frères Revillon vont d'une part « démocratiser » la fourrure, c'est-à-dire ajouter aux pelleteries de grande valeur, des peaux moins connues et plus abondantes (skunk, grèbe, opossum...) ¹⁶⁹ et plus abordables au niveau du prix. Ils vont ensuite les vendre à tous les magasins qui veulent bien posséder un rayon de fourrure. La maison Revillon va traiter les peaux comme de véritables tissus¹⁷⁰ avec des coupes variées et des styles différents. Elle est ainsi taillée en cape, manteau et veste ou bien elle vient garnir légèrement, comme avec la passementerie, un bord de jupe, de tailleur ou de robe. Ils lancent également une fourrure encore inconnue en France, la loutre de mer, grâce à de vastes expéditions vers le Canada. Ils établissent des postes pour la recherche des peaux rares en Asie, au Canada et en Sibérie. On peut constater au cinéma que la présence des manteaux de fourrure portés par la vedette donne du prestige au film. Celles-ci deviennent d'ailleurs de plus en plus en vogue dans la mode. Elle est partout, tant pour un effet décoratif que pour sa réelle utilité. À la fin de l'année 1920, le quotidien *Excelsior* informe dans sa rubrique *La Semaine Élégante*, que : « l'on trouve de la fourrure sur les manteaux de jour comme du soir, sur les tailleurs, sur les robes de ville et les robes d'intérieur, sur les chapeaux, sur les sacs et « même dans l'intimité du home, sur les coussins ou sur les couvertures des divans, on retrouve partout la frange noire et luisante du singe¹⁷¹ ». L'article énumère tous les animaux utilisés pour servir de fourrure, car la liste des animaux éligibles à finir en pièces de manteaux s'agrandit. L'agneau d'abord, la gazelle, la taupe, le renard, le poulain, la loutre, le « vulgaire lapin » et le « singe d'Abyssinie, le seul qui possède ce pelage à longs poils soyeux¹⁷² ». Les magazines de mode et autres quotidiens ayant une

¹⁶⁸ Exposition 1977/1979, *L'Atelier Nadar et la Mode, 1865-1913, op. cit.*

¹⁶⁹ Jean COTTIER, « Revillon », *L'Aurore*, 4 juillet 1952, p. 4.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Jeanne FARMANT, « Fourrures en vogue », *Excelsior*, 17 décembre 1920, p. 5.

¹⁷² *Ibid.*

rubrique de mode ont toujours un sujet sur la fourrure à proposer : en 1924 sur les fourrures d'été¹⁷³, en 1926, sur le fait qu'elles restent toujours à la mode¹⁷⁴.

La fourrure vient ainsi souligner un vêtement au niveau du col, des manches ou du bas du vêtement lui donnant un cachet d'élégance supplémentaire ou apportant quelques effets maléfiques comme pour le manteau que porte Alice Terry (**fig. 184**). La partie recouverte de fourrure se rapproche de l'illustration parue dans *Excelsior*, (**fig. 188**). Nous voyons un tailleur de drap blanc brodé de fourrure de singe au bas de sa jaquette. Le manteau d'Alice Terry porte lui aussi sa fourrure, en franges, comme dans l'illustration. En 1925, la mode de la fourrure de singe est revenue en faveur, mais il n'est plus aimé noir et brillant « comme une laque chinoise¹⁷⁵ », mais c'est « le singe doré aux reflets capucine, et le singe perlé poudré de doux gris d'argent¹⁷⁶ » qui est porté à ce moment-là. Lorsque Margaret se rend au domicile du savant fou, ce dernier a comme objectif d'utiliser la jeune fille pour une expérience de vie artificielle : il compte prélever le sang du cœur de la jeune femme. Cette idée d'animaux morts que l'on vide de leur sang pour ne garder que le pelage et sa fourrure n'est pas éloignée de l'expérience que veut tenter le savant sur Margaret.



Fig. 188. 1ère robe en lamé noir et or, Tunique de tulle et vison (Mme Andrée). 2ème robe à longue jaquette velours châtaigne brodée perles rouille et singe (Jenny). 3ème tailleur de drap blanc brodé noir et singe, gilet noir, manchon de singe (Lanvin). 4ème robe de velours noir garnie de singe, gants noirs et sac de plumes (Worth). *Excelsior* 17/12/20

¹⁷³ COLINE, « Fourrures d'été », *Les Modes de la Femme de France*, 23 mars 1924, pp. 11-12.

¹⁷⁴ GHISLAIN, « Les Bêtes à fourrures », *Excelsior*, 25 mars 1926, p. 6.

¹⁷⁵ « Porter du singe », *Art, Goût, Beauté*, n° 58, 1^{er} juin 1925, p. 21.

¹⁷⁶ *Ibid.*



Fig. 189. Alice Terry, *Le Magicien* (1926), Rex Ingram. Photogramme du film. © Arte.



Fig. 190. Alice Terry, *Le Magicien* (1926), Rex Ingram. Détail du décolleté de la robe et de sa collerette. Photogramme du film. © Arte.



Fig. 191. Alice Terry, *Le Magicien* (1926), Rex Ingram.
Robe noire en satin et portée avec une petite cape au col monté sur une collerette.
Photogramme du film © Arte.

À Monte-Carlo, Arthur a enfin retrouvé Margaret depuis sa disparition soudaine. Il la découvre à une table de jeu du casino. Haddo est resté debout derrière son siège. Elle le reconnaît, mais sous le pouvoir hypnotique du magicien, ne peut se libérer. Elle porte dans cette scène, une robe faite d'un bustier en forme de gilet, en lamé or. Une collerette placée au bord de l'encolure et entourant son cou nous projette dans les cours européennes et dans les contes de fées du XVI^e siècle. La collerette est un élément de la mode emblématique de la fin de la Renaissance. La

présence d'un diadème dans ses cheveux précise un statut élevé, royal. Nous sommes dans un conte fantastique, l'atmosphère gothique semble s'associer à la robe portée par Alice Terry dans cette scène. Cependant, le dos de la robe, avec son décolleté croisé, ramène la tenue à une époque plus contemporaine, même si un voile léger à la manière d'une cape recouvre ses épaules et tombe jusqu'au bas de sa robe. Cette tendance des bretelles croisées de la maison Lyolène se retrouve dans ses modèles en 1928-1929, avec un dos travaillé, légèrement décolleté et recouvert d'une pièce de voile transparent ou encore cet autre modèle avec un dos à bretelles (**fig. 176-177**).

La robe qu'elle porte dans une des dernières scènes du film est en satin noire, elle est relevée d'une collerette et d'une cape en voile léger qui recouvre ses épaules (**fig. 191**). On est dans l'esprit du film d'horreur avec cette robe qui rappelle la cape noire des vampires. La robe évoque aussi un mammifère volant comme la chauve-souris avec ses ailes soulignées par cette courte cape.

À travers ces exemples et les significations qui s'en dégagent, nous estimons que la maison Lyolène a fait un réel travail de création de costumes pour les vêtements portés par Alice Terry dans le film. Elle a su y mêler des éléments de la mode du moment avec l'atmosphère du film tout au long de l'histoire racontée.

2. *Nuits de princes* (1930) Marcel L'Herbier

Comme nous l'avons évoqué plus haut, Lyolène travaille sur deux films durant les années 1920. Après *Le Magicien*, où elle s'est occupée des costumes d'Alice Terry, c'est au tour des costumes de Gina Manès sur lesquelles elle travaille pour le film de Marcel L'Herbier. Dans ce film, la présence de Simon Schiffrin est identifiée, puisqu'il dirige la Séquana-Films à cette période, qui est la société productrice de *Nuits de princes*¹⁷⁷. Dans un article de *Comoedia*, on peut lire que Simon Schiffrin souhaitait, depuis quelque temps, collaborer avec le réalisateur français. « En 1926, il achetait à Marcel L'Herbier, les droits du scénario de *Paname* [*Paname...n'est pas Paris* (1927)] pour le compte de la U.F.A. Ce fut leur premier point de contact¹⁷⁸ ». Cependant, le film sera réalisé par Nikolai Malikoff avec Jaque Catelain cependant, dans un rôle principal. On retrouve toutefois, Simon Schiffrin à la production de *L'Argent* (1929),

¹⁷⁷ « À la Sequana-Film », *Comoedia*, 22 février 1929, p. 6.

¹⁷⁸ « Une réalisation de Marcel L'Herbier », *Comoedia*, 22 mars 1929, p. 8.

puis ce sera *Nuits de princes*, film tourné en 1929. En tant que producteur, on imagine volontiers que Simon Schiffrin puisse émettre des choix sur des techniciens ou faire des recommandations sur des fournisseurs avec lesquels il a déjà travaillé. On peut penser que Lyolène a collaboré au film par son intermédiaire ayant déjà eu une expérience avec le monde du cinéma précédemment.

Marcel L'Herbier vient de terminer *L'Argent* en 1928. Le film est présenté à la corporation le 9 janvier 1929¹⁷⁹ puis le 26 janvier 1929, *Le Chanteur de Jazz* réalisé en 1927 aux États-Unis par Alan Crosland est distribué en France. Premier film « parlant », c'est-à-dire comportant des scènes musicales et parlantes, ce qui va quelque peu contrarier la sortie de plusieurs films français prévus en version muette. Bientôt le film parlant va prendre le pas sur le film muet, mais avant cela, *Nuits de princes* (1930) sera partiellement sonorisé. Son film suivant *L'Enfant de l'Amour*¹⁸⁰ le sera totalement et sera son premier film « cent pour cent parlant¹⁸¹ ».

- **La querelle autour de *Nuits de princes* (1930)**

Marcel L'Herbier donne le premier tour de manivelle de *Nuits de princes* le 18 février 1929. Le metteur en scène s'inspire, adapte et « réalise d'après » le roman de Joseph Kessel, *Nuits de princes* dont les droits ont été acquis par la société des Studios de Billancourt. L'Herbier s'attache comme il l'explique, au milieu d'émigrés russes, contraints à l'exil après la Révolution de 1917¹⁸², thème central du roman de Joseph Kessel. Pour *Nuits de princes*, Marcel L'Herbier veut recomposer par l'image, l'atmosphère décrite par Kessel¹⁸³. Cependant le cinéaste change plusieurs éléments, qui ne plaisent pas à l'écrivain. Il transforme certains personnages dans leur caractère, il modifie la fin de l'histoire et selon Kessel, ce qui fait l'essence de son livre, ce que lui, a voulu conserver avec l'écriture : la noblesse de ce peuple qui malgré le déclassement lié à leur exil, devinrent chanteurs, musiciens, danseurs dans les boîtes de nuit de Montmartre alors que certains d'entre eux étaient riches et honorés en Russie. Cette communauté qui représente une partie de la colonie russe garde une « frénésie désespérée, dans l'alcool, la misère et l'amour [...] une race que rien n'arrive à fléchir et souvent une profonde pureté¹⁸⁴ » et à cela, il ne fallait

¹⁷⁹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit, p. 173.

¹⁸⁰ Sur ce film précisément voir Michel MARIE, « *L'Enfant de l'Amour*, premier film parlant de Marcel L'Herbier », in Laurent VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier, L'art du cinéma ...*, pp. 229-235.

¹⁸¹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit, p. 173.

¹⁸² Jack CONRAD, « Marcel L'Herbier nous parle de "Nuits de Princes" », *Cinémagazine*, n° 1, 4 janvier 1929, pp. 13-15.

¹⁸³ Roger RÉGENT, « Avant la présentation de "Nuits de Princes" », *Pour Vous*, n° 53, 21 novembre 1929, p. 7.

¹⁸⁴ « La grande Querelle de "Nuits de Princes", M. Kessel contre M. L'Herbier. – M. L'Herbier contre M. Kessel », *Pour Vous*, n° 64, 6 février 1930, p. 2.

pas toucher selon Kessel, sinon à « insulter ses gens dans le malheur¹⁸⁵ ». Toujours selon l'écrivain, Marcel L'Herbier « s'applique à cet avilissement¹⁸⁶ ». Les propos du romancier sont durs pour le cinéaste et pour son travail. Kessel termine sa lettre publiée dans *Pour Vous*, en protestant contre le « tripatouillage » de son roman en souhaitant que le titre du film soit tout simplement changé pour ne plus être confondu avec le titre de son livre, et cela à quelques jours seulement de la sortie publique du film sur les écrans. Il se sert à dessein du mot « tripatouillage », faisant écho à la passe d'armes qui eut lieu, deux ans plus tôt dans la presse, entre André Antoine et Marcel L'Herbier, à propos de son adaptation de *L'Argent* (1929). Le cinéaste qui n'était pas à sa première adaptation, citons *Le Vertige* (1926) d'après une pièce de Charles Méré, *Feu Mathias Pascal* (1926) d'après Luigi Pirandello et *L'Argent* (1929) tiré du roman d'Émile Zola, déclencha une polémique par l'article qu'écrivit André Antoine, sur la transposition à l'époque « moderne » (les années 1920) d'un roman se déroulant au Second Empire¹⁸⁷.

L'Herbier expliquera à propos de la querelle de *Nuits de princes* que les moyens d'un auteur de films sont très différents de ceux d'un écrivain et que l'on accuse trop souvent les cinéastes de « trahison¹⁸⁸ » lorsque le romancier ne « retrouve pas son ouvrage ligne par ligne¹⁸⁹ ». Marcel L'Herbier choisira d'utiliser son droit de réponse pour donner sa version des faits à cette querelle¹⁹⁰. La réponse du metteur en scène, soucieux de mettre en avant sa responsabilité envers la société de production qui l'a engagé pour réaliser ce film et envers les artistes qui ont travaillé à cette œuvre justifie sa réponse, qu'il veut courtoise, ce que Kessel n'a pas daigné lui accorder, en mettant en avant qu'il n'a de compte à rendre qu'à la Société de Billancourt qui seule a qualité, d'après son contrat avec l'écrivain, pour approuver ou désapprouver son scénario, qu'elle lui a commandé de composer, « en modifiant l'œuvre originale afin de tenir compte des nécessités commerciales, des goûts des spectateurs¹⁹¹ ». Ce que le metteur en scène a fait, tout en respectant l'esprit du roman autant que possible, car il est « beaucoup trop scabreux pour l'écran¹⁹² ». Si son scénario a été approuvé par la Société de Billancourt à laquelle Joseph Kessel a vendu ses droits d'adaptation cinématographique et qu'il ne s'est pas manifesté au début des prises de vues alors ce n'est pas au moment où le film est terminé et prêt à être présenté au public qu'il peut

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ A. ANTOINE, « Courrier Théâtral, Toujours les tripatouillages », *Le Journal*, 12 mars 1928, p. 4.

¹⁸⁸ R. RÉGENT, « Avant la présentation de "Nuits de Princes" », art. cit.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ « La grande Querelle de "Nuits de Princes", M. Kessel contre M. L'Herbier. – M. L'Herbier contre M. Kessel », art. cit.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

revendiquer quoi que ce soit.

Marcel L'Herbier a peu parlé de ce film dans son autobiographie¹⁹³ et on ne retrouve que très peu d'éléments dans les différentes études sur le metteur en scène et sa carrière¹⁹⁴. Le film n'est pas abordé dans le volume que lui consacre Jaque Catelain en 1950¹⁹⁵, alors qu'il y joue le rôle de Vassia l'amoureux. Il en est de même dans les actes du colloque consacrés à Marcel L'Herbier en 2006¹⁹⁶. On peut mettre ce relatif silence autour du film par son réalisateur, sur le fait qu'il s'agit d'un film hybride, plus tout à fait muet et pas encore parlant. Le film sera sonorisé à Berlin. Il restitue alors les chants et la musique tziganes. C'est aussi certainement le désaccord entre Joseph Kessel et le cinéaste qui entraîna un litige et un procès-verbal d'arbitrage amiable¹⁹⁷. Joseph Kessel protestait comme Antoine contre les libertés prises par le réalisateur. Marcel L'Herbier a expliqué à plusieurs reprises sa conception de l'adaptation littéraire qu'il envisage comme une création originale, « une œuvre cinématographique ne saurait être le calque d'une œuvre littéraire¹⁹⁸ » et invoque un « droit de métamorphose¹⁹⁹ » pour ceux qui sauront en faire bon usage et récuse tout jugement qui porterait sur autre chose que le film fini²⁰⁰.

Nuits de princes vu par Marcel L'Herbier, se déroule dans une pension de famille, la pension Mesureux, du côté de Passy qui abrite une colonie de Russes réfugiés après la Révolution bolchévique. Hélène Wromski jouée par Gina Manès vit là, ainsi que le professeur Dimitritch et son fils Vassia interprété par Jaque Catelain, un jeune homme délicat, souffrant de tuberculose qui est aussi amoureux d'Hélène. Elle ne ressent pour lui qu'une tendresse amicale. Un soir de réveillon, Hélène se sent attirée par le charme du prince Fedor, un nouveau pensionnaire, jeune, beau et plein de santé qui la courtise, elle devient sa maîtresse. Hélène est « attirée par un homme, mais est en même temps retenue par le souvenir d'un autre²⁰¹ ». Elle se fiance à Vassia sachant qu'il a besoin d'elle. Travaillant comme chanteuse et call-girl dans un cabaret, un « caveau » où se mêlent ambiance tzigane, « chants slaves et danses caucasiennes²⁰² », elle ne dit rien de son activité à son fiancé. Elle veut gagner suffisamment d'argent pour envoyer Vassia se soigner. Il

¹⁹³ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit.

¹⁹⁴ Noël BURCH, *Marcel L'Herbier*, Paris, Éditions Seghers, 1973. Voir aussi Jean-Pierre BROSSARD, *Marcel L'Herbier et son temps*, La-Chaux-de-Fonds, Cinédiff, 1980.

¹⁹⁵ Jaque CATELAIN, *Jaque Catelain présente Marcel L'Herbier*, Paris, Éditions Jacques Vautrain, 1950.

¹⁹⁶ Laurent VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier, L'art du cinéma*, op. cit.

¹⁹⁷ *Nuits de princes*, litige avec Joseph Kessel concernant l'adaptation du film : procès-verbal de l'arbitrage amiable sur l'héroïne sympathique, sur la fin heureuse. Fonds L'HERBIER, 4-COL-198-415, BnF.

¹⁹⁸ René LEBRETON, « Nuits de Princes », *Comoedia*, 7 février 1930, p. 6.

¹⁹⁹ « Le droit de métamorphose », *La Critique cinématographique*, 31 mars 1928.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Roger RÉGENT, « Avant la présentation de "Nuits de Princes" », *Pour Vous*, art. cit.

²⁰² Roger RÉGENT, « L'œuvre diverse de Marcel L'Herbier », *Pour Vous*, n° 17, 14 mars 1929, p. 4.

revient bientôt de ses longs mois de convalescence et découvre le lieu où Hélène travaille. Les dernières scènes du film se tournent au début du mois de mai 1929²⁰³ dans le décor d'un cabaret, réalisé par Pierre Schild, où Vassia vient arracher Hélène à ce milieu nocturne en se battant contre Fedor. Vania est blessé et gagne l'amour d'Hélène.

- **Gina Manès habillée par Lyolène**

Gina Manès porte des vêtements qui semblent plus proches des collections de l'année 1928-1929 de la maison de couture Lyolène que de costumes confectionnés pour son rôle comme nous avons pu l'évoquer pour Alice Terry. Hélène représente une jeune femme de son temps, une jeune femme réfugiée qui vient vivre dans une ville moderne, Paris. Les vêtements portés dans son espace quotidien sont contemporains et restent très classiques, de par sa situation, elle n'est pas très riche. Nous pouvons faire ici, quelques parallèles entre le costume d'une scène et un modèle de la maison de couture déposé en octobre 1929 (**fig. 193-194**). Lyolène a été appelée par les Américains « La petite Chanel » pour la simplicité de son style²⁰⁴. Lyolène mêle des éléments de mode aux tenues de la vedette. Par exemple, l'utilisation du nœud sur un col rond « à la Claudine » (**fig. 202**), appelée aussi « à l'écolière²⁰⁵ » est très à la mode depuis 1925. Il fait référence à l'héroïne de Colette, *Claudine*, dont l'écrivaine conte les aventures amoureuses dans *Claudine à l'école*, en 1900. Paul Poiret avait lui aussi utilisé le col « à la Claudine » pour l'actrice Sandra Milowanoff (Yvonne) dans *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925). On découvre dans la collection déposée par la couturière, plusieurs modèles en 1929 reprenant le thème du nœud associé ou non à un col « à la Claudine » (**fig. 195 à 198**). Cet élément de mode révèle un personnage sage et simple, mais non restreint à cet état, car le soir venu, avec ses compagnons d'exils, son peuple, elle révèle une âme profonde et un cœur pur dont l'exil se raconte dans les chants slaves et sa musique.

²⁰³ LYNX, « Échos et Informations », *Cinémagazine*, n° 19, 10 mai 1929, p. 255.

²⁰⁴ Landon LAIRD, « About Town », *The Kansas City Times*, September 18, 1964, p. 29.

²⁰⁵ Lucie NEUMEYER, « Des cols, des collerettes, des Jabots ! ... », *Art, Goût, Beauté*, n° 57, 1^{er} mai 1925, p. 21.



Fig. 192. Gina Manès, *Nuits de princes* (1930) Marcel L'Herbier. Photogramme du film. CF.

La robe qu'elle porte au cabaret, faite d'une jupe à grosses fleurs, accompagnée d'un boléro, agrémentée de colliers à perles, évoque les costumes des femmes tziganes. La mode des Tziganes à Paris date de l'Exposition de 1889. Ce peuple s'est fait connaître à travers sa musique²⁰⁶. Dans de nombreux restaurants de la capitale, depuis cette date, on trouve un orchestre tzigane. On peut sensiblement imaginer que cette robe-là, est une création pour la scène à jouer et ne provient pas de la ligne de sa collection 1928-1929 de la couturière.

²⁰⁶ Jean LECOQ, « Les rois des Tziganes », *Le Petit Journal*, 22 février 1925, p. 5.



Fig. 193. Gina Manès, *Nuits de princes* (1930). On peut ici voir des ressemblances avec un modèle de la Collection déposée (photo ci-contre) Cinémagazine n° 11, 15 mars 1929.



Fig. 194. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris.



Fig. 195. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris.
Différents types de nœuds



Fig. 196. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris.
Différents types de nœuds.



Fig. 197. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris. Différents types de nœuds.



Fig. 198. Modèles, dépôt n° 12289, Lyolène, 28 octobre 1929. Archives de Paris. Différents types de nœuds.

- **L'engouement de la Russie dans la mode et le cinéma français**

Dans le domaine artistique, l'évocation de la Russie et la reconnaissance de ses exilés a été le plus visible. Toutes les forces d'esprit libéral qui ont pu quitter la Russie l'ont fait au moment de la Révolution : des écrivains, des journalistes, des compositeurs et musiciens, des cinéastes et des peintres : Natalia Gontcharova, Nina Berberova, Ivan Bounine, Romain Gary, Henri Troya..., « Paris devint la capitale des lettres russes en exil²⁰⁷ ». Même si avant la Révolution et la Première Guerre mondiale, des artistes étaient partis de Russie et étaient déjà connus et installés à Paris. Sonia Delaunay que nous évoquerons, est arrivée à Paris en 1905, les ballets de Diaghilev sont déjà connus et ont assuré la notoriété des Russes en France avant la guerre par la nouveauté des spectacles présentés, leur côté révolutionnaire : *L'après-midi d'un fauve* de Claude Debussy en 1912 en est un exemple. On doit aux Ballets russes la flamboyance de leurs costumes de scène, la renaissance de la couleur à travers les tissus, l'utilisation du métal, l'or et l'argent et celle des pierreries. Ces usages influenceront la mode et les collections de nombreux couturiers et couturières qui proposeront des robes du soir perlées, pailletées aux tissus lamés, durant les années 1920. Igor Stravinsky est aussi un Russe connu en France avant la guerre, notamment par ses compositions musicales et surtout par *Le Sacre du printemps* créé à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées en 1913, dont la chorégraphie exécutée par Vaslav Nijinski, a fait scandale. Igor Stravinsky s'installera en France après la Révolution.

Les destinées de ces exilés ont alimenté une vision romanesque de leur condition de réfugiés. La situation d'une partie de ces Russes, les « nantis déchus », véhiculant des histoires extraordinaires tirées de leur épopée entre grandeur et décadence, ne peuvent que susciter passion et compassion. Leurs histoires ont été racontées à travers la littérature et le cinéma et se sont transformées dans la mode. Ils représentent dans la société française « l'âme slave » d'une manière générale, celle qui s'incarne dans leur musique et leurs chants aux intonations profondes et émouvantes, que l'on peut écouter dans les multiples cabarets et restaurants qui se créèrent à Paris dans les années 1920²⁰⁸.

Dans notre étude, la Russie est présente à plusieurs reprises et de manière différente, à travers le corpus de nos films. C'est d'abord par la société de production Albatros, constituée d'exilés russes, la « colonie russe » de Montreuil créée en 1920 par Joseph Ermoliev puis dirigée par Alexandre Kamenka. Elle produit deux films du corpus : *Les Ombres qui passent* (1924)

²⁰⁷ Ralph SCHOR, « Les écrivains russes blancs en France, Un entre-deux identitaire (1919-1939) », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 33, n° 1, 2017, [En ligne] <http://journals.openedition.org/remi/8553>.

²⁰⁸ Catherine GOUSSEFF, *L'Exil Russe, La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, op. cit. p. 152.

d'Alexandre Volkoff et *Carmen* (1926) de Jacques Feyder. Un réalisateur du corpus est russe, Alexandre Volkoff, des acteurs : Sandra Milowanoff, Nathalie Lissenko, Ivan Mosjoukine au jeu subtil et dépouillé. Des techniciens, tels les opérateurs Fédote Bourgassoff et Nicolas Toporkoff, des décorateurs et des costumiers : Alexandre Louchakoff, Georges Annenkov, Lazare Meerson apportent avec eux leur savoir-faire, une nouvelle esthétique cinématographique que certains qualifient de « slave » recherchée, même si comme le disait Alexandre Kamenka : « sans le cinéma français il n'y aurait pas de film russe, les Russes doivent tout à la France, et que c'est l'exil qui les amena à trouver leur identité aliénée en Russie même, leur “ âme ”²⁰⁹ ». C'est en fait la France qui demande aux Russes d'incarner le « mythe russe²¹⁰ ». Ils permettent en tous les cas de répondre à l'engouement du public pour la mode russe, pour une forme d'orientalisme qui émane de leur esthétique. L'orientalisme²¹¹ court depuis le XVIII^e siècle et se prolonge jusque dans les années 1920, avec les histoires de Schéhérazade des *Mille et Une Nuits*, des contes marqués par une forte spiritualité, des thèmes d'amour et de violence transmettant l'image d'un monde oriental, luxurieux poétique et érotique incarnant ce fantasme de l'Orient « créé par l'Occident²¹² ». Les Ballets russes de Diaghilev ont véhiculé cet orientalisme, Paul Poiret s'en est inspiré même s'il s'en est défendu²¹³.

Le thème de la Russie se retrouve à travers deux films du corpus réalisés par Marcel L'Herbier : *Le Vertige* (1926) où l'héroïne et son époux assassin fuient une Russie en proie à la Révolution. Ils se réfugient sur la Côte d'Azur et viennent s'ajouter à une communauté russe établie sur la Riviera avant la guerre²¹⁴. Le second film, *Nuits de princes* se déroule au cœur d'une partie de la communauté tzigane, des exilés russes également, mais formant une communauté à part, permettant au réalisateur d'évoquer leur culture, en s'inspirant du roman de Joseph Kessel. Même s'il exalte un autre « folklore russe » qui devient un phénomène culturel en France et à Paris : « quelques notions simplistes nous les présentent sous la forme de chauffeurs de taxis ou de chanteurs ès caveaux pseudo-circassiens, la vérité est plus complexe²¹⁵ ».

²⁰⁹ François ALBERA, *Albatros : Des Russes à Paris 1919-1929*, Paris, Cinémathèque française, 1996, p. 13.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Lynne THORNTON, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Édition, 1994.

²¹² F. ALBERA, *Albatros : Des Russes à Paris 1919-1929*, *op. cit.*

²¹³ P. POIRET, *En habillant l'époque*, *op. cit.*

²¹⁴ En 1911, 35 000 sujets de l'empire russe étaient déjà enregistrés en France, pour la plupart dans le bassin parisien et sur la Côte d'Azur. Voir C. GOUSSEFF, *L'Exil Russe, La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, *op. cit.* ; On compte plus de 3000 réfugiés à la veille de la Première Guerre mondiale sur la Côte d'Azur. Ils représenteront au début de la décennie 1930, 200 000 à 300 000 réfugiés. Voir DANIEL-ROPS, « Une nouvelle “Diaspora”, Les Émigrés Russes en France », *La Voix*, 1^{er} juin 1930, p. 13.

²¹⁵ *Ibid.*

À travers la mode, L'esprit slave plus général est ainsi évoqué par Lyolène, tout comme Sonia Delaunay qui crée des tissus et des vêtements en souvenir de son enfance en Ukraine.

De nombreuses maisons de couture vont mettre à l'honneur cette nostalgie dans la mode. Influencé par tous les fantasmes et les récits qui circulent sur cette communauté brutalement jetée sur les routes alors que peu de temps avant, certains vivaient dans des palais. La mode s'inspire, fait rêver et transforme alors une idée. De la robe de jour ou celle d'après-midi, l'influence russe se fait sentir partout. Plusieurs maisons de couture russe vont ouvrir à Paris durant les années 1920. Leur notoriété s'établit selon les moyens qu'ils peuvent engager et selon le talent de leur propriétaire. Seuls ceux qui ont pu sauver des biens ou de l'argent ouvrent ce genre d'établissement qui demande un investissement de départ pour pouvoir acheter le tissu, le matériel et pour louer un local : Ardanse, Confection pour Dames est créé par la baronne Accurti de Koenigsfels en 1925. Bery est une maison qui est créée entre 1924 et 1936 par le prince Gabriel Constantinovitch Romanoff et la princesse Antonina Rafailnovna. Le prince est le petit-neveu d'Alexandre II. Chapka est un atelier de mode très connu à cette période, il est créé par la princesse Endogourova, épouse du prince général Mikhaïl Sergueievitchv Poutiatine. Irfé, Couture, Mode, Lingerie, Bijoux ouvre en 1926, le prince Félix Youssouppoff et sa femme la princesse Irina sont tous deux les cousins de la grande-duchesse Maria Pavlovna Romanoff, elle-même directrice de la maison Kitmir qui est créée en 1922. En 1924, la boutique s'installe au 7 de l'avenue Montaigne, elle est spécialisée dans la « broderie à la mécanique », la grande-duchesse Maria Pavlovna qui dirige cette maison est la sœur du grand-duc Dimitri qui entretient une liaison avec Gabrielle Chanel. Sa demi-sœur, la comtesse Nathalie Pavlovna de Hohenfelsen, princesse Paley épousera Lucien Lelong en 1927. Yteb, maison installée depuis 1917 à Paris par la baronne Betty Hoyningen-Huene propose à son frère Georges arrivé à Paris en 1923 de dessiner les modèles de sa maison de couture. Ses modèles paraîtront dans *Vogue* en 1926²¹⁶.

La plupart de ses maisons emploient un personnel russe, réfugié comme eux. Lorsque Sonia Delaunay ouvre « Sonia », son atelier de créations de modèles en mars 1925, dans son appartement du boulevard Malesherbes, elle emploiera aussi des réfugiés, des travailleuses à domicile pour la confection de ses modèles. L'activité et la contribution de quelques femmes écrivaines montrent le besoin de gagner sa vie lorsqu'on a plus rien en quittant son pays et appuie une solidarité russe qui fonctionne : « Elsa Triolet montait des colliers pour la haute couture, Nina Berberova brodait au point de croix [...], la femme de Roman Goul tricotait pour des

²¹⁶ Souvenirs moscovites, 1860-1930, Paris, Paris-Musées, 1999, pp. 81-87. Voir aussi Alexandre VASSILIEV, *La beauté en exil, L'œuvre des émigrés russes de la première vague. L'Art et la Mode*, Moscou, Slovo, 1998.

couturiers [...] l'épouse de Marc Vichniak, célèbre rédacteur des *Annales contemporaines*, effectuait des travaux à façon pendant que son mari restait à la rédaction de la revue²¹⁷ ».



Fig. 199. Broderie Kitmir, publicité en 1926. *Souvenirs moscovites, 1860-1930*, Paris, Paris-Musées. DR.

En 1925, *l'Intransigeant*²¹⁸ publie les tendances de la mode du moment d'inspiration russe. Les couleurs grenat et vert bouteille sont utilisées sur des épais velours pour des blouses courtes composant la jaquette d'un tailleur (fig. 200). Elles sont alors bordées de fourrure, de vison ou d'astrakan noirs. La troisième silhouette porte les manches de sa longue jaquette retournée avec un effet de revers en laine, comme l'est aussi la doublure de la jaquette, une fine ceinture enserre la taille rappelant les tenues des danseurs des cabarets russes à Paris. On trouve aussi des blouses aux manches larges et tombantes brodées ainsi que le bas de la blouse, enrichie ici d'une bande de fourrure.

²¹⁷ Hélène MENEGALDO, *Les Russes à Paris, 1919-1939*, Paris, Autrement, 2003.

²¹⁸ MAGDA, « Pour vous, Mesdames, ces conseils de mode pour Magda, Tout est au russe », *L'Intransigeant*, 5 novembre 1925, p. 5.



Fig. 200. Trois modèles où le style russe est à l'honneur en 1925, *L'Intransigeant*, 5 novembre 1925. DR.

La plupart de ces enseignes : maisons de couture, boutiques ou ateliers de création de mode contribuent à renforcer le rôle de Paris, carrefour international de la création de mode, mais aussi à prouver que la communauté russe a apporté une pierre non négligeable à la création parisienne dans les années 1920 en l'influençant durablement.

Hélène Lyolène, en tant que réfugiée russe, a elle-même une connaissance des costumes qui circulent dans l'empire de Russie. Elle a pu réaliser un costume caucasien d'une femme tzigane, pour Gina Manès. Pour cela, on peut comparer le costume de l'actrice (**fig. 204-206**), avec celui porté par les solistes tziganes (**fig. 205**). On voit sur chacune des photographies des colliers similaires, avec plusieurs rangs de grosses perles ainsi qu'un châle, une pièce maîtresse pour évoquer la tenue féminine tzigane. Le châle épais couvrant les épaules de Gina Manès (**fig. 204-206**), est proche de la « couverture » portée par Geraldine Farrar dans *Carmen* de Cecil B.

DeMille (**fig. 119**) et les nombreux autres châles portés par Raquel Meller dans le même rôle, mais nous avons là, l'évocation d'un même peuple géographiquement dispersé : les Tziganes. Nous constatons que plusieurs manières de travailler avec les costumes d'un film se mêlent dans une même production. Pour *Nuits de princes* (1930), il semblerait que des vêtements de la collection de la maison de couture soient portés par l'actrice, mais que Lyolène se soit inspiré d'un folklore qu'elle connaît pour créer une tenue qui est confectionnée pour une scène particulière. La robe tzigane ne correspond pas à la ligne de la maison de couture et à donc demandé une méthode différente.



Fig. 201. Yteb, encart publicitaire. Nous voyons que la maison possède aussi une succursale à Cannes où les réfugiés russes sont aussi installés. *Souvenirs moscovites, 1860-1930*, Paris, Paris-Musées. DR



Fig. 202. Gina Manès, *Nuits de princes* (1930), Marcel L'Herbier. *Pour Vous* n° 17, 14/03/29.



Fig. 203. Gina Manès, *Nuits de princes* (1930), Marcel L'Herbier. *Cinémagazine* n° 9, 1er /03/29.



Fig. 204. Gina Manès, *Nuits de princes* (1930), Marcel L'Herbier. *Cinémagazine* n° 18, 03/05/29.



Fig. 205. Mmes Dianima, Efremova, Deykarkhanova, Les solistes d'un chœur tzigane au XIXe siècle. Des ressemblances avec le costume de Gina Manès. Photo Choumoff. *Comoedia Illustré*, 1er/02/1921.



Fig. 206. Gina Manès, *Nuits de princes* (1930), Marcel L'Herbier. *Cinémagazine* n° 18, 03/05/29.
On retrouve les longs colliers de grosses perles, les longues boucles d'oreilles et la lourde jupe.

- **Le parcours atypique d'Hélène Pouterman « Lyolène »**

Hélène Lyolène comme Hélène Wromski, le personnage joué par Gina Manès a ce passé de déracinée et certainement au fond du cœur une nostalgie du pays abandonné. Lyolène est originaire de Bakou, ville située dans le Caucase, au bord de la mer Caspienne, en Transcaucasie. Bakou et sa région sont un territoire où se mêlent des cultures différentes, Perse, Arménienne,

Géorgienne, Turque et Russe. Bakou est une ville cosmopolite et moderne grâce à l'exploitation du pétrole. Calouste S. Gulbenkian²¹⁹ (1869-1955) est envoyé par son père en 1890-1891, alors qu'il a 18 ans et fraîchement diplômé de la King's College de Londres en tant qu'ingénieur, en voyage dans le Caucase. Future grand homme d'affaires et philanthrope, il raconte dans un récit de voyage, les territoires qu'il traverse durant son long périple en montrant « la grande histoire des peuplades caucasiennes qui touche à sa fin²²⁰ ». Son récit est proche d'une étude ethnologique. Fin observateur des enjeux de l'industrie pétrolière naissante, Calouste S. Gulbenkian deviendra le grand organisateur de la formation des premières compagnies pétrolières. Il pressent les tensions et les alliances que l'or noir suscitera. Il apporte aussi un éclairage sur Bakou, ville lointaine et inconnue pour de nombreux Européens à la fin du XIX^e siècle.

Je voyais la vieille cité persane, les vestiges de la domination des shahs et des terribles khans tartares, les flammes éternelles et les guèbres adorateurs du feu [...]. ; enfin mille ruines, mille souvenirs, mille débris d'un passé, récent encore, puisque la restauration de Bakou ne date que d'hier [...]. À deux pas de la Perse, à vingt-quatre heures de l'Asie centrale, je trouvais une ville moderne, avec des rues bien larges, bien aérées, bordées de maisons assez basses, comme dans toute la Russie [...], entre Bakou et Pétersbourg ou Odessa, je n'apercevais d'abord aucune différence [...]. Mais bientôt l'odeur du pétrole me saisit aux narines et me fit souvenir que, si Bakou n'est plus la cité sainte des guèbres, elle n'est pas non plus une ville européenne²²¹.

Lorsque la famille Schiffrin s'installe au début des années 1890 à Bakou, Saveli Schiffrin, le père et Fenya Litvinova, son épouse sont déjà parents de trois enfants : Hélène l'aînée, née le 11 août 1890, Léon et Eugénie. Jacques qui créera la Pléiade en 1922²²² est le premier des enfants en 1892 à naître à Bakou, suivi deux ans plus tard par Simon, futur producteur. En 1897 ou 1898, leur mère meurt en mettant au monde un petit garçon, Boris, mort-né. Le père se remarie alors

²¹⁹ Calouste Sarkis Gulbenkian est un homme d'affaires d'origine arménienne né à Istanbul en 1869. Il devient l'intermédiaire indispensable dans les relations entre l'Europe et l'Empire ottoman pour l'exploitation du pétrole du Moyen-Orient et de la Transcaucasie et par la création de groupes pétroliers dont la Turkish Oil Company. Il lègue une importante fortune à travers sa fondation basée à Lisbonne pour venir en aide aux Arméniens dispersés dans le monde. Un musée à Lisbonne rassemble son importante collection d'objets, d'enluminures et de peintures à travers différentes époques. Il meurt à Lisbonne en 1955.

²²⁰ Calouste S. GULBENKIAN, *La Transcaucasie et la péninsule d'Apchéron, souvenirs de voyage*, Paris librairie Hachette, 1891, p. 186.

²²¹ *Ibid.*

²²² Amos REICHMAN, *Jacques Schiffrin, a publisher in exile, from Pléiade to Pantheon*, New York, Columbia University Press, 2019.

avec la sœur de sa femme ; comme le veut une tradition et la famille s'agrandit. Grâce aux retombées de l'or noir, le père a créé une entreprise pétrochimique qui fournit des dérivés du pétrole, le goudron, un peu partout en Russie. L'entreprise marche bien et la famille vit dans une certaine aisance qui leur permet de déménager en 1914 à Saint-Pétersbourg, capitale culturelle et économique de la Russie. Brutalement, la guerre éclate bientôt suivie en 1917 de la Révolution russe qui marque l'arrêt des combats et le début de la guerre civile²²³. La famille Schiffrin quitte *a priori* le pays à cette période²²⁴.

On ne retrouve la trace d'Hélène qu'à partir de 1926. Son parcours dans la couture reste atypique, se situant entre la France et les États-Unis, la haute couture et la confection. La presse de mode et la presse généraliste ainsi que ses modèles déposés contre la contrefaçon nous ont permis de retrouver des sources qui nous ont aidés à constituer sa trajectoire et d'analyser son style à une période donnée dans sa carrière. Après *Le Magicien* (1926) et *Nuits de princes* (1930), la maison Lyolène participe au *Bal* (1931), film réalisé par Wilhelm Thiele.

La maison de couture Lyolène est enregistrée sous l'appellation « Robes, modes, lingerie » dans le registre du commerce le 20 octobre 1928²²⁵ au terme d'un acte S. S. P. en date à Paris du 5 septembre 1928, avec 181 000 francs constitués par un fonds de commerce de robes et lingerie qu'elle exploite déjà au 16 place Vendôme, du mobilier et les marchandises neuves dépendant dudit fonds de commerce ainsi que les résultats de l'exploitation commerciale estimés à 120 000 francs au 1^{er} janvier 1928. À ce fonds s'ajoute une clientèle, le nom commercial sous lequel l'entreprise est déjà connue, des locaux qu'elle loue depuis le 15 novembre 1926²²⁶ et l'apport de son associée, Olga Saint-Clair (devenue Gentil après son mariage) : 61 000 francs en espèces²²⁷. Cette société à responsabilité limitée est constituée pour cinquante ans à compter du 1^{er} septembre 1928, mais elle cessera son activité le 31 août 1934. *L'Intransigeant* du 03 septembre 1934, dans sa rubrique faillite, fait part de la liquidation de la société Lyolène²²⁸. Plusieurs modifications sont apportées à la société, inscrite sur le registre du commerce : le 26 mars 1929, le 16 mars 1932 et le 2 décembre 1932. Cette année-là, sa société « Lyolène Couture, Sport-Lingerie » augmente son capital. Il passe de 183 000 francs à 231 000 francs au moyen d'un nouvel associé²²⁹. Puis en août 1934, elle cesse son activité suite à une faillite « sur

²²³ *Ibid.*

²²⁴ « Mrs. Helene Lyolène », *The Kansas City Times*, 25 November 1968, p. 16.

²²⁵ D³³ U³ 1147, Registre analytique du commerce (1920-1954), Archives de Paris.

²²⁶ « Lyolène, couture, Sport, Lingerie », *La Loi*, 7 septembre 1928, p. 2.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ « Les petites annonces de l'intransigeant », *L'Intransigeant*, 3 septembre 1934, p. 6.

²²⁹ « Publications Légales », *La Loi*, 14 février 1932, p. 1.

dénonciation²³⁰ ». L'augmentation du capital de sa société n'a semble-t-il, pas suffi pour lui permettre d'améliorer une situation financière qui devenait difficile pour le commerce hexagonal et pour les exportations après le krach de Wall Street en 1929. De nombreuses maisons de couture perdent leur clientèle américaine à cette période. Par exemple Germaine Lecomte a vendu quelques toiles de maître et la maison de couture a réduit son personnel²³¹ en plus de subir des droits de douane prohibitifs avec la loi Hawley-Smoot promulguée aux États-Unis en juin 1930²³². Les droits de douane augmentent avec une taxe de 59 % sur de nombreux produits venus d'Europe. De nombreux pays ripostent à la suite par d'autres taxes à l'importation. Cette situation ne favorise pas les échanges commerciaux internationaux et ralentit très fortement l'économie mondiale. La situation ne touche pas de la même façon les grandes maisons telles Jeanne Lanvin et Coco Chanel qui ont démarré bien avant elle, bien implantées, elles ont aussi su se diversifier en créant par exemple leurs parfums, des accessoires. En 1931 et 1932²³³, la crise économique qui a touché l'Europe et la France est bien là. Lyolène apparaît dans l'annuaire professionnel industriel et commercial de Paris²³⁴ *Paris-Adresses* à cette période à la rubrique couturiers et couturières. On retrouve le nom de Germaine Lecomte à l'adresse du 34 rue de Penthièvre, Lanvin, Jenny et d'autres y figurent également. L'avant-propos de l'annuaire rappelle le contexte de « crise dont il serait dangereux de nier l'importance²³⁵ ». Cet ouvrage a pour vocation d'être un guide pour tous les professionnels et particuliers à la recherche d'un professionnel. Il reste aussi un tremplin pour ceux qui ont besoin de se faire connaître dans leur métier. Travailler pour le cinéma pourrait être aussi ce tremplin pour une jeune société qui cherche à percer dans le milieu de la mode. Cependant la faillite de la société rappelle que la crise n'est pas encore réglée pour tous en 1934. Le 6 juillet 1934, un document administratif de l'Office des réfugiés est établi au nom d'Hélène Pouterman. Il s'agit d'un reçu d'un certificat destiné à être produit au Consulat des États-Unis, lui permettant de voyager et d'entrer en Amérique. A-t-elle le projet à ce moment de poursuivre une carrière de l'autre côté de l'Atlantique ou d'étendre ses activités de Paris aux États-Unis ? Elle est semble-t-il déjà connue par les Américains vivant à Paris puisqu'en 1931,

²³⁰ D³³ U³ 1147, Registre analytique du commerce (1920-1954), Archives de Paris. Une faillite « sur dénonciation » est un terme juridique du droit du commerce.

²³¹ D. LENNE, G.-M. LENNE, D. CHANTEGREL, « Germaine Lecomte », *op. cit.*, p. 28.

²³² Douglas A. IRWIN, *Peddling Protectionism, Smoot-Hawley and the Great Depression*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

²³³ Il existe 7 numéros de l'Annuaire « Paris-Adresse » numérisés sur Gallica, 5 avant 1907 et 2 sur les années 1930.

²³⁴ *Paris-Adresses, Professions*, Paris, 1931, p. 1252. Il n'existe pas sur les années 1920. Le Didot-Bottin, autre annuaire est numérisé sur 6 années de la décennie 1920, mais Lyolène n'y paraît pas (sur 1926-1927-1928).

²³⁵ *Ibid.*

un article paraît dans *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*²³⁶ où sont montrées les nouvelles silhouettes de la collection de printemps de trois maisons de couture parisienne : Mainbocher²³⁷, Lucien Lelong et Lyolène²³⁸. Elle est présente à plusieurs reprises dans ce quotidien, jusqu'en 1933.

Sa maison de couture, fermée à Paris en 1934, lui donne plus de liberté pour partir pour les États-Unis. Un article signale d'ailleurs sa venue sur le sol américain, le 10 août 1934 avec le paquebot *l'Ile-de-France*²³⁹. Un précédent voyage a déjà été effectué en 1933 où elle débarque le 23 juin 1933 au Havre, après trois semaines passées à New York, Kansas City et Chicago pour l'Exposition universelle. C'est, d'après l'article, son premier voyage en Amérique. Elle s'émerveille de l'Exposition universelle et s'avoue surprise de n'avoir vu aucun signe de la Dépression. Elle est impressionnée par ce qu'elle voit là-bas²⁴⁰. Mais pour l'instant, c'est encore à Paris qu'elle poursuit sa carrière. À partir de 1936 ou 1937, on retrouve Hélène Lyolène directrice du département « Heim – Jeunes filles²⁴¹ ». Elle y travaille sans doute jusqu'à la collection 1938-1939, car on découvre un de ses modèles Heim-Jeunes filles, en février 1939 dans la presse²⁴². En effet Jacques Heim (1899-1967) a repris la maison de fourrure de ses parents, immigrés de Pologne au milieu des années 1920, il travaille majoritairement des éléments en fourrures et en peaux. Il ne se lance véritablement dans la couture qu'à partir de 1930 et crée un rayon spécifique pour les jeunes filles de bonne famille qui sont devenues plus actives et plus indépendantes dans les années 1930 avec cependant un budget moins important que celui de leurs mères qui s'habillent chez lui par ailleurs. En matière commerciale, il est bon de s'intéresser à ces nouvelles consommatrices qui se situent entre l'enfance et l'âge adulte. L'adolescence est un marché à conquérir et la mode a bien compris leur désir d'élégance et d'émancipation. En 1936, peu de maisons de grande couture s'intéressent à cette catégorie de clientes encore. Les robes de grands couturiers de leurs mères ne correspondent pas aux lignes et

²³⁶ *The Chicago Tribune and the Daily News, New York* est un journal américain qui paraît en France pendant la guerre et les années trente (1917-1934). Il s'agit d'une collaboration entre *The Chicago Tribune* et *The Daily News, New York*. C'est un quotidien, « le journal américain d'Europe » destiné aux Américains mobilisés en France dès le printemps 1917, il devient ensuite le quotidien d'information des expatriés américains en Europe.

²³⁷ Mainbocher a été rédacteur en chef du *Vogue* américain à Paris avant d'ouvrir sa maison de couture. En 1936 il réalise la toilette de mariage de Wallis Simpson qui contribua à son succès. Voir Yvonne DESLANDRES, Florence MÜLLER, *Histoire de la mode au XXe siècle, op. cit.*

²³⁸ « A new silhouette appears in spring fashions », *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, décembre 6, 1931, p. 2.

²³⁹ Sally COOPERMAN, « The Social World », *Chicago Daily Tribune, European Edition*, August 3, 1934, p. 4.

²⁴⁰ « Notables arrive on Ile de France », *The Chicago Tribune and the Daily*, 24 juin 1933, p. 2.

²⁴¹ Juliette CLARENS, « M. Jacques Heim nous dit pourquoi il a créé Heim-Jeunes Filles », *Le Journal*, 20 octobre 1937, p. 6.

²⁴² Juliette CLARENS, « La mode et la Beauté, De quelques collections printanières », *Le Journal*, 7 février 1939, p. 8.

aux goûts de leur âge. Les maisons spécialisées enfantines ne sont plus adaptées non plus à leurs morphologies. Jeanne Lanvin s'est intéressée, à travers sa fille Marguerite à la garde-robe d'une enfant puis d'une jeune fille, tout au long de sa croissance, mais dans les années 1930, Marguerite a déjà plus de trente ans, c'est une femme mariée. Jacques Heim a compris le besoin de cette génération montante. Il y a un marché de l'élégance à créer pour ces adolescentes. Lyolène va contribuer à développer ce secteur chez Heim. Elle restera trois ans à la tête de ce département²⁴³ et puis les prémices de la guerre commencent à se faire entendre dans l'Europe et en France où Hélène est installée. De confession juive, elle a compris qu'ici aussi, sa sécurité n'est plus assurée. Les citoyens de confession juifs sont persécutés depuis longtemps. En Russie sa famille a déjà fui. Cette fois c'est Hitler qui les opprime puis qui les tue dans les pays qu'il envahit. Les frères d'Hélène devront partir aussi. Jacques Schiffrin perd son travail chez Gallimard et après bien des péripéties embarque de Tanger pour New York, en août 1941, avec sa femme et son fils André²⁴⁴. Il semble qu'il soit le dernier à quitter la France et à gagner les États-Unis. Lyolène est déjà sur le sol américain depuis 1939, si l'on se réfère à un article du *Brooklyn Daily Eagle*²⁴⁵ et Simon a trouvé une place sur un navire pour les États-Unis, le 15 mars 1941²⁴⁶.

Elle est invitée, au début de la guerre par Hattie Carnegie²⁴⁷ (1889-1956) pour ouvrir un département de « Jeune Filles ». Elle a été *designer-consultant* pour the Donnelly Garment company²⁴⁸ dirigé par une femme, Nell Donnelly (1889-1991), une entrepreneuse qui dès les années dix s'intéresse à faire des robes de confection élégantes, pour les femmes américaines. Son entreprise va s'agrandir jusqu'à devenir une des plus importantes fabriques de vêtements des États-Unis, avec des prix raisonnables et de réelles avancées sociales pour ses employées. Lyolène va enseigner dans plusieurs écoles des États-Unis, la coupe et le drapé grâce à son statut de couturière de haute couture parisienne qui lui ouvre les portes. À New York en 1941, elle fait

²⁴³ « Designer will teach », *Kansas City Star*, February 11, 1947.

²⁴⁴ Amos REICHMAN, *Jacques Schiffrin, a publisher in exile, from Pléiade to Panthon, op. cit.* Voir également André SCHIFFRIN, *Allers-retours*, Paris, Éditions Liana Levi, 2007.

²⁴⁵ Katherine BLANCK, «Noted Paris designer to teach experimental course at museum », *Brooklyn Daily Eagle*, July 15, 1941.

²⁴⁶ A. REICHMAN, *Jacques Schiffrin, a publisher in exile, from Pléiade to Panthon, op. cit.*

²⁴⁷ Hattie Carnegie (1889-1991) est une créatrice de mode américaine. Ses vêtements mélangent simplicité et élégance. Elle vend ses propres créations, mais se rend aussi à Paris pour acheter des vêtements de Chanel, Dior et d'autres grands noms de la couture parisienne. En 1925, elle devient la première à créer des collections spéciales pour le commerce de gros dans les grands magasins. Sa carrière prend son essor lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate en Europe. Hattie Carnegie a réalisé des vêtements de haute qualité avec les meilleurs designers américains pour le marché américain, la plaçant à l'avant-garde du développement du style américain au XX^e siècle. Voir Valérie STEELE, *Women of fashion: Twentieth-Century Designers*, New York, Rizzoli International Publications, 1991.

²⁴⁸ « Designer will teach », *Kansas City Star*, *op. cit.*

des classes d'été²⁴⁹, enseignant durant plusieurs semaines à la School Art League de New York, elle ouvre ensuite en 1942, une école « School of Design » au 9 Rockefeller Plaza de New York. Il s'agit d'une école de jeunes designers, de débutants et d'amateurs souhaitant apprendre les méthodes techniques des créateurs parisiens afin de confectionner leurs propres vêtements et refaire leur garde-robe²⁵⁰. Les États-Unis sont en guerre depuis peu, c'est une aide efficace pour les femmes d'apprendre à coudre pour elle-même et leur famille. Elle va ensuite enseigner à la Columbia University, en passant par Lindenwood College à St Charles dans le Missouri, à Rhode Island School et à Kansas City, à l'Art Institute and school of design où elle exerce son métier au poste de *designing*, s'occupant de la conception, de la création jusqu'à sa retraite²⁵¹. Kansas City est la ville dans laquelle elle s'installe et là où elle décèdera le 24 novembre 1968. Sans doute, a-t-elle pu compter sur la renommée de la couture parisienne, en apportant à la mode américaine, sa touche de *chic* parisien transposée dans ses différents postes de travail, au moment où la guerre mondiale ravage l'Europe et la France et où les vellétés allemandes en matière de mode font vaciller la position de la haute couture parisienne. Susceptible d'être transplantée à Berlin, Lucien Lelong, alors directeur de la Chambre syndicale de la haute couture réussit à maintenir la couture parisienne à Paris, au prix de sacrifices importants liés à la pénurie de matière première et aux différentes restrictions imposées par les Allemands, notamment la limitation de l'exportation des modèles réalisés. Toutefois, un maintien de l'activité de la couture en France coûte que coûte est le seul garant de conserver le renom et la place de la mode parisienne dans le monde en permettant de faire travailler tous les artisans spécialisés dans cet art séculaire²⁵².

Au moment où Lyolène s'installe aux États-Unis, on comprend que c'est grâce à sa bonne formation technique de couturière acquise certainement par ses années d'expérience en France (rien ne laisse supposer qu'elle ait pu apprendre la couture en Russie même si elle quitte la Russie en 1917 à 27 ans). Grâce à cette aura de haute couture parisienne qu'elle emporte avec elle, elle peut travailler assez rapidement à son arrivée sur le sol américain en enseignant son métier : la nature du tissu, la manière de le mouler sur le mannequin et de le draper sur un corps. Le créateur apprend avec ses doigts, dit-t-elle dans un article²⁵³. Ce que tous les grands couturiers doivent posséder. S'établir dans un pays étranger, seule *a priori*, maîtrisant certainement peu la langue,

²⁴⁹ Records of the Office of the Director (Laurance P. Roberts, 1938-43). Departments: Industrial Division, 1941-1942, Brooklyn Museum Archives.

²⁵⁰ « Lyolène School of Design Opens », *The New York Times*, November 17, 1942.

²⁵¹ « About Town », *The Kansas City Times*, September 18, 1964, p. 29.

²⁵² Dominique VEILLON, *La Mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 1990, pp. 141-175.

²⁵³ Katherine BLANCK, « Noted Paris designer to teach experimental course at museum », art. cit.

il fallait bien survivre. Il est vrai que l'enseignement de l'art de la couture parisienne n'a jamais réellement été abordé par d'autres couturiers, à notre connaissance, à part Lyolène et Madeleine Vionnet à sa retraite, ayant quitté le métier en pleine gloire en France. Certains grands couturiers ne connaissaient pas la technique du modelage, ni la confection du patron et le montage ensuite. Il semblerait que Lyolène connaissait ces techniques. À la différence de Jeanne Lanvin qui n'était pas une couturière à la base, mais qui a débuté comme modiste. Elle travaillait en recherchant des idées, celles-ci étaient soumises à sa dessinatrice qui les traduisait par un croquis. Jean Patou n'a pas étudié la couture non plus. Il ne dessinait pas²⁵⁴. On parlerait aujourd'hui, de directeur artistique, celui qui donne l'impulsion, la ligne générale de la collection comme l'ont été Karl Lagerfeld ou Christian Lacroix. Paul Poiret dessinait ses modèles, il a d'ailleurs été embauché par Jacques Doucet grâce à ses croquis qu'il proposait à différentes maisons de couture. Lyolène connaissait la structure du vêtement et son montage. C'est grâce à cela qu'elle a pu enseigner et vivre de son métier.

La couturière traverse donc deux modes de conceptions du vêtement féminin : la haute couture typiquement parisienne et la confection américaine chez Donnelly Compagny, après avoir habillé de grandes vedettes du cinéma (Alice Terry et Gina Manès). Il est étonnant, d'ailleurs qu'elle ne se soit pas dirigée vers Hollywood et ses studios comme plusieurs créateurs français l'on fait ou comme ceux qui ayant fait leurs études artistiques à Paris ont réussi dans le cinéma en devenant *costume designer* dans les grands studios américains, tels René Hubert (1895-1976), Jean-Louis (1907-1997) ou Oleg Cassini (1913-2006) qui débuta chez Jean Patou en tant que dessinateur²⁵⁵. Il est vrai aussi que son style empreint d'élégance classique et de simplicité n'aurait peut-être pas convenu à l'exubérance hollywoodien. Gabrielle Chanel en a d'ailleurs fait l'expérience lors de son passage à Hollywood au début des années 1930.

²⁵⁴ E. POLLE, *Jean Patou, une vie sur mesure, op. cit.*

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 185.

V. Les créations de Louise Boulanger pour *L'Argent* (1929) de Marcel L'Herbier

Le fonds Marcel L'Herbier déposé à la BnF a été précieux pour notre recherche. Les archives du film *L'Argent*, apportent de nombreuses informations sur la relation entre le réalisateur, la société de production et les fournisseurs de bijoux et de costumes. C'est notamment les échanges de la maison Louise Boulanger avec la production qui nous a permis de mieux cerner les différentes interactions possibles entre une maison de couture et son rôle dans la confection des costumes d'un film.

De multiples incidents lors du tournage du film, ont mis en avant les relations conflictuelles qui existaient entre Marcel L'Herbier et le directeur des Cinéromans, Jean Sapène²⁵⁶. Différents sujets de discorde sont apparus à propos du départ de Simon Schiffrin « excellent directeur d'hommes²⁵⁷ » qui a été renvoyé afin que les Cinéromans puissent s'emparer de l'administration du film²⁵⁸ et sur le remontage du film. Le fonds d'archives nous informe aussi de la joute par journaux interposés entre André Antoine et Marcel L'Herbier sur le « tripatouillage²⁵⁹ » de l'œuvre d'Émile Zola, *L'Argent* et sa transposition dans l'époque moderne qui a selon Antoine, dénaturé et mutilé l'œuvre de l'écrivain. Nous avons évoqué les grandes lignes de la position d'auteur de L'Herbier, à propos du désaccord avec Kessel sur *Nuits de princes* (1930). Mais ce sont les différents échanges liés aux costumes du film, les problématiques liées aux éléments du décor et aux costumes qui nous ont intéressés pour ce film.

La correspondance entre plusieurs fournisseurs du film dont la maison Louise Boulanger avec la société de production et le réalisateur ont permis de compléter notre vision des liens de travail qui se sont créés.

²⁵⁶ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 162. Affaire Sapène : correspondance lettre du 13 novembre 1928, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-399 et 400, *L'Argent*, BnF.

²⁵⁷ Problèmes rencontrés lors de la production : lettre de M. L'Herbier à Alfred Gerson, 2 juillet 1928, (renvoi de S. Schiffrin, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(373), *L'Argent*, BnF. Voir également correspondance : affaire Goupillière au sujet du départ de M. Schiffrin, Fonds L'Herbier 4-COL-198-387, *L'Argent*, BnF.

²⁵⁸ Alain CAROU, « à la conquête de la souveraineté, l'idée d'auteur selon Marcel L'herbier », in Laurent VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier, L'art du cinéma*, Paris, AFHC, 2007, p. 136-150.

²⁵⁹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 162. Coupures de presse, Fonds L'HERBIER FOL-COL-198-52, *L'Argent*, BnF. Articles de presse, Fonds L'HERBIER FOL-COL-198-(53), *L'Argent*, BnF.

1. Genèse d'un film fastueux

L'Herbier vient de terminer *Le Diable au cœur* (1926) lorsqu'il s'attaque à *L'Argent*, cependant, sa société de production est financièrement en grande difficulté après plusieurs réalisations de films ambitieux, tels *Faits divers* (1923) de Claude Autant-Lara, *L'Inondation* (1924) de Louis Delluc, les films de Jaque Catelain²⁶⁰ et *L'Inhumaine* (1924). Il ne peut alors financer en totalité ce prochain film. Cinégraphic et Cinéromans-Pathé signent alors un contrat d'exploitation-distribution pour un montant s'élevant à plus de trois millions de francs de l'époque²⁶¹ et pour alléger les lourdes dépenses, Cinémondial et la Société des Studios Réunis se joignent à la production. Admiratif du travail de Gance avec son *Napoléon*, il cherche lui aussi un sujet qui puisse être traité avec une certaine vigueur²⁶². C'est le roman d'Émile Zola, *L'Argent* qui le séduit. Il va prendre dans le roman, « une idée abstraite », qui concerne les mécanismes de l'argent²⁶³. Et selon *Comoedia* pour dissiper toute équivoque, précise que les prélèvements opérés sur l'œuvre de Zola sont insignifiants. Le réalisateur n'a emprunté à l'écrivain que : « l'idée, le titre et les patronymiques des héros ; le reste, c'est-dire la transposition sur le plan social des milieux financiers de notre époque, l'incorporation dans le cours de l'action d'un évènement (le raid transatlantique) qu'Émile Zola n'aurait pas prévu, enfin le développement de l'intrigue sont de Marcel L'Herbier²⁶⁴ ».

Le besoin et le manque d'argent est un sujet qui prend le pas de plus en plus sur la volonté d'indépendance artistique et financière que le cinéaste a tenté de réaliser en créant sa société de production Cinégraphic (1922-1929) et dont la déroute économique laisse entrevoir les difficultés intrinsèques à vouloir la liberté et l'indépendance en tant que metteur en scène. Les restructurations dans l'industrie cinématographique qui découpe la production en centaines de petites sociétés de production à l'assise financière peu solide et les investissements financiers énormes qu'il faut mettre en balance, nécessaires à l'arrivée du film parlant, semblent étouffer les espoirs du metteur en scène à conserver la maîtrise de ses œuvres filmiques²⁶⁵. Dans un article, à propos de *L'Argent* Noël Burch considère que dans le film, la présence à l'écran de l'argent est palpable : « ce film utilise réellement la surabondance d'argent²⁶⁶ [...] ». Des partis pris très

²⁶⁰ *Le Marchand de plaisirs* (1923) et *La Galerie des monstres* (1924).

²⁶¹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 151.

²⁶² Noël BURCH et Jean-André FIESCHI, « La Première Vague », *Cahiers du Cinéma*, 1^{er} juin 1968, pp. 20-44.

²⁶³ N. BURCH, *Marcel L'Herbier*, op. cit. p. 105.

²⁶⁴ René LEBRETON, « L'Argent », *Comoedia*, 11 janvier 1929, p. 6.

²⁶⁵ Dimitri VEZYROGLOU, « Zola années vingt. Récit cinématographique et modernité », *Vertigo*, n° 16, 1997, p. 129.

²⁶⁶ Noël BURCH, « Revoir "L'Argent" », *Cahiers du Cinéma*, 1^{er} juin 1968, pp. 45-50.

précis, selon l'auteur, qui ne peuvent être fondés que sur beaucoup d'argent dépensé pour réaliser le film. « Au premier rang de ceux-ci figurent les dimensions exceptionnelles des décors²⁶⁷ ». On n'avait jamais vu au cinéma des décors aussi spacieux, nés de l'imagination de Lazare Meerson (1900-1938). « Un décorateur prodigieux²⁶⁸ » selon L'herbier. Les décors sont très nombreux et importants dans le film et viennent compléter les informations données par les costumes. Ils sont même qualifiés par un metteur en scène américain, Charles R. Rogers, en visite en 1928, aux studios des Cinéromans-Films d'« artistique et fastueux²⁶⁹ » et de « plus beaux du monde²⁷⁰ ». Mais la fonction absolument essentielle de ces espaces est de créer l'idée de la démesure propre à l'argent lorsqu'il coule à flots. Et ce qui est propre aux décors l'est aussi pour les costumes, les tissus, les bijoux, les fourrures utilisés dans le film, donnant cette idée du luxe. Les problématiques d'argent rencontrées par le metteur en scène pour réaliser son film, sont aussi des thèmes inscrits dans son scénario et sont également des problèmes rencontrés autour des costumes que l'on peut découvrir dans les archives du réalisateur. Ces documents relèvent des préoccupations et de la préparation du film. Des incidents qui existent certainement sur d'autres productions de la décennie et qui peuvent représenter un cas d'école.

Tout d'abord, nous découvrons des échanges de courriers à propos de l'actrice qui doit incarner la baronne Sandorf. Les costumes qu'elle doit porter suscitent quelques questions. Pierre Maréchal, attaché à la production du film, propose l'actrice allemande Ruth Weyher pour incarner le personnage. Elle a « un grand marché allemand²⁷¹ », mais aussi une garde-robe qu'elle fournirait pour le rôle :

Ruth Weyher est la femme indiquée pour le rôle [...] beaucoup de chic et excellente comédienne. Je la vois tout à fait en baronne Sandorf. Ses conditions : 200 mark/semaine plus les frais de séjour. Elle fournirait ses robes, celles du soir en tous les cas et même celles de jour s'il le faut. Je dois dire qu'elle s'habille très bien et avec beaucoup de goût, ce serait pour nous une légère économie²⁷².

La suggestion suivante émane d'un courrier de Simon Schiffrin que L'Herbier a institué

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ N. BURCH, *Marcel L'Herbier, op. cit.*, p. 73.

²⁶⁹ « L'activité en France », *Le Matin*, 27 juillet 1928, p. 4.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Distribution et interprètes : correspondance Agence Carson (1927-1928), Pierre Maréchal à propos d'Arma Morena et Ruth Weyer pour le rôle de la baronne Sandorf, A. Artaud, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(374), *L'Argent*, BnF.

²⁷² *Ibid.*

chef de son état-major administratif²⁷³, ce qui signifie responsable du suivi de la production du film²⁷⁴. Il propose Gina Manès pour le rôle²⁷⁵. Rien n'est formulé dans ce courrier, à propos de la garde-robe de l'actrice. Cependant, les deux suggestions ne seront pas retenues et le choix va se porter sur Brigitte Helm pour incarner la baronne Sandorf, ex-maîtresse du banquier Nicolas Saccard (Pierre Alcover) et Mary Glory pour interpréter la jeune épouse de l'aviateur Jacques Hamelin²⁷⁶, Line Hamelin²⁷⁷. La jeune femme est d'ailleurs recommandée par Jacques Manuel à L'Herbier²⁷⁸. Dans un article, elle confirme cette implication du créateur dans son parcours et sur les costumes qu'il crée pour elle²⁷⁹. Les costumes, quant à eux, seront réalisés par la maison Louise Boulanger avec les maquettes de Jacques Manuel.

Louise Boulanger a été apprentie pendant treize ans avant de compléter sa formation en 1913 chez Chéruit. Elle s'installe à son compte en 1923. Très présente dans les pages de *Vogue*, avec à ses côtés ses contemporains - Madeleine Vionnet, Edward Molyneux, Gabrielle Chanel et plus tard, Elsa Schiaparelli. L'habileté de Louise Boulanger a été de passer de la couture aux tenues de soirée, des robes de jour aux ensembles de cocktails. Au fil des décennies, la couturière a conservé une capacité à évoluer, sans se tenir à un seul style. S'adaptant aux ourlets fluctuants et aux changements radicaux du goût. Elle a été une experte des petites robes noires et pouvait créer des robes de soirée fluides comparables à celles de Vionnet²⁸⁰.

La baronne Sandorf incarne le luxe et ses costumes doivent le refléter. Jacques Manuel a plusieurs fois communiqué sur le travail qui lui a été demandé pour ce film et sur la manière dont les choses se sont déroulées avec la maison de couture²⁸¹.

Ainsi, le tournage de *L'Argent* débute à la fin du mois d'avril 1928. Louise Boulanger est alors la couturière en charge de l'exécution des croquis de Jacques Manuel. Marcel L'herbier a

²⁷³ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 151.

²⁷⁴ Alain CAROU, « à la conquête de la souveraineté, l'idée d'auteur selon Marcel L'herbier », in L. VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier, L'art du cinéma*, op. cit.

²⁷⁵ Correspondances de S. Schiffrin à M. L'Herbier à propos de Gina Manès pour le rôle de la baronne, devis daté du 18 février 1928 de Pierre Chareau pour les meubles, lettre à la maison Ruhlmann, lettre du 17 avril 1928 de M. André Leroy « Maison Max » prêt gracieux de manteaux de fourrures, lettre du 23 mars 1928 sur le prix d'exécution de bijoux, lettre du 19 décembre 1928 « Robes lingerie Louise-Boulanger », Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(381), *L'Argent*, BnF.

²⁷⁶ Henry Victor joue le rôle de l'aviateur Jacques Hamelin. Le rôle avait été pressenti pour Pierre Blanchard et Pierre Fresnay dans un premier temps. Décors et distribution : listes manuscrites autographes d'interprètes envisagés, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(383), *L'Argent*, BnF.

²⁷⁷ Janet Gaynor avait été évoquée pour tenir le rôle de Line Hamelin. Décors et distribution, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(383), *L'Argent*, BnF.

²⁷⁸ Marie GLORY, « Des souvenirs de Marie Glory », *Pour Vous*, 14 juin 1934, p. 5.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Linda WATSON, *Vogue Fashion, 100 years of style by decade and designer*, London, Carlton Books limited, 1999.

²⁸¹ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma », art. cit., p. 36-40.

constitué pour son film : « une assistance artistique de haute volée comprenant, sous l'égide de Jacques Manuel, la plupart des “grands” de *L'Inhumaine* au *Vertige*²⁸² ». Le créateur bouleverse alors complètement la ligne de l'époque et celle de la maison de couture désignée. Manuel est en décalage complet sur plusieurs éléments techniques du vêtement : le placement de la taille, tout d'abord, qui se positionne à cette période au niveau des hanches, qu'il remet, lui, à sa place. Il rallonge ensuite la longueur de la robe jusqu'au-dessous du genou en ajoutant une traine à l'arrière du vêtement, alors que les femmes s'habillent avec des robes courtes, coupées au-dessus ou juste au niveau du genou. Puis, il privilégie des couleurs peu utilisées jusque-là (des blancs, des gris, des noirs, l'or et l'argent) et enfin, il orne les corsages alors que la mode les veut plus dépouillés, à l'image des modèles lancés par Gabrielle Chanel ou ceux de Jean Patou. Il est ainsi en rupture avec les tendances du moment. Le regard dubitatif de la couturière sur les dessins que le créateur lui soumet et le peu d'enthousiasme de la maison de couture sur ce qu'il propose a été marquant pour ses débuts de dessinateur de costumes. À cette période, les femmes « plaçaient leur taille à la hauteur de leurs hanches et recouvraient à peine leurs genoux de leur jupe²⁸³ ». Lui propose une ligne complètement différente. Jacques Manuel a expliqué dans un article combien il faut tenir compte de la caméra pour créer des costumes. Il faut tromper l'objectif, qu'il appelle le « nouveau Minotaure²⁸⁴ » il l'associe à un monstre, car cet œil mécanique est impitoyable :

Il se nourrit que de chair fraîche, de draps d'or ou d'argent, de velours et de soies. On ne peut le chicaner sur le poids d'un satin, il restitue au lapin l'hermine à bon compte, et pour lui faire absorber la laine on doit recourir à des subterfuges et ne la lui offrir que tissée de fils de soie ou de cellophane. Certaines formes le rebutent²⁸⁵.

Il raconte combien cela fut difficile pour faire exécuter ses croquis par la maison de couture choisie pour le film. Malgré les « “ça fait vieux”, formule aussi magique que “ça fait jeune” [...], que proférait à chaque essayage la couturière chargée d'exécuter mes maquettes, Marie Glory et Brigitte Helm eurent des tailles à leur place et des robes à terre. Ce n'était pas “la mode”, mais cela plaisait au monstre ». Jacques Manuel se souvient que : « c'est de cette époque, semble-t-il, que s'est répandue parmi les producteurs et réalisateurs français l'habitude de faire composer les costumes de leurs films et plus particulièrement ceux des films d'époque²⁸⁶ ».

²⁸² M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 151.

²⁸³ J. MANUEL, « Vêtir une star », *Pour Vous*, art. cit., p. 6.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma », art. cit., p. 40.

Lorsque le film sort en janvier 1929, le créateur ne peut que constater qu'à la saison suivante, la maison Louise Boulanger crée sa nouvelle collection en reprenant quasiment la ligne qu'il avait impulsée avec le film et que d'autres couturiers parisiens emboîtèrent le pas à cette nouvelle tendance. Cependant, un article paru dans *Femina* d'octobre 1927 laisse supposer que la maison Louise Boulanger avait déjà lancé cette tendance à cette période, puisque l'article titre : « Louise Boulanger reste fidèle à ses robes allongées en arrière et les accentue même jusqu'à former une traîne²⁸⁷ » et un peu plus loin on peut lire : « Et oui ! Tout arrive, même les robes longues ! [...] elles sont élégantes à souhait. La ligne la plus nouvelle et la plus appréciée me semble être celle de Louise Boulanger que de nombreux couturiers ont reprise en la transformant, en l'adaptant à leur fantaisie²⁸⁸ ». Ceci met en lumière le fait que l'évolution des idées, les tendances, les lignes d'une forme nouvelle sont captées par des artistes capables de les transcrire dans leur domaine. Il est ensuite difficile de se prononcer sur qui est arrivé le premier. Mais sans conteste, ce qu'une collection de vêtements et des magazines de mode n'auront pas su lancer à grande échelle, le film le pourra certainement ! Mais il semble encore peut-être difficile pour une maison de couture de se laisser distancer par un créateur dévoué au cinéma pour ce qui constitue pour ces maisons, leur chasse gardée, c'est-à-dire le privilège de lancer les nouvelles tendances de la mode.

Le métier de créateur de costumes pour le cinéma n'existait pas jusque-là, il prend forme à cette période. Souvent ces créateurs sont déjà costumiers pour le théâtre et le music-hall. Ce sont aussi des peintres, des décorateurs, des illustrateurs. C'est ainsi que Jean Hugo (1894-1984) décorateur et peintre fera les costumes de *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer. Le réalisateur a jusque dans les moindres détails, des idées arrêtées sur ce qu'il souhaite, examine minutieusement des reproductions du *Livre des merveilles* ou des *Riches Heures du Duc de Berry* qui ont contribué à façonner une image idéale du Moyen Âges. Dreyer indique alors à Hugo « le pli d'une robe ou l'angle d'un toit. [...]. Il voulait que les costumes et les décors ne se fissent pas remarquer, et sentissent le moins possible leur époque. Il recherchait dans les habits du XIV^e siècle tout ce qui pourrait passer inaperçu au XX^e siècle²⁸⁹ ». Ce travail méticuleux de création demande une « interprétation », par la créativité de détails stylisés et par la rigueur du créateur afin d'exprimer et non de reproduire une époque particulière selon le désir et l'intention que veut donner un réalisateur à son film. Qu'ils s'agissent de films d'époque ou

²⁸⁷ M. R., « L'évènement du jour : L'avènement des robes longues », *Femina*, octobre 1927.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Jean HUGO, *Le regard de la mémoire*, Paris, Actes Sud, 1983, p. 273.

contemporains, le costume comme le décor apportent l'environnement nécessaire désiré par le cinéaste. Le travail sur des costumes ne peut alors se faire par la simple location de vêtements du XIV^e siècle chez un costumier ou par le prélèvement d'une ou deux robes dans la collection d'une maison de couture pour un film se situant dans une période contemporaine ou d'époque lorsque l'on veut faire « parler » un costume. Les producteurs et les réalisateurs ont pris conscience de cet aspect-là pour leur film et la maison de couture n'était tout simplement pas en capacité ou ne voulait pas s'inscrire dans cette démarche qui demande beaucoup de temps et d'investissement. Elle ne pouvait plus simplement imposer une nouvelle tendance, en lieu et place d'un costume spécial pour l'écran. Face au « minotaure²⁹⁰ » qu'est la caméra, le film contemporain comme le film d'époque peut s'exprimer de la meilleure des façons si le costume est « juste » et non « à la mode ».

On voit peu à peu, le créateur prendre un poids déterminant dans la préparation d'un film. Ainsi, lorsque Jacques Manuel travaille sur son premier film, *Le Vertige* (1926), il est nommé au générique dans la rubrique : « Costumes et tissus » avec Sonia Delaunay pour les tenues d'Emmy Lynn. Lors de la sortie de *L'Argent* en 1929, Jacques Manuel est présenté comme créateur des costumes dans la presse, mais aussi comme assistant artistique de la production (**fig. 207**), ce qui signifie qu'il contrôle sous l'autorité du metteur en scène, tout l'aspect artistique du film, les costumes, les décors et certainement la lumière, c'est-à-dire qu'il doit vérifier de quelles manières seront filmés ses costumes dans les décors de Lazare Meerson et Léon Barsacq. Mais sa fonction englobe aussi des aspects plus pratiques comme celui de rechercher la maison de couture qui pourra réaliser les modèles d'après ses croquis. C'est à partir de la décennie 1930 que l'on commence à parler plus spécifiquement des créateurs de costumes et que Jacques Manuel explique son métier dans la presse cinématographique. C'est la décennie où le métier prend son essor, grâce à des metteurs en scène qui mettent en lumière ceux qui donnent au costume un véritable rôle dans le film. Un article de *Pour Vous* rappelle en 1932 que la France a fait des efforts, face aux Américains, en recrutant des artistes spécialement attachés à la création des costumes, les seuls à pouvoir dessiner des modèles adaptés à l'atmosphère d'un film. Selon le journaliste, Jacques Manuel serait l'un des premiers en France à avoir compris cela :

La différence qui existe nécessairement entre une robe faite pour la rue, pour les salons, pour les dancings et une robe destinée aux éclairages violents, aux proportions déformées

²⁹⁰ J. MANUEL, « Vêtir une star », *Pour Vous*, art. cit.

du studio. Certes, ces négligés aux longues manches flottantes, ces robes pailletées, volumineuses, avec leur profusion de volants, leur écume de tulle ou de dentelles seraient peut-être déplacés dans un boudoir exigü, dans un étroit petit appartement parisien. [...]. Et pourtant, sur l'écran, ces chiffons somptueux créent une impression de luxe, de grâce ondoyante et frivole, là où les créations des plus grands couturiers paraîtraient ternes et insignifiantes²⁹¹.

Nous avons vu qu'un créateur s'occupe des vedettes principales dans la plupart des cas. Les rôles secondaires et la figuration sont habillés grâce aux locations effectuées chez les costumiers pour des films d'époque ou lorsqu'ils doivent porter un costume particulier, celui d'un corps de métier spécifique : bataillons de soldats, de marins...etc. Lorsqu'un acteur doit signifier un personnage important même s'il est vu trois secondes à l'écran, les maisons Lepère, Souplet, Gabriel Monrose Barusseaud, Traounez et quelques autres sur la place de Paris sont alors sollicitées pour costumer ces rôles-là, car les têtes d'affiche ont toujours un traitement différent. Toutefois, lorsqu'il s'agit de rôles contemporains, les acteurs secondaires et acteurs principaux viennent avec leur propre garde-robe. Le recours au créateur devient plus aléatoire, sauf avec quelques cinéastes qui portent un point d'honneur à faire créer pour leurs acteurs principaux lorsque le rôle le demande, les modèles adaptés à l'ambiance du film et aux rôles qu'ils doivent remplir.

Plusieurs courriers du fonds L'Herbier nous indique que Marcel L'Herbier reste soucieux de la qualité et de l'importance des costumes de tous ses acteurs dans le film, attentif non seulement aux costumes féminins, mais aussi aux costumes masculins.

Ainsi plusieurs acteurs de second plan sont invités par la production du film à se rendre chez le costumier Traounez, 26 rue de Picardie, à Paris. Poirier, acteur du film, doit essayer un costume d'encaisseur, un autre acteur qui n'est pas nommé, est invité à essayer un costume de groom de restaurant²⁹². Par contre pour une tenue plus « conventionnelle », celle d'une caissière de restaurant, il est demandé à une actrice, de « venir au Studio Réunis, 6 rue Francoeur [...] en tenue noire correcte²⁹³ ». Dans une lettre adressée à Antonin Arthaud, l'acteur est convoqué pour tourner quelques scènes, il est écrit en post-scriptum, qu'il doit venir avec un costume de voyage, un pardessus de voyage et un chapeau. Une autre lettre datée du 25 avril 1928 est adressée à Alex Massard, autre acteur, qui doit lui venir le 26 avril à 8 heures pour remplir le rôle d'un chef

²⁹¹ André R. MAUGÉ, « Les films français et la mode », *Pour Vous*, 30 juin 1932, p. 12.

²⁹² Distribution et interprètes, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(374), *L'Argent*, BnF.

²⁹³ *Ibid.*

de service, avec comme tenue, « veston très correct²⁹⁴ ».

Une autre lettre du cinéaste adressée à la production, datée du 13 novembre 1928, exprime la nécessité de commander deux costumes neufs pour l'acteur Pierre Alcover, car « il était indispensable que ce maître de l'argent fût au moment opportun d'une élégance indiscutable²⁹⁵ ». Ayant reçu l'accord des Cinéromans et obtenu une baisse du cachet de Pierre Alcover, il passe la commande de deux vêtements exécutés par le tailleur Yose, situé au 97-99, avenue des Champs-Élysées, si l'on se réfère à la publicité du film (**Fig. 207**). Il s'agit d'un maître tailleur reconnu par la haute société parisienne. Il a également déjà travaillé pour le cinéma avec les cinéromans et pour Marcel L'Herbier dans *L'Inhumaine* (1924), habillant Jaque Catelain notamment.

Un dernier élément lié à un costume a suscité notre questionnement. Il s'agit d'une robe présentée par madame Charlyne Carrère lors de notre recherche à la Cinémathèque. La robe en question est inscrite sous la référence C 0156 de la collection d'hiver 1924-25 de la maison Lanvin, de couleur crème, elle porte 3 nœuds verticaux brodés sur le devant de la robe (**fig. 1-2-3-4**). Elle a appartenu à Marcelle Pradot, épouse du cinéaste. Ce vêtement est d'abord identifié dans un premier temps par la Cinémathèque française comme liée au film *Feu Mathias Pascal* (1926) de Marcel L'Herbier. L'hypothèse est présentée dans l'ouvrage *Les plus belles robes du cinéma, la collection de la Cinémathèque française*²⁹⁶ publié en 2001. Puis, l'auteur de la biographie consacrée à Jeanne Lanvin indique également que la couturière a composé une robe de style pour Marcelle Pradot, pour *Feu Mathias Pascal* (1926)²⁹⁷, son ouvrage sort un an plus tard, en 2002. Cependant, durant cette décennie 2000, la robe est ensuite enregistrée comme ayant été portée pour le film *L'Argent* (1929) du même cinéaste. Cette robe nous questionne, car les dates de tournage du film *Feu Mathias Pascal* qui sort en février 1926, se déroulent de décembre 1924 à février 1925²⁹⁸ et coïncident avec les dates inscrites sur la griffe de la robe « hiver 1924-25 » (**fig. 2**). Malheureusement, lors du visionnage du film, la robe n'apparaît pas à l'écran. Nous découvrons toutefois, dans une scène, une autre robe portée par Marcelle Pradot, très proche du style de Jeanne Lanvin (**fig. 109**) et qui pourrait être celle dont parle Jérôme Picon dans sa biographie. Le générique des deux films ne mentionne pas la maison de couture Jeanne

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Affaire Sapène : correspondance lettre du 13 novembre 1928 adressée à Charles Burget, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-399 et 400, *L'Argent*, BnF.

²⁹⁶ Marianne de FLEURY (dir.), *Les plus belles robes du cinéma, la collection de la Cinémathèque française*, Paris, Paris-Musées : Cinémathèque française, 2001, p. 161.

²⁹⁷ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 149.

²⁹⁸ L. VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier, L'art du cinéma, op. cit.*, p. 80.

Lanvin, les revues cinématographiques lors de leurs sorties, non plus. Jacques Manuel écrit dans *La Revue du cinéma*, d'automne 1949 que les robes qu'il a dessinées pour *L'Argent* ont été réalisées par la maison de couture Louise Boulanger, « couturière en vogue à l'époque²⁹⁹ » et non par la maison Lanvin qui est nulle part mentionnée. La question se pose à savoir comment une robe portant la date d'une collection de l'hiver 1924-25 se retrouve portée par une actrice, trois ans plus tard ? Le département du patrimoine Lanvin confirme que la robe déposée à la Cinémathèque est bien référencée dans leur collection hiver 1924-1925, vendue d'ailleurs à Londres à cette période, mais qu'elle n'apparaît pas dans leurs « albums de théâtre » et le film *L'Argent* n'est pas répertorié non plus comme un film auquel Jeanne Lanvin a participé. Cette difficulté d'identification ne permet pas d'affirmer ou d'infirmer avec exactitude que ce modèle créé pour une collection a bien été un costume de scène d'un film de Marcel L'Herbier, quel qu'il soit. Toutefois, à la lecture d'un article de *Cinegraph*³⁰⁰ sur la carrière de Marcelle Pradot, on découvre que l'actrice qui tenait le rôle d'Alice de Beauvilliers dans le film, régulièrement cité dans la distribution et créditée au générique lors de la sortie du film, n'apparaît pas à l'écran. Le film a subi d'innombrables coupures, ce qui entraîna la disparition d'une scène entière. Marcel L'Herbier le confirme³⁰¹ : il a dû supprimer quinze minutes d'une scène d'une vente de charité où joue Marcelle Pradot. Il est donc possible que cette robe portée par Marcelle Pradot figure dans cette scène, sans que la maison de couture l'ait répertorié... peut-être parce que l'actrice acheta cette robe pour une occasion privée, trois ans plus tôt et qu'elle l'utilisa dans le film pour cette scène-là. On sait que l'aspect « démodé » des toilettes féminines a été largement évoqué dans la presse cinématographique, mais ne justifie pas pour autant sa présence non plus.

On constate que le costume dans les productions contemporaines est encore souvent laissé à l'attention des acteurs qui amènent leurs propres vêtements. Mais la présence d'un créateur, les habitudes de travail héritées du théâtre s'ajoutent aux nouvelles méthodes de tournages. Il arrive que les acteurs soient tributaires du coût d'un costume, on le voit avec le costume de Pierre Alcover ou de leur rachat une fois le film terminé, comme nous le verrons avec les robes de Marie Glory. Il peut s'agir de costumes emblématiques que l'actrice souhaite conserver, afin de les réutiliser dans une autre production, puisqu'il est d'« usage » de procéder ainsi dans le milieu du cinéma.

²⁹⁹ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma », art. cit., p. 36.

³⁰⁰ Laurence CLAVIUS, « Enfance et début de Marcelle Pradot », *Cinegraph*, 1^{er} novembre 1929.

³⁰¹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 162.

...marcel l'herbier

vient de terminer

l'argent

**inspiré du roman
d'émile zola**

**brigitta
h e l m
splendide
interprète
du rôle de
la baronne
s a n d o r f**



**toutes les toilettes de
l'argent ont été créées
par jacques manuel**



**la sensible
m a r i e
glory dans
le rôle
de line
hamelin**

exécutées par louiseboulanger

**ont collaboré à faire de "l'argent"
un triomphe de l'élégance française**

**raymond tempier,
pierre chareau,
jaque catelain
dominique, desny,
primavera, myrbor,
jean luce, i. puiforcat,
andré leroy,
m^{lle} agnès, yose**

**production cinémondial
édition cinéromans**

**assistant artistique de la production
jacques manuel
décorateurs : meerson et barsacq**

Fig. 207. Encart publicitaire de *L'Argent* (1929), Marcel L'Herbier. *Cinéma*, janvier 1929. Il faut remarquer ici la nouvelle fonction de Jacques Manuel qui est chargé d'assister le metteur en scène sur la partie artistique. On remarque le nom de Jaque Catelain (il s'occupe de 2 maquettes de décors). Il ne joue pas dans ce film.

2. L’Affaire des costumes et accessoires du film

Dans les archives L’Herbier, il existe un dossier sur les dépenses de *L’Argent* qui donne une idée des frais liés aux costumes, mais aussi à d’autres éléments nécessaires à la réalisation du film³⁰². Au 30 juin 1928, le tableau des dépenses du film s’élève à un total global de 2 609 109, 09 francs répartis entre plusieurs postes, dont les décors, les meubles, les accessoires et les costumes et toilettes. L’estimation totale des dépenses du film bougera pour arriver à une somme de 3 995 000 francs³⁰³. Toutes les notes retrouvées sur les postes des dépenses, nous ont permis de relever des éléments de compréhension sur la manière dont les liens se sont établis avec les fournisseurs extérieurs au studio comme les maisons de couture, fourrure et bijoux pour une meilleure compréhension de l’organisation du film et celle liée aux costumes notamment.

- **Costumes et toilettes**

Le poste « costumes et toilettes » est le moins élevé de toutes les dépenses liées au film. Au 30 juin 1928, il correspond à la somme de 24 616,30 francs, pour un devis établi à 100 000 francs. La somme dépensée se décompose entre des acomptes payés chez la couturière Louise Boulanger pour 20 000 francs, 1000 francs pour la modiste Agnès³⁰⁴ (qui confectionne les chapeaux) et le reste représentent 3 616,30 francs, constitués par des petites locations de costumes divers, des achats de rubans, des notes de blanchissage et des réparations sur des vêtements. À la date du 15 juillet 1928, le poste a bougé. Il monte à 25 751,30 francs. Les petites locations, les achats de rubans et les notes de réparations qui étaient de 3 616,30 francs passent à 4 751,30 francs. Cette somme consacrée à des appoints de locations augmente par l’ajout de robes d’avocats, de costumes de sergents de ville, de gardes républicains. On comprend bien que les costumes spéciaux et particuliers sont loués et fournis par les costumiers qui louent ceux-ci pour les rôles peu importants et pour la figuration. Il n’est pas nécessaire de faire fabriquer ces costumes qui reviendraient trop chers à la production et dans une configuration où le studio où se tourne le film ne possède pas ce magasin de costumes varié. On imagine aussi que le nettoyage et les réparations concernent en priorité cette catégorie de costumes qui doivent être rendus dans l’état où ils ont été loués ou qui doivent être « salis » artificiellement pour tourner une scène particulière. D’ailleurs un courrier à l’entête de la société anonyme pour l’ameublement général

³⁰² Dépenses du film arrêté au 30 juin 1928, Fonds L’HERBIER 4-COL-198-(375), *L’Argent*, BnF.

³⁰³ Devis pour la réalisation du film, Fonds L’HERBIER 4-COL-198-(366), *L’Argent*, BnF.

³⁰⁴ Anne MONJARET, « Les modistes : de l’artisan à l’artiste, les mutations d’un corps de métier à travers le contexte de production », *Ethnologie française*, 1998, p. 235-246.

des films fait état à M. Grignard de la société des Studios Réunis que : « suite à des étincelles tombées des spots, un tapis et un divan ont été brûlés³⁰⁵ ». Une robe de Mlle Glory a également été brûlée par un charbon tombé sur la manche. Des réparations sont à effectuer pour remettre en état ces pièces. Des dommages qui parfois peuvent freiner l'envie de certaines maisons de couture, de mobiliers ou d'accessoires de mode de bénéficier de la publicité du film à cause des dégâts qui peuvent survenir, empêchant de mettre ensuite en vente lesdits objets, manteau et accessoires.

On remarque également que le libellé « costumes et toilettes » inscrit sur l'état des dépenses dans les documents d'archives du fonds L'Herbier comprend deux sortes de vêtements : le costume correspondrait à ce qui est loué chez le costumier et les toilettes seraient prêtées par la maison de couture ou fabriquées par celle-ci. La distinction semble bien établie sur les livres de comptes.

Un courrier de réclamations de la maison Louise Boulanger adressé à Marcel L'Herbier, le 19 décembre 1928 nous apprend qu'effectivement des toilettes et des éléments de ces toilettes sont prêtés. Il s'agit des fourrures non restituées à la maison de couture, après le tournage :

Nous venons vous rappeler qu'il avait été entendu entre vous et Monsieur Manuel, que les fourrures ou les garnitures de plumes que nous mettrions sur les manteaux ou les robes fournies pour tourner le film « L'ARGENT » ne rentraient pas dans le prix fixé pour ces robes ou manteaux, qu'elles étaient prêtées à titre gracieux par nous, pour remplacer les fourrures d'un prix plus élevé garnissant les originaux qui vous avaient été montrés. [...] Vous n'ignorez pas la perte que nous a laissés cette affaire et il serait particulièrement regrettable que nous soyons obligés d'y ajouter les 2 900 francs³⁰⁶.

La couturière rappelle à titre indicatif les éléments prêtés : « Sur un manteau satin noir de Mme Brigitte Helm, une garniture de lièvre blanc. Sur un manteau lamé argent de Mlle Glory, un col lapin blanc. Sur une robe d'intérieur de Mlle Glory, une garniture plumes. Sur un manteau de satin gris de Mme Brigitte Helm, une garniture plumes grises, dont le total s'élève à 2 900 francs³⁰⁷ ». D'après ce courrier et suivant l'énoncé des tenues, on s'aperçoit qu'à côté des vêtements réalisés d'après les maquettes de Jacques Manuel, d'autres, comme la robe d'intérieur citée, les manteaux cités ont été prêtés, « fournies » pour tourner *L'Argent* (1929). Dans le

³⁰⁵ Production : correspondances et contrats, une lettre faisant état de dégâts sur un tapis, un divan et une robe de Mlle Glory, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(380), *L'Argent*, BnF.

³⁰⁶ Correspondances, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(381), *L'Argent*, BnF.

³⁰⁷ *Ibid.*

courrier, il est précisé que les fourrures d'origine sont retirées sur ces vêtements choisis pour que le prix soit plus raisonnable et sont remplacées par des fourrures moins chères. Nous avons vu combien la fourrure pouvait augmenter les possibilités d'élégance et de luxe d'un vêtement à l'écran et son prix être très élevé selon la rareté de la fourrure. Par ailleurs, le nombre total de vêtements portés dans le film par les deux actrices, qu'il s'agit d'habiller de manière quasi équivalente, est important. Il peut donc paraître raisonnable de penser que toutes les tenues du film nécessaires aux scènes à tourner ne soient pas créées à partir des maquettes de Jacques Manuel, mais que certaines ont été prêtées par la maison Louise Boulanger. La production pouvant aussi se réserver le droit de corriger les maquettes proposées dans le cas d'une création spécifique et la refuser. Nous savons aussi que pour un même film plusieurs maisons de couture peuvent confectionner des vêtements ou prêter des tenues différentes. Seuls les costumes des scènes majeures, ceux qui feront basculer l'intrigue, ou ceux qui donnent une explication essentielle au caractère d'un personnage sont confiés au créateur, notamment dans un film où de nombreux costumes sont à prévoir. Nous voyons bien là aussi, tout le potentiel que peut apporter le costume conçu pour une scène cruciale, dans le film muet, où tous les éléments artistiques sont essentiels à sa compréhension, ce que l'apport du son puis de la couleur changera par la suite.

Un courrier du fonds L'Herbier, fait état d'une proposition de la maison Louise Boulanger où il est question de fournir douze robes nécessaires à Line Hamelin (Marie Glory), huit autres pour la baronne Sandorf (Brigitte Helm), des manteaux pour les deux actrices et le prêt de toutes les toilettes utiles au premier plan, lors de la fête donnée par Nicolas Saccard pour un forfait de 38 000 francs³⁰⁸. Il est indiqué sur l'état des dépenses que le devis proposé pour le poste « costumes et toilettes est de 100 000 francs, à la date du 30 juin 1928. Les dépenses effectives à cette date sont de 25 751,30 francs. Deux acomptes ont été versés à cette date : l'un de 20 000 francs à la couturière, l'autre s'élève à 1000 francs pour la modiste.

Andrée Leroy³⁰⁹, directrice de la maison Max Fourrures a fait également une proposition dans ce sens dans une lettre datée du 17 avril 1928, où la maison accepte de prêter gratuitement au film les manteaux de fourrure (quatre ou cinq). Cependant, en contrepartie, plusieurs choses sont demandées : tout d'abord, que les fourrures soient assurées pendant le temps du prêt, qu'il soit fait mention du concours de la maison sur la publicité de lancement « Fourrures Max » et sur l'écran, sous le nom d'Andrée Leroy comme l'une des collaboratrices artistiques du film. Le nom

³⁰⁸ Correspondances, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(392), *L'Argent*, BnF.

³⁰⁹ DORANTE, « Chez Max, (A. Leroy) », *Comoedia*, 1^{er} février 1927, p. 2.

des fourrures Max n'apparaît pas au générique du film mais on le retrouve sur l'encart publicitaire du film, paru dans *Cinéma*, en janvier 1929 (**fig. 207**). Est-ce que la société des Cinéromans-Films a accepté la proposition forfaitaire de la maison Louise Boulanger ou a-t-elle choisi l'offre d'Andrée Leroy qui ne porte cependant que sur des manteaux ? On retrouve sur la publicité du film le nom de Max Fourrures. Dans un article de *Comoedia*, le nom du fourreur est associé à un manteau porté par l'actrice Brigitte Helm dans une scène du film. Il est selon l'article « établie spécialement pour elle³¹⁰ » (**fig. 208**). La solution de Max Fourrures a été *a priori* acceptée sans annuler celle de la maison Louise Boulanger pour les robes.

Une fois le film achevé, la restitution des objets et ses costumes doivent se faire. Des contrats sont négociés à la charge de la production pour leur transport, l'assurance et leur remise en état dès le début du film. Le nom de ces « fournisseurs » peut paraître sur toute la publicité de lancement du film, les prospectus et les brochures, les programmes en fonction des arrangements faits³¹¹. On remarque que l'intérêt doit être partagé et que la collaboration doit apporter autant au film qui bénéficie du nom prestigieux d'une maison de couture et de la marque.

Parfois, certains matériels et costumes qui deviennent les propriétés de la société de production, peuvent être l'objet de rachat. Ainsi Marcel L'Herbier adresse un courrier à Alfred Gerson et Jean Lefebvre en faisant état de son souhait de racheter certains objets et donne des informations sur ce que peuvent devenir certains costumes, une fois le film terminé :

J'ai fait dresser une liste exacte de tous les objets ayant été achetés pour les besoins du film et qui par conséquent, sont la propriété de votre société des Cinéromans. Cet actif du film représentant environ 100 000 francs, il me paraît juste de tâcher de déduire la somme ainsi récupérée du coût de la production. [...] Il faut tirer de l'argent de tout ce matériel [...] Pour ma part, je suis prêt à racheter certains objectifs et dispositifs qui ont été établis sur mes données et adaptés à mes appareils. Je crois que pour certaines robes, Mlle Glory serait prête à les racheter, comme il est d'usage, autant qu'on lui en laisse la faculté³¹².

Si le matériel d'un film peut se réutiliser sur une prochaine production. En ce qui concerne les costumes, une réutilisation paraît plus aléatoire pour la société de production. Certains costumes sont fabriqués pour une scène particulière et une actrice particulière. Certains sont parfois très originaux et ne sont pas transposables dans un autre film et sur une autre actrice dont la morphologie est différente. Cette situation obligerait la production à recourir à un service fixe

³¹⁰ René LEBRETON, « L'Argent », *Comoedia*, art. cit.

³¹¹ Correspondances, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(381), *L'Argent*, BnF.

³¹² *Ibid.*

de costumiers employés par elle pour leur préservation et leur entretien et à posséder un magasin. Alors que ceux provenant de la collection d'une maison de couture ajustés ou créés pour l'actrice peuvent être restitués à la fin du film ou racheter par les actrices pour leur usage personnel, dans la mesure où ils sont encore à la mode. C'est ce que précise Jacques Manuel dans *La Revue du cinéma* au sujet des vêtements provenant de maisons de couture : « si la production était plus soignée, on leur allouait un certain crédit et elles [les actrices] allaient choisir chez leur couturier attiré des toilettes qu'elles comptaient utiliser pour leur agrément personnel après le film³¹³ ».

- **Les accessoires : les bijoux présents dans le film**

Le dernier exemple lié au film *L'Argent* (1929) correspond à un courrier retrouvé, constitué d'un devis réalisé par la maison Raymond Templier, joaillier à Paris pour l'exécution des bijoux demandés pour le film : trois bracelets aux prix de 1 200, 960 et 840 francs. Deux parures composées de deux diadèmes à 1 800 francs chacune, deux pendants à 600 et 300 francs, deux colliers à 3 600 et 2 400 francs. Le courrier précise et confirme que le joaillier prêterait « gracieusement, pour les prises de vues d'autres bijoux : broches, bracelets, etc.³¹⁴ ». Les articles proposés sont « des prix maxima » et le bijoutier espère pouvoir arriver à « des prix un peu inférieurs³¹⁵ ». On s'aperçoit avec ce document que ces accessoires font aussi l'objet des mêmes attentes que pour les costumes. Certains bijoux sont achetés et d'autres pièces sont aussi prêtées gratuitement. On peut imaginer que certains des bijoux pourront être rachetés par les actrices probablement comme l'usage le permet pour les costumes et que l'attente publicitaire du fournisseur s'apparente également à celle de Max Fourrures ou de celles de la maison Ruhlmann et de Pierre Chareau pour les meubles puisque nous retrouvons le nom de Raymond Templier sur l'encart publicitaire du film (**fig. 207**).

³¹³ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma », *La Revue du cinéma*, art. cit., pp. 3-63.

³¹⁴ Correspondances, Fonds L'HERBIER 4-COL-198-(381), *L'Argent*, BnF.

³¹⁵ *Ibid.*



Fig. 208. La baronne Sandorf (Brigitte Helm) et Line Hamelin (Marie Glory), *L'Argent* (1929).
Brigitte Helm porte un manteau de breitschwanz³¹⁶ blanc, garni de martre zibeline brun foncé de Max
Fourrures.
Photogramme du film. CNC.

3. Des toilettes d'exception

Le nombre total des costumes dessinés par Jacques Manuel et exécutés par la maison de couture n'est pas connu. La publicité du film cite pourtant que : « Toutes les toilettes de l'argent ont été créées par Jacques Manuel ». Nous ne savons pas si la proposition de la maison Louise Boulanger dont nous avons parlé un peu plus haut, a été acceptée dans sa totalité ou partiellement pour le film. Cependant, dans *La Revue du cinéma*³¹⁷, Jacques Manuel parle en particulier de deux robes qu'il a dessinées pour Brigitte Helm (**fig. 209-210**).

³¹⁶ Le breitschwanz est une variété de fourrure d'agneau mort-né issu du mouton karakul originaire d'Asie central. L'astrakan est la fourrure du même mouton karakul, mais tué juste après sa naissance. Les agneaux naissent avec une peau dont le poil est intégralement brillant et à fines bouclettes.

³¹⁷ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume... », art. cit., p. 41 et 43.

L'une d'elles, la robe fourreau en lamé or (**fig. 210-211**) accompagnée d'un bonnet lisse couvrant ses cheveux et d'un éventail de plumes jouent un rôle important dans une scène très emblématique du film révélant combien ce costume a pu souligner les intentions psychologiques du personnage dans la scène. Un costume doit être aussi compris à la suite des autres tenues du personnage dans un film comme évolution et comme dialogue avec le spectateur au fil de l'histoire. Chaque vêtement révèle quelque chose du caractère de la baronne Sandorf d'une manière générale et par des détails vestimentaires que l'on retrouve d'un vêtement à l'autre, qui donne des précisions utiles et supplémentaires d'une scène à l'autre.

Brigitte Helm campe dans le film, un personnage à la beauté froide et énigmatique. Un carton du film la présente comme une : « Joueur acharnée, femme cupide, toujours du côté du gagnant ». La baronne Sandorf n'a plus donné signe de vie à Saccard, depuis sa chute. Ils se sont croisés à deux reprises avant la scène qui nous intéresse ici.

- **Regard sublimé sur une robe en lamé or**

La scène se déroule dans l'appartement de la baronne Sandorf qui reçoit quelques amis chez elle. Les invités sont autour de la table de Baccara, lorsqu'on lui annonce l'arrivée de Nicolas Saccard. La baronne laisse ses amis et vient le rejoindre dans la pièce d'à côté. Elle porte lors de cette soirée, une robe longue à bretelles couleur or dans un tissu lamé très léger, presque lisse qui l'habille comme une seconde peau en moulant son corps souple et élancé. Découpée au niveau des genoux, la robe s'allonge à l'arrière par une longue traîne à l'aspect de papier froissé qui démarre au niveau des hanches en s'évasant. Au moment où elle s'apprête à rejoindre Saccard, elle déploie son éventail de plumes tel un paon faisant sa roue, couvrant d'une grande envergure tout son buste et s'approche de Saccard. Il se lève et vient la saluer. Il remarque alors sur la main qu'elle lui tend, un nouveau bracelet à son poignet, similaire à celui qu'il lui a offert jadis et venant s'ajouter à l'autre. Il lui demande contre qui, elle a gagné celui-là ? Depuis la chute de son amant, elle s'est rangée du côté d'un autre banquier, Gunderman, qu'elle renseigne sur tous les projets de Saccard. Se dérobant, elle s'éloigne en se déhanchant d'une manière très féline. Le créateur de costume amène le spectateur à découvrir le personnage et son caractère par son costume et par la manière dont il le porte. Le décorateur, quant à lui, va nous le faire découvrir, évoluant dans son milieu naturel et complète ainsi notre information sur lui.



Fig. 209. Brigitte Helm , *L'Argent* (1929), robe de tulle blanc et veste ajustée en lamé argent, jupe en crêpe de Chine, longue traîne créée par Jacques Manuel .
Fonds L'Herbier, FOL-COL-198-52. Coupures de presse.



Fig. 210. Brigitte Helm. Robe fourreau en lamé or, longue traîne créée par Jacques Manuel.
Photo *Cinémonde*, novembre 1928.



Fig. 211. Brigitte Helm, *L'Argent* (1929), dans sa robe fourreau. Photogramme du film. CNC.

L'espace où vit la baronne est moderne, il est fait de hauts murs blancs laqués d'un aspect clinique, il y a peu de meubles dans la pièce où l'attend Saccard. Un panneau géométrique et coloré coupe le ton monochrome des murs.

La nature animale de la baronne Sandorf se révèle aussi ce lieu, son appartement. Ainsi, lorsqu'elle dégage sa main de l'emprise de Saccard et qu'elle s'éloigne rapidement en se dirigeant vers le fond de la pièce, c'est pour s'allonger voluptueusement sur la banquette recouverte d'une couverture en peau de tigre. Celui-ci la rejoint et se penche sur elle féroce pour la forcer à révéler le nom de son nouvel amant. Apeurée et agitée en même temps, elle respire d'une manière saccadée comme un petit animal pris au piège pendant que la caméra filme en contre-plongée son corps recouvert de cette peau fine en or qui brille en se soulevant et

s'abaissant précipitamment à chaque respiration. On voit alors onduler sur le mur des ombres aquatiques, des poissons qui s'y reflètent et les ombres des mains des joueurs de Baccara de la salle voisine qui donne un aspect abstrait et arboré à la pièce et l'impression d'un lieu clos, une tanière où l'on ne distinguerait que des ombres venues de l'extérieur ou un bocal de poissons exotiques à travers lequel, un autre monde évoluerait. Comme un animal en cage, la baronne Sandorf se déplace d'un bout à l'autre de la pièce, ceinturant son espace.

Son bonnet de fils légers est du même style que ceux que portent Gina Manès dans *Napoléon vu par Abel Gance* (1927) et Lucienne Legrand dans *L'Arpète* (1929) de Donatien, seulement sa matière diffère et semble être fait en caoutchouc, une sorte de membrane opaque qui recouvre sa chevelure et qui fait penser à la mue d'un animal aquatique, un reptile qu'elle semble incarner. Les chapeaux sont aussi des créations de Jacques Manuel. Il expliquait avoir eu moins de difficultés avec la modiste Agnès qu'avec Louise Boulanger, car elle était toujours « prête à accueillir et à soutenir les expériences et les recherches nouvelles³¹⁸ » du créateur. Il semble bien que la texture du bonnet fasse partie des expériences qu'il a entrepris pour l'écran.

Éclatant d'un rire nerveux, la baronne Sandorf demande à Saccard pourquoi cette jalousie puisqu'il en aime une autre (la femme de l'aviateur Jacques Hamelin). Saccard veut savoir ce que l'on dit sur lui. Elle se dégage une nouvelle fois de ses bras et se dirige de l'autre côté de la pièce. Elle lui répète alors ce que l'on dit de lui : qu'il va faire faillite. Fou de colère, il se dirige vers elle et lui attrape les mains en voulant la faire plier, elle tombe sur un canapé, il s'approche, la menace : elle lui répète qu'il va faire faillite, selon lui, c'est elle qui spéculé sur sa ruine, il tente alors de l'étrangler. Le corps allongé de la baronne est parcouru de convulsions. Les nombreux plans courts ramènent ce corps ainsi découpé, à celui d'un animal que l'on veut mettre à mort. Cependant, la baronne Sandorf réussit à se dérober. Les invités, dans la pièce à côté d'eux, ont certainement entendu des bruits. Elle le repousse alors en s'armant de son éventail de plumes noires sur lequel elle prend appui comme une extension de son corps mouvant et ondulant et s'en va en sortant de la pièce.

³¹⁸ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume... », art. cit., p. 40.



Fig. 212. Brigitte Helm, *L'Argent* (1929) son bonnet en fils lisse proche d'une membrane, d'une peau complète ce costume créé par Jacques Manuel. Photogramme du film. CNC.

- **Un ensemble de tenues créant la ligne stylistique du film**

D'autres modèles, autres que les deux robes que Jacques Manuel présente dans son article³¹⁹ sont certainement dessinés par lui. Quelques-unes sont plus remarquables que d'autres. En effet, la sensualité froide de la baronne Sandorf, son appât du gain permettent peut-être d'aller plus loin dans la personnification de cette femme à travers ses costumes, à la différence d'une jeune mariée tendre et amoureuse, incarnée par l'actrice Marie Glory.

Une scène qui précède sa confrontation avec Saccard, présente la baronne Sandorf chez le banquier Gunderman. Elle est habillée d'une robe en lamé dont la longueur de la jupe s'arrête au niveau des genoux, mais que prolongent de longues franges de différentes couleurs qui descendent jusqu'à ses pieds formant à partir de ses hanches, une ceinture incrustée (**fig. 213**).

³¹⁹ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume... », art. cit., p. 36.

Le panneau mural géométrique et coloré de son appartement aperçu dans la scène précédente, vient comme un rappel de ces franges aux tons dégradés. Très stylisée, la robe est loin de ce qui se porte dans les années 1928-1930. Il s'agit très certainement d'un modèle dessiné par Jacques Manuel, car ce costume pourrait faire partie d'un ensemble thématique que compléterait la robe fourreau or. En effet, si Brigitte Helm moulée dans sa robe en lamé or, au bonnet de tissus organique peut évoquer un reptile aquatique, cette robe à franges et à plumes, très ostentatoire associe de nouveau l'animalité à la personnalité de la baronne en faisant allusion cette fois-ci, à un volatile. Le bonnet blanc uni couvre la tête et les cheveux, le cou, à peine visible, est cerclé d'une couronne de plumes comme l'extrémité des bras donnant l'aspect d'un grand oiseau.

Jacques Manuel réutilise certaines matières et tissus comme le tissu en lamé que l'on découvre couleur argent pour le déshabillé en tulle (**fig. 209**), or pour la robe fourreau (**fig. 210**) et dans un autre colorie pour la robe à franges. Ce sont aussi les plumes d'autruches ou d'émeus constituant l'éventail ou composant le décolleté et les avant-bras de la robe à franges (**fig. 213**). Il use aussi d'une coupe et d'une longueur particulière pour les jupes d'un costume à l'autre permettant de construire à travers ses modèles, un ensemble homogène. La traîne est présente sur trois modèles portés par la baronne Sandorf : le déshabillé, le fourreau et la dernière robe portée lors de la fête donnée par Saccard qui relève certainement du travail de Jacques Manuel. Cette robe de soirée se compose d'un bustier en perles et strass monté sur une jupe en taffetas de soie dont la traîne se termine par deux pans identiques se terminant en pointe comme la langue bifide du serpent, venant une nouvelle fois faire écho à l'animalité de la baronne Sandorf (**fig. 214-215**). Le créateur a pris soin tout au long de ses créations de n'employer que des blancs, des gris, des noirs, de l'or et de l'argent et de faire des corsages ornés. Il souligne dans un article : « au lieu de ces sortes de sacs informes dont Chanel et Patou avaient lancé la mode³²⁰ ». La simplicité chic et élégante des lignes des deux couturiers cités par Jacques Manuel, qui sont très célèbres durant cette période, est certainement parfaite à la ville, mais leurs modèles sont l'exemple de ce qu'il n'est pas possible de rendre sur un écran. Il faut selon Jacques Manuel s'efforcer de créer pour le cinéma des « lignes longues et verticales, le buste moulé, les épaules élargies pour diminuer la tête et affiner la taille³²¹ ». Il faut savoir composer « des oppositions de brillant et de mat, de transparent et d'opaque, de blanc et de noir³²² ». Tout ceci est important, mais il faut aussi s'assurer que l'interprète, le rôle, l'harmonie générale du décor soient bien pris en compte

³²⁰ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire du costume... », art. cit.

³²¹ J., « Vêtir une star », art. cit.

³²² *Ibid.*

également. Il serait dangereux pour un créateur d'imaginer une toilette sans avoir pris connaissance du découpage du film pour savoir où et comment seront filmés les vêtements créés. Une collaboration de cet ordre ne semble pas avoir été proposée aux maisons de couture qui ont travaillé au cinéma. Le metteur en scène envoie leurs vedettes essayer des vêtements qui, au mieux, seront confectionnés pour le rôle, mais il semble que le couturier soit rarement associé au scénario et au découpage du film. Il travaille avec l'actrice qui essayera les vêtements qui pourront être portés dans le film. Le travail du créateur est plus associé au metteur en scène, aux plans qui seront filmés avec le costume et l'interprète. Le créateur saura s'inspirer de la démarche de la vedette, il l'aura vu évoluer avant de concevoir une toilette. Il viendra surprendre ses attitudes familières, connaître ses qualités physiques qu'il faudra mettre en valeur pour savoir dissimuler ses imperfections. Ce travail au plus près de l'actrice et de son rôle permettra que son jeu n'en soit que meilleur, car le costume accompagnera les évolutions du personnage voulues par le metteur en scène et soulignées par l'opérateur.



Fig. 213. Robe en lamé, frangée, dont le col et le bas des manches sont garnies de plumes. Brigitte Helm dans *L'Argent* (1929). La robe semble être une création de Jacques Manuel. Photogramme du film CNC.



Fig. 214. Robe bustier en taffetas sombre et strass ou perles. La jupe est formée d'une longue traîne se terminant par deux pans terminés en pointe, portée par Brigitte Helm, *L'Argent* (1929). Robe dessinée certainement par Jacques Manuel. Photogramme du film CNC.



Fig. 215. Robe à bretelles en taffetas sombre, corsage fait de strass ou de perles, Brigitte Helm, *L'Argent* (1929). Photogramme du film CNC.

- « **La ligne 1930** » de Jacques Manuel

Jacques Manuel explique dans son article de *La Revue du cinéma* que le costume ne doit pas nécessairement être à la mode. La preuve en est que la robe de tulle blanc (**fig. 209**) qu'il a dessinée est selon lui « une des premières réactions contre la mode du moment ; laissant prévoir la "ligne 1930"³²³ ».

Cette ligne va s'imposer durant toute la décennie 1930. Elle découle, selon le créateur, de ses idées stylisées pour les toilettes de *L'Argent* et de sa position ferme face à l'attitude de la maison de couture Louise Boulanger qui a été chargée de leur exécution. Celle-ci ne voulait pas

³²³ J. MANUEL, « Esquisse d'une histoire... », art. cit., p. 41.

« bousculer³²⁴ » sa ligne du moment, celle en vigueur pendant les années 1920, des robes qui sont encore courtes en 1926 et qui vont à l'encontre du style du créateur. Mais dès 1927 et 1928 la jupe couvre le genou en laissant une certaine ampleur à la jupe et déjà une taille qui revient à sa place. La femme des années 1920 a été représentée par un côté androgyne, les cheveux coupés court au carré. Les jupes courtes ont investi une symbolique puissante qui a été « synonyme d'une vie en marge de la norme en revêtant un caractère revendicatif ou contestataire, d'ordre politique ou social³²⁵ », mais cette mode est aussi impulsée par la nécessité, celle de la Première Guerre mondiale qui a constitué le passage permettant d'abandonner ce qui se faisait avant :

Finie l'époque de l'amoncellement. La mousseline et les soies multicolores sont bonnes pour le feu ou doivent être courageusement troquées contre un uniforme en lainage beige. Les cheveux doivent être coupés à la Jeanne d'Arc, la poitrine et le postérieur cachés. Dans toute la mesure du possible, les femmes doivent ressembler aux jeunes hommes qui ont pris leur défense contre l'envahisseur. Par-dessus tout, aucune excentricité stupide ne doit insulter le deuil de milliers d'entre elles³²⁶.

C'est l'avis de Gabrielle Chanel qui veut apprendre aux femmes à « tout abandonner pour entrer dans une garnison ou un couvent d'un nouveau style³²⁷ ». La mode des années 1920 a véhiculé des notions de simplicité, de praticité et de modernité dont leurs origines sont à retrouver dans la guerre qui a laissé aux femmes des responsabilités familiales et financières qui les ont poussées à refuser les dictats imposés par la tradition, la société et contre une mode contraignante qui les a entravées. Cependant la mode « peut aliéner autant qu'affranchir celles qui en suivent les mouvements³²⁸ ». Le processus d'émancipation des femmes implique selon Christine Bard : « une réduction de la différenciation des apparences de genre³²⁹ » d'où une volonté par les couturiers de se servir du vestiaire masculin du sport et de la guerre et de l'adapter : le pantalon, la présence des poches sur les tailleurs, les cheveux courts, le chapeau cloche des années 1920 très proche du casque des poilus. Cocteau définissait le style imposé par Chanel après l'exubérance de Paul Poiret comme un style « passe-muraille³³⁰ ».

³²⁴ *Ibid.*, p. 36.

³²⁵ Ch. BARD, *Les Garçonnes...*, *op. cit.*, 1998. Voir Fanny SENIMON, « Vers la coupe à la garçonne, une histoire des cheveux coupés des années 1900 à 1925 », Master 2, sous la direction de Pascal ORY, Université Paris I, 2013 », in *Genre & Histoire*, Printemps 2014, [En ligne] <http://journals.openedition.org/genrehistoire/1928>.

³²⁶ P. CAIZERGUES, P. CHANEL, « Jean Cocteau et la Mode », *op. cit.*, p. 90.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Ch. BARD, F. EL AMRANI et B. PAVARD, *Histoire des femmes ...*, *op. cit.*, p. 89.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

« La ligne 1930 », c'est au contraire, le retour d'une femme plus traditionnelle, une femme toujours élégante et raffinée certes, mais dont la ligne passe par une revalorisation des formes de son corps. C'est une rupture avec la silhouette androgyne des années 1920. Les femmes se replient sur les valeurs du passé, celles d'une attention à leur foyer. Peut-être est-ce une réaction de défense face à la crise financière qui depuis 1929 s'est installée en France également et face aux crises politiques qui menacent l'Europe ? Est-ce que les mouvements d'émancipation qui ont porté la mode « à la garçonne » se sont épuisés au début des années 1930 ? Quoi qu'il en soit, c'est un retour à la tradition qui se manifeste au passage de la décennie suivante. « La ligne 1930 » est certainement dans l'air. Les dessins de Jacques Manuel pour le film *L'Argent* (1929) ont soit anticipé un nouveau style à venir, soit il l'a traduit, car au même moment que lui, des couturiers proposent cette même ligne. Le film sort en janvier 1929 et Jacques Manuel constate qu'à la saison suivante, la maison Louise Boulanger crée sa nouvelle collection en reprenant ses éléments de style.

C'est vers la fin de l'année 1927 que Marcel l'Herbier construit puis termine son scénario de *L'Argent* à partir du roman d'Émile Zola. Au printemps 1928, le cinéaste est plongé dans les préparatifs du film qui débutent à partir du mois de mars. Fin avril 1928, il tourne les premières prises de vues à Paris, rue Francoeur, au dernier étage de l'immeuble Pathé, dirigé par Jules Kruger³³¹. Jacques Manuel a certainement montré ses croquis à la couturière bien avant les premières scènes qui se tournent au printemps 1928. Soit entre la fin de l'écriture du scénario, à la fin 1927 et le printemps 1928. Ainsi, lorsque paraît dans *Femina*, en octobre 1927, un article sur la nouvelle ligne de la maison Louise Boulanger pour l'automne, il est question de robes longues, allongées à l'arrière et accentuées d'une traîne³³² et lorsque de nombreux couturiers reprennent cette tendance en la transformant et en l'adaptant³³³, on peut raisonnablement penser que Louise Boulanger a déjà impulsé cette nouvelle ligne, avant Jacques Manuel puisque c'est en été que se construit la prochaine collection présentée en automne. Il faut imaginer que les idées circulent et peuvent influencer de nombreux artistes.

Qu'est-ce que qui fait l'évolution d'un style dans la mode ? Ce sont les lignes du corps féminin que les créateurs font bouger en déplaçant le centre de gravité du corps, lorsqu'à l'extérieur, les guerres, les changements politiques et sociétaux viennent influencer sur leur créativité, traduisant soit des attentes féminines, soit les propres volontés du créateur. On peut

³³¹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 149-153.

³³² M. R., « L'évènement du jour : L'avènement des robes longues », *Femina*, art. cit.

³³³ *Ibid.*

citer Paul Poiret inventant la jupe entravée quelques années après avoir encouragé dans ses créations l'abandon du corset.

La ligne 1930 correspond à une taille retrouvant sa place naturelle, plus haute que celle des années 1920. Il faut alors donner un peu plus d'ampleur à la jupe dont le devant se porte juste au-dessous du genou pour que la jupe puisse bouger. On retrouve cette ampleur sur les côtés et à l'arrière avec un bas de robe légèrement allongé pour l'après-midi et formant une légère traîne le soir (**fig. 216-217**). Les cheveux sont toujours courts, mais on y intègre des boucles, des ondulations, des coiffures à crans³³⁴.

Ainsi, dès l'hiver 1927-1928, on opte pour une longueur de jupe en dessous du genou avec une légère traîne s'amorçant à l'arrière de la jupe, même si la taille n'est pas encore placée à sa place (**fig. 218- 219**). Puis à Noël 1928, la ligne semble déjà impulsée par la vogue de la coupe en biais que Madeleine Vionnet met en place à cette période (**fig. 220-221**). Le corps féminin idéal bouge. La pratique du sport se propage dans les milieux aisés, la femme doit être élancée, mince, musclée et bronzée, car c'est vers la fin des années 1920, que la question d'« être ou ne pas être hâlée » se pose dans la presse féminine. Le numéro de *Vogue* de juillet 1928 s'interrogeait devant ce phénomène de mode où le teint brûlé pénétrait les lieux élégants de la bonne société européenne³³⁵.

³³⁴ Y. DESLANDRES, F. MÜLLER, *Histoire de la mode au XXe siècle, op. cit.*, 163.

³³⁵ Pascal ORY, *L'Invention du bronzage*, Paris, Édition Complexe, 2008, p. 35.



Fig. 216. Robe du soir en mousseline et tulle perlé noir de Louise Boulanger. Les hanches sont marquées. Le corsage est flou et la jupe est froncée et se prolonge en traîne.
Vogue, octobre 1927.

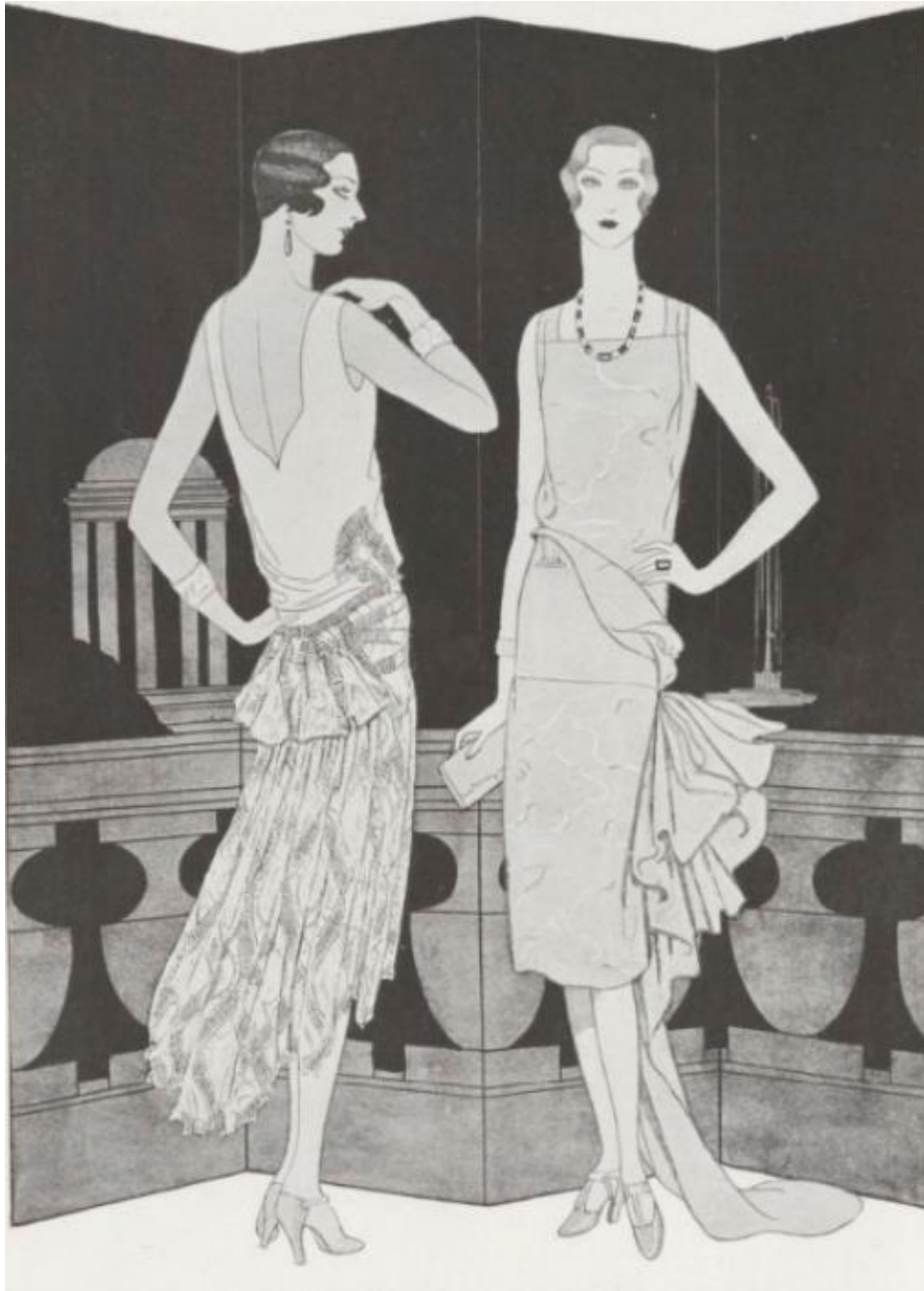


Fig. 217. Robes de Louise Boulanger montrant cette tendance du prolongement du bas de la jupe en arrière.
À gauche, robe en satin blanc et dentelle d'or combiné dont le drapée épousant les hanches se termine en se prolongeant vaporeusement en arrière de la jupe.
À droite, une robe droite, de la moire rose utilisée à l'envers et drapée autour des hanches pour finir là aussi en traîne après avoir formé un grand nœud de tissus.
Vogue, octobre 1927.



Fig. 218. Robe en crêpe Georgette vert de Louise Boulanger, des pans vaporeux fixés sous une ceinture en torsade à taille presque haute descendant et formant une traîne.
Vogue, janvier 1928.



Fig. 219. Robe de Jean Patou à la taille remontée et juste marquée par un nœud de côté. La jupe allongée est en crêpe beige formant plusieurs pans en pointes.
Vogue, janvier 1928.

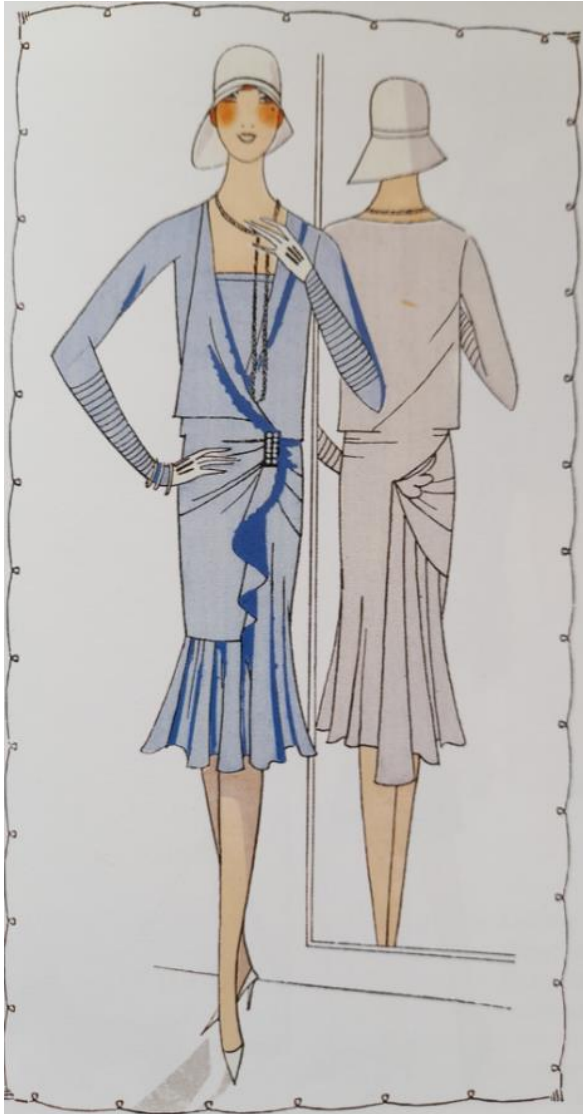


Fig. 220. Noël 1928, modèle de robe d'après-midi, « les rubans » de Philippe & Gaston. Une robe près du corps et évasée. La taille est en place et la longueur de la jupe est durant les années 1927-28 au genou. Le dos de la robe est légèrement allongé.
Les Années Folles 1920-1932, Celiv, 1990. DR.



Fig. 221. Noël 1928, robes du soir de Lanvin. Une robe moire rouge ornée de strass à gauche. Le devant de la robe est allongé jusqu'à mi-mollet et une traîne est coupée en biais. Le buste est ajusté. La taille est presque en place. À droite, la robe est en crêpe de satin en dégradé et asymétrique. La coupe laisse deviner le genou et se termine par une traîne.
Les Années Folles 1920-1932, Celiv, 1990. DR.

Ara Frenkian, modéliste de la maison Jenny relevait à propos de cette longueur à l'arrière de la jupe dans son livre de souvenir que :

Déjà en 1927/28, les robes avaient commencé à s'allonger à l'arrière, surtout les robes du soir. Presque tout le monde en même temps a créé les robes courtes devant, et allongées derrière. En 1929, elles arrivaient à la cheville et, du jour au lendemain, en 1930, Jean Patou, dans sa collection d'hiver, a présenté des robes tout à fait longues, très élaborées,

qui n'avaient plus rien à voir avec la petite robe simple traditionnelle. L'époque « garçonne » s'éloignait, la mode se sophistiquait, recherchait des techniques nouvelles³³⁶.

Ara sera d'ailleurs lui-même inspiré par ses nouvelles tendances qu'il puise dans l'art grec, si l'on observe les trois étapes de la création de cette robe portée par Jane Aubert comédienne, en 1927.



Fig. 222. Dessins d'Ara Frenkian créateur et modéliste de la maison Jenny. Sur ce modèle de 1927, il s'inspire d'une colonne ionique. On imagine le tracé d'un buste dont le tissu serait coupé en biais. Le bas de la colonne forme la jupe coupée en biais pour garder un certain équilibre du vêtement. Cette tendance va dans le sens du style 1930.

A. FRENKIAN, *Un artisan de la haute couture*, Édition Mira Impression.

³³⁶ A. FRENKIAN, *Un artisan de la haute couture*, Ara, op. cit.



Fig. 223. Modèle d'Ara Frenkian réalisé d'après son croquis de 1927. On remarque qu'il a choisi de supprimer les manches. La robe est celle qui gagne le 1^{er} prix d'élégance en 1928. On retrouve cette asymétrie sur un pan de la jupe. Elle est portée par Jane Aubert en 1928. A. FRENKIAN, *Un artisan de la haute couture*, Édition Mira Impression.



Fig. 224. Robe du soir de Jean Patou en lamé d'argent, souple et brochée.
Ampleur du dos et plis partant au-dessous des hanches pour se terminer avec une longueur asymétrique,
accentuant le drapé du décolleté du dos.
Vogue, janvier 1929.

La place du créateur de costumes est pour certains cinéastes un partenaire nécessaire afin de faire d'un film, une œuvre artistique, comme le souhaite L'Herbier par exemple. Mais on voit aussi que si le créateur de costumes se défend de faire des costumes à la « mode », il s'en inspire fortement. Il ne peut rester insensible à ce qui se fait autour de lui. Il existe une influence mutuelle. Dans cet exemple précis, autour de *L'Argent*, il est difficile de ne pas y voir l'impulsion

du couturier et de la mode, puis une présentation sur l'écran de cette même ligne, certes stylisée, adaptée pour l'écran, mais qui pourra selon les retombées du film, le nombre de spectateurs, l'intérêt pour le film se retrouver dans les collections suivantes de plusieurs couturiers qui propageront cette tendance. Il est bien évidemment question d'émulation partagée entre le créateur au cinéma et le couturier. Jeanne Lanvin avait bien souligné cet aspect dans un entretien, évoquant l'influence du cinéma considérable dans la mode, car il renouvelle et enrichit l'inspiration des créateurs afin de pouvoir créer le type de la femme moderne³³⁷.

³³⁷ J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 251, (note 35).

Chapitre 12

Sonia Delaunay : une démarche intellectuelle autour d'un projet artistique

Le dernier exemple de notre étude sur les liens qui s'établissent entre les maisons de couture et les productions cinématographiques n'est pas à proprement parler celui d'une maison de couture, à l'image de celles que nous avons évoquées jusque-là. C'est-à-dire une entreprise de haute couture avec un protocole imposé par une chambre syndicale, avec deux collections par an, des salons d'essayages, une première vendeuse, une première d'atelier, ses petites mains...etc. Sonia Delaunay est une artiste, une peintre. Son besoin artistique est de rechercher des matériaux nouveaux afin de s'exprimer : « reliure, typographie, broderie, tissus, costume ne sont pas pour elle des ouvrages de dame [...]. C'est la recherche de son mode d'expression propre³³⁸ » afin de pouvoir exercer son art : la diffusion de la couleur est selon elle, aussi importante que le langage choisi.

I. L'art de la couleur et des formes

Au début des années dix, lorsque Sonia Terk (1885-1979) rencontre Robert Delaunay, elle crée déjà des tissus et brode aussi des tapis. À partir de la naissance de Charles en 1911, elle fait des collages, peint des coffres, fait des coussins, des abat-jours. Elle confectionne aussi des couvertures et des vêtements pour son fils. Sa Robe *Simultanée*, est créée dans une période où elle explore artistiquement différentes choses :

Moi, avec mes recherches de la peinture libérée, je peignais des portraits inspirés par Van Gogh. Me trouvant dans cette équivoque entre notre présent et ce qui nous entourait [...] [et] profitant d'un échantillonnage de couleurs multiples que le tailleur de mon mari

³³⁸ Dominique DESANTI, *Sonia Delaunay, magique magicienne*, Paris, Ramsay, 1988, p. 118.

m'avait donné, j'ai senti le besoin de créer une robe qui correspondrait à notre peinture. Ça c'était en 1913. Donc au début du cubisme. J'avais déjà fait les collages sur des livres et le Transsibérien, et cette Robe *Simultanée* était en harmonie parfaite avec notre art du moment³³⁹.

D'autres vêtements *simultanés* sont créés lorsque Sonia, Robert et leurs amis, Blaise Cendrars et Guillaume Apollinaire se rendent au Bal Bullier à Paris. Guillaume Apollinaire écrit à ce propos, en janvier 1914 :

Il faut aller voir à Bullier, le jeudi et le dimanche, M. et Mme Delaunay, peintres qui sont en train d'y opérer la réforme du costume. [...] M. et Mme Delaunay sont des novateurs. Ils ne s'embarrassent pas de l'imitation des modes anciennes [...], ils ne cherchent point à innover dans la forme de la coupe des vêtements, suivant en cela la mode du jour, mais ils cherchent à influencer en utilisant des matières nouvelles infiniment variées de couleurs. [...] Voici la description d'une robe simultanée de Mme Sonia Delaunay-Terk : tailleur violet, longue ceinture violette et verte et, sous la jaquette, un corsage divisé en zone de couleurs vives, tendres ou passées, où se mêlent le vieux rose, la couleur tango, le bleu Nattier, l'écarlate, etc., apparaissant sur différentes matières, telles que draps, taffetas, tulle, pilou, moire et poulte de soie juxtaposées³⁴⁰.

« *Le simultanisme*³⁴¹ est un courant pictural que Robert a théorisé et que Sonia met en pratique à travers ses créations. « Simultaneity is the lyric expression of the modern view of life³⁴² ». Ce courant s'inscrit donc dans « le contexte des origines de l'abstraction et se rattache aux notions de fièvre et de dynamisme qui caractérisent l'ère moderne : développement technologique et urbain, inventions du cinématographe et de l'aviation³⁴³ ». Le terme *simultané* que mettent en couleur les époux Delaunay se réfère au traité des contrastes de Michel-Eugène Chevreul³⁴⁴. Cette théorie date de 1839, elle a joué un rôle chez les impressionnistes, avec les

³³⁹ Biographies, bibliographies, conférences, entretiens, écrits de et sur les Delaunay : 327 « Au sujet de la robe simultanée ; 1913 », tapuscrits annotés par Sonia Delaunay, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 190, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

³⁴⁰ Copies d'articles, de poèmes, sur Robert et Sonia Delaunay, Guillaume Apollinaire : Anecdotes, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 189, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

³⁴¹ Pascal ROUSSEAU (dir.), *Robert Delaunay, 1906-1914 de l'impressionnisme à l'abstraction*, Paris, Centre G. Pompidou, 1999.

³⁴² Notre traduction : « Simultanée est l'expression lyrique de la vision moderne de la vie ». Voir Guillaume APOLLINAIRE, Dorothea EIMERT, Anatoli PODOKSIK, *Le Cubisme*, New York, Parkstone International, 2012, p. 44.

³⁴³ Cécile GODEFROY, *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, Paris, Flammarion, 2014, p. 14.

³⁴⁴ Michel-Eugène CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*, ..., Paris, Pitois-Levrault et C^{ie}, 1839.

couleurs apparentées et la relation des objets entre eux³⁴⁵.

C'est lors de vacances que le couple passe en Espagne que la guerre éclate. Ils décident alors de prolonger leur séjour dans la péninsule ibérique même si cela n'est pas du goût de tout le monde en temps de guerre³⁴⁶. Ils voyagent au Portugal où ils poursuivent leur travail, puis à Barcelone. En 1918, à Madrid, Sonia Delaunay retrouve son compatriote Serge de Diaghilev qui propose aux deux artistes de faire les décors et les costumes du ballet qu'il s'apprête à remonter à Londres, *Cléopâtre*³⁴⁷. Le succès de ses costumes aidant, Sonia prend la décision par nécessité économique, de subvenir aux besoins de son foyer. La Révolution russe lui a coupé les rentes immobilières qu'elle percevait jusque-là de l'héritage de son oncle et de sa tante Terk et la situation en France n'est pas prospère. Elle pourra ainsi libérer son époux des contingences matérielles quotidiennes en lui permettant de poursuivre son œuvre artistique³⁴⁸. Elle crée le costume d'Amneris dans l'opéra d'*Aïda* joué au Liceu de Barcelone en 1918. On la retrouve au music-hall où elle confectionne les costumes et chapeaux de l'artiste Gaby ainsi que la décoration de son théâtre, le Petit Casino à Madrid. Aidée par des amis mécènes, elle peut commercialiser ses créations sur lesquelles elle expérimente les matières locales (raphia, jute, toile cirée)³⁴⁹. Elle ouvre une boutique de couture et de décoration, *la Casa Sonia* au 2, calle de Columela, dans un quartier chic du centre de la capitale espagnole³⁵⁰. Elle expose et vend « des broderies, des châles, des tapis, des coussins, du mobilier, des objets d'intérieur, des ustensiles de cuisine, des articles de mode et des accessoires féminins (porte-monnaie, bérêts de paille, ombrelles en raphia, boîtes à bijoux...) »³⁵¹. Elle transforme les objets du quotidien, le banal, en quelque chose d'artistiquement élevé. Sonia Delaunay marie le pratique et l'esthétique, à l'art³⁵². En 1973, elle

³⁴⁵ G. APOLLINAIRE, D. EIMERT, A. PODOKSIK, *Le Cubisme, op. cit.*, p. 44.

³⁴⁶ Correspondance générale détaillée : lettres de Sonia Delaunay à Paul Poiret, réponse et lettre adressée à G. Rebollac, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 155, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Une lettre de Sonia Delaunay datée du 14 août 1920 à Madrid propose à Poiret une coopération commerciale, d'envois de meubles et d'objets de la maison Martine qu'elle commercialiserait dans sa boutique en Espagne. Une réponse de Paul Poiret virulente le 17 août 1920 est sans appel : il l'accuse d'une part d'avoir été copié sur des coussins appartenant à la maison Martine et d'autre part il ajoute dans un autre courrier pour un autre interlocuteur : « j'ai appris que la Maison est dirigée par Madame Delaunay, la femme d'un déserteur français. J'ai donc plus d'une raison pour ne pas m'y intéresser ». Un second courrier daté du 4 octobre 1920, à l'intention de Monsieur G. Rebollac, domicilié à Madrid, réitère son opinion sur les Delaunay : « Je les connais fort peu. Je sais seulement que M. Delaunay est parti en Espagne au moment de la guerre et qu'il n'est pas revenu pendant la guerre. C'est assez pour que je m'abstienne de ne traiter aucune affaire avec lui ».

³⁴⁷ Biographies de S. Delaunay, version manus. "Depuis ses débuts en peinture...", plusieurs exemp. Tapuscrits, couvre la période 1903-1939, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 190, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ C. GODEFROY, *Sonia Delaunay..., op. cit.*, p. 31.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*, p. 33.

répondait aux questions d'une journaliste qui lui demandait si elle pensait, comme nombre de gens, qu'il est moins important de dessiner des vêtements, du mobilier, des objets ou d'illustrer un livre que de faire un tableau ? Pense-t-elle qu'il faille séparer les choses en catégories tels l'Art et les Arts décoratifs ? Pour l'artiste, ces deux catégories sont les mêmes. Lorsque l'on est un artiste, on fait de la peinture comme du mobilier³⁵³.

Sonia Delaunay utilise la couleur et s'inspire de ses souvenirs de jeunesse, des costumes ukrainiens, elle s'inspire du folklore local. Ses créations spontanées et artisanales sont réservées à un petit groupe « d'initiés », à son entourage. Ses travaux décoratifs *simultanés* s'affranchissent au fil du temps de sa peinture pour devenir une voie parallèle dans laquelle elle s'engage, « libérant le dialogue entre les arts, la mode et le commerce³⁵⁴ » et cherchant à traduire un art propre à incarner la modernité en le diffusant dans le quotidien. Des articles dans la presse font sa notoriété et même si ses créations « artistiques³⁵⁵ » sont des pièces uniques et destinées à la clientèle madrilène fortunée, elle est devenue, malgré elle, une femme d'affaires, entretenant des ouvrières pour répondre aux commandes. *La Casa Sonia* porte d'évidence, la marque parisienne de sa propriétaire, une boutique élégante proche de ce que peut représenter pour les Espagnols, une maison de couture parisienne. Victime de son succès, elle projette d'ouvrir des succursales dans d'autres villes espagnoles, à New York également. Des commandes commencent à arriver de Paris et c'est à cette période, en 1921, que le couple et leur petit garçon décident de rentrer en France. De retour de leur exil, elle poursuit cette aventure dans la mode et la décoration, dans leur nouvel appartement parisien, au 19, boulevard Malesherbes, en y installant son atelier de tissus et sa boutique de mode. Elle crée la maison *Sonia* ou *Sonia Delaunay* en 1925 et propose tissus, vêtements, accessoires et mobiliers. Entre septembre 1924 et juin 1925, elle dépose au tribunal du commerce de la Seine, 70 modèles de dessins de tissus, de broderie et modèles de sacs, pour se prémunir de la copie³⁵⁶. Un fléau qui sera dès le début du siècle une lutte constante contre les contrefacteurs, d'autant plus inefficaces que dans le domaine des arts appliqués, la législation est quasiment inexistante. Il faudra attendre le 12 mars 1952 pour que soit promulguée une loi sur la répression de la contrefaçon dans les industries de l'habillement et de la parure³⁵⁷.

³⁵³ « Interview with Sonia Delaunay », photocopie annotée au crayon par [Sonia Delaunay ?] d'une interview de Cindy Nemser éditée dans son ouvrage "Art Talk", Ed. Arts Magazine, lettres de C. Nemser et de S. Delaunay (1974-75), Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 191, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

³⁵⁴ C. GODEFROY, *Sonia Delaunay...*, *op. cit.*, p. 22.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ D¹² U¹⁰ 178, n° de dépôt 7806, 7823, 7824, 8338, 8466, 8509, différents modèles de sacs, dessins de tissus, broderies sur tissus, manteaux, 12 septembre 1924 au 30 juin 1925, Archives de Paris.

³⁵⁷ D. GRUMBACH, *Histoire de la Mode*, *op. cit.*, pp. 67-72.

L'ouverture d'une boutique, c'est « faire pénétrer l'esthétique du *simultanisme* dans le champ de la culture populaire³⁵⁸ ». Ses créations vestimentaires relèvent d'« une idée de construction par rapport au corps³⁵⁹ ». Ce ne sont pas « des copies de tableaux transposés sur la femme comme le fait Yves Saint-Laurent avec Mondrian³⁶⁰ ». Pour Sonia Delaunay, son expérience de la mode perdurera avec des temps d'arrêt jusqu'à son décès en 1979. Elle ne crée que des « modèles d'art » (vêtements et objets) en restant sur un mode expérimental. Ce travail constitue un prolongement de sa peinture qui rejoint le projet commun des avant-gardes de « synthèse des arts » que soulevait L'Herbier. Par ses créations d'art appliqué, « le dialogue instauré entre les arts relève d'une stratégie novatrice de diffusion artistique : « le label *simultané*, la poésie, le théâtre, la publicité, la presse, la devanture, la photographie, le défilé, l'affiche, la conférence, la danse, le cinéma et l'exposition sont autant de moyens convoqués pour promouvoir la mode et, à travers elle, la peinture, toutes deux élues au rang de “modèles d'art”³⁶¹ ».

II. Un art visuel qui passe également par le cinéma

En 1926, deux films sortent sur les écrans où apparaissent des vêtements et des accessoires signés Sonia Delaunay ainsi que des toiles de Robert Delaunay. C'est tout d'abord *Le Vertige* débuté à l'automne 1925 par Marcel L'Herbier, dont les intérieurs se préparent au studio d'Épinay, en décembre 1925 après que le cinéaste et son équipe soient revenus de la Côte d'Azur où les extérieurs avaient été tournés. Le film sera présenté à la corporation fin avril 1926 et sortira sur les écrans français en juillet 1926 puis ce sera *Le P'tit Parigot* en octobre 1926, film à épisodes, mis en scène par René Le Somptier.

³⁵⁸ C. GODEFROY, *Sonia Delaunay...*, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁹ Biographies, bibliographies, conférences, entretiens, écrits de et sur les Delaunay : 327 « Au sujet de la robe simultanée ; 1913 », tapuscrits annotés par Sonia Delaunay, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 190, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ C. GODEFROY, *Sonia Delaunay...*, *op. cit.*, p. 13.

1. L'expérience du *Vertige* (1926) de Marcel L'Herbier : une première tentative avec le cinéma

Marcel L'Herbier a souvent dit dans divers entretiens et écrits qu'il n'avait réalisé *Le Vertige* que pour pouvoir continuer à faire les films qu'il voulait. Devenu producteur en créant Cinégraphic en 1922, il produit plusieurs films de ses amis, Jaque Catelain et Louis Delluc qui coûteront plus qu'ils ne rapporteront réellement. Il reste de ce fait un producteur fragile et dépendant d'un éditeur-distributeur pour pouvoir sortir son prochain film. Produit par Cinégraphic et distribué par Cinéromans et Pathé-Consortium, *Le Vertige*, lui est proposé par Jean Sapène :

On m'infligeait, à prendre ou à laisser, de produire *Le Vertige*, une pièce chancelante du brave Charles Méré champion du Boulevard, parce que Sapène en avait acquis les droits à bon compte et qu'il me les revendait au prix fort. [...] J'avais tenté d'inventer une sauce visuelle pour faire passer le poison de cette dramaturgie boulevardière. [...] C'est à cette histoire rocambolesque que j'ai essayé de prêter main forte. Grâce à celles aussi que m'ont prêtée à moi une équipe en or où brillèrent Mallet-Stevens, Jacques Manuel, Robert Delaunay³⁶².

Le portrait que le réalisateur dessine de son film, qu'il qualifiait en 1968 comme étant « rien d'essentiel : c'est un film de circonstance³⁶³ » en réponse aux questions de Jean-André Fieschi lors d'un documentaire « Cinéastes de notre temps³⁶⁴ » ne prenait pas en compte la généreuse publicité bien harmonisée par Ciné-romans-Pathé qui avait permis un accueil prometteur à son film et un réel succès commercial. Une unanimité tant souhaitée pour ses films précédents et que seule cette réalisation « de circonstance » avait concrétisé³⁶⁵. Pourtant, selon lui, *Le Vertige* était loin de valoir ses précédentes productions : une situation à laquelle il ne s'attendait pas, disait-il³⁶⁶.

Voyons de quoi l'histoire est faite. L'action se déroule en Russie au début du film. L'intrigue se concentre sur l'amour d'une femme, Natacha (Emmy Lynn), mariée au vieux comte, Svirski, mais elle est amoureuse d'un jeune lieutenant Dimitrief (Jaque Catelain). La

³⁶² M. L'HERBIER, *La tête qui tourne, op. cit.*, pp. 137-138.

³⁶³ Jean-André FIESCHI, « Autour du cinématographe, entretien avec Marcel L'Herbier », in P. BROSSARD, *Marcel L'Herbier et son temps, op. cit.*, pp. 133-151.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ N. BURCH, *Marcel L'Herbier, op. cit.*, p. 73.

³⁶⁶ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne, op. cit.*

Révolution se déclare et Svirski jaloux de cet amour, se sert de la confusion générale dans laquelle se trouve son pays pour abattre le prétendant de sa jeune femme. Rapidement, ils doivent quitter la Russie à feu et à sang. Il amène sa femme et ils se réfugient sur la Côte d'Azur, là où se trouve déjà une communauté russe réfugiée. Plusieurs années douloureuses passent à côté de ce mari qu'elle n'aime pas. Un jour, elle rencontre un jeune homme, sosie de son ancien amour, Henri de Cassel (Jaques Catelain) qui devient son amant, mais à qui elle cache cet amour par procuration. Un jour, il confronte le mari et Natacha lors d'une soirée mondaine. Le comte effrayé par cette ressemblance décide d'emmener sa femme avec lui dans une propriété éloignée. Cependant, Henri, épris de Natacha, retrouve sa trace et décide de l'enlever à cet homme odieux. Dans un duel meurtrier, le vieux comte fatigué succombe à une crise cardiaque avant d'avoir pu presser la gâchette de son revolver contre Henri de Cassel. Si l'intrigue de « cette grosse fiction mélo romantique³⁶⁷ » comme le laisse entendre Marcel L'Herbier, fonctionne auprès du public, c'est aussi bien sûr grâce à la présence d'artistes qu'il cite et qui ont joué un rôle important pour ce succès : « Mallet-Stevens construisit le décor de l'appartement du jeune premier, Robert Delaunay prêta une de ses toiles, *Tour Eiffel* et Sonia Delaunay peigna les tissus³⁶⁸ ». Leur contribution a permis, par certains aspects, d'apporter « toute l'élégance moderne et le raffinement³⁶⁹ » demandés aux personnages et au décor.

Le travail de Sonia Delaunay dans ce film se manifeste à l'écran à travers deux costumes. La longue robe en satin noire que crée Jacques Manuel, brodée au niveau des hanches d'un panneau de motifs *simultanés* dessiné par Sonia Delaunay (**fig. 227-228-229-230**) et le peignoir *simultané* porté par Jaques Catelain (**fig. 236**).

- **La robe en satin noir et le panneau simultané**

La scène durant laquelle Emmy Lynn porte la robe *simultanée* se déroule au début du film, au moment de la Révolution russe. Cette robe porte la griffe de la maison « Ch. Drecol Paris », ce qui signifie que Sonia Delaunay ne fait pas réaliser la robe par ses ouvrières. Sa confection est confiée à la maison de couture Drecol. Quelles mises au point ont été faites entre Jacques Manuel qui conçoit le modèle de la robe et Sonia Delaunay qui participe au projet avec l'ajout de ce panneau ? Aucun élément lié à cette collaboration artistique ne nous est parvenu jusque-là. Sonia Delaunay a-t-elle spécialement créé le motif pour ce costume ? Quelle a été l'intention de

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ N. BURCH, *Marcel L'Herbier, op. cit.*

³⁶⁹ « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n° 372, 19 décembre 1925, p. 19.

l'artiste, si familière des couleurs et sachant que cette robe et son motif ne seraient vus qu'en dégradés de noirs et blancs ?

À partir de 1923, Sonia Delaunay est approchée par un soyeux lyonnais J.-B. Martin qui lui commande cinquante dessins pour être reproduit industriellement sur des tissus. Les dessins qu'elle réalise sont destinés à recouvrir la totalité d'une pièce ou une partie d'un chapeau, d'un manteau ou d'une robe. Son travail sur les rapports colorés avec des formes géométriques se définit à travers les contrastes de couleurs que ces formes exercent les unes par rapport aux autres. Ces décalages « produisent à nos yeux, simultanément, des aspects neufs, inédits³⁷⁰ ». Peu à peu les motifs issus des formes géométriques du style Art déco et du cubisme d'avant-guerre dans lesquels elle puise son inspiration, se libèrent. Sonia Delaunay s'approche de motifs naturalistes, de fleurs et de végétaux, où l'on peut certainement ranger ce panneau *simultané*. Cette activité dépassant à présent la simple création réservée à un cercle restreint de connaissances, demande une reconnaissance et une inscription officielle. C'est ce qu'elle fait en déposant sa marque « Simultané » au Greffe du Tribunal de Commerce de la Seine le 20 mars 1925, sous le n° 231353, destinée à désigner : « des films et tissus de laine ou de poils (44) de soie (45) de chanvre, lin jute et autres fibres (46) de coton (47)³⁷¹ ». Elle fait ainsi breveter sa technique de tissage, mais également ses modèles ainsi qu'une technique qu'elle invente et qui porte sur un procédé consistant à : « rapporter sur les pièces de tissu, par impression ou par broderie, une série d'ensembles décoratifs successifs exécutés chacun "en forme"³⁷² ». C'est-à-dire en « suivant une forme adéquate à la coupe prévue par le modéliste³⁷³ », de façon à ce que « la pièce d'étoffe contienne une série d'"étoffe-patrone" dont chacune pourra former un vêtement ou une partie du vêtement³⁷⁴ ». On peut penser que cette technique est celle utilisée pour la robe du *Vertige*. On découvre également sur cette robe, outre le panneau coloré de Sonia Delaunay, une coupe, un style, que Jacques Manuel réemploiera dans *L'Argent*. Les robes sont dotées de longues traînes et pourvues de longues manches pendantes ouvertes qui s'apparentent aux vêtements du XV^e siècle, un Moyen Âge des contes russes. On retrouve ces manches sur un autre costume du film, il s'agit d'un déshabillé de couleur claire dont les bords des manches sont

³⁷⁰ C. GODEFROY, *Sonia Delaunay...*, *op. cit.*, p. 64.

³⁷¹ Recueil, Dépôts et brevets de Sonia et Robert Delaunay, Série de certificats de dépôts et reçus de modèles au Conseil de Prud'hommes de la Seine (Section tissus), Correspondance adressée à Robert et Sonia Delaunay par M. G. Protte, conseil en matière de propriété industrielle, concernant le dépôt de la marque « Simultané » et le brevet d'invention, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 209, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

recouverts de fourrure (**fig. 231**). Alors que dans *L'Argent*, si l'on retrouve ces traînes sur l'arrière de certaines robes de Brigitte Helm, le devant des robes reste court. Le bustier à bretelles de la dernière robe de l'actrice (**fig. 214-215**) est quant à lui, fait de perles et de strass, on baigne dans l'atmosphère du Paris effervescent et mondain de la fin des années 1920. Avec *Le Vertige* (1926), le tournage a lieu à la fin de l'année 1925, cinq ans plus tôt, la mode est différente, mais on y retrouve cependant, le style du créateur : longue traîne et le devant de la robe légèrement plus court. Avec *Le Vertige* (1926), les spectateurs se retrouvent parfois dans un conte fantomatique par la présence du sosie du défunt amant de Natacha.



Fig. 225. Début du XVe siècle, costumes de femmes. Les manches de la 1^{ère} robe sont larges et forment un revers à son bord. Dessin, Musée du Louvre, Photo Giraudon



Fig. 226. Milieu du XVe siècle, Anonyme, Les noces de Boccaccio Adimari, Florence. Les longues traînes des robes sont proches du style de Jacques Manuel pour la robe au panneau S. Delaunay. Photo Soprintendenza alle belle Arti.



Fig. 227. Robe portée par Emmy Lynn,
Le Vertige (1926)
Modèle de Jacques Manuel, panneau *simultané* de
Sonia Delaunay.
Cinémathèque française.



Fig. 228. Emmy Lynn (Natacha Svirska),
Le Vertige (1926), portant la robe *Simultanée* et Roger Karl
(le général Svirska).
Photogramme du film. CNC.



Fig. 229. Détail du panneau *simultané* de Sonia Delaunay tissé certainement en panne de velours³⁷⁵.

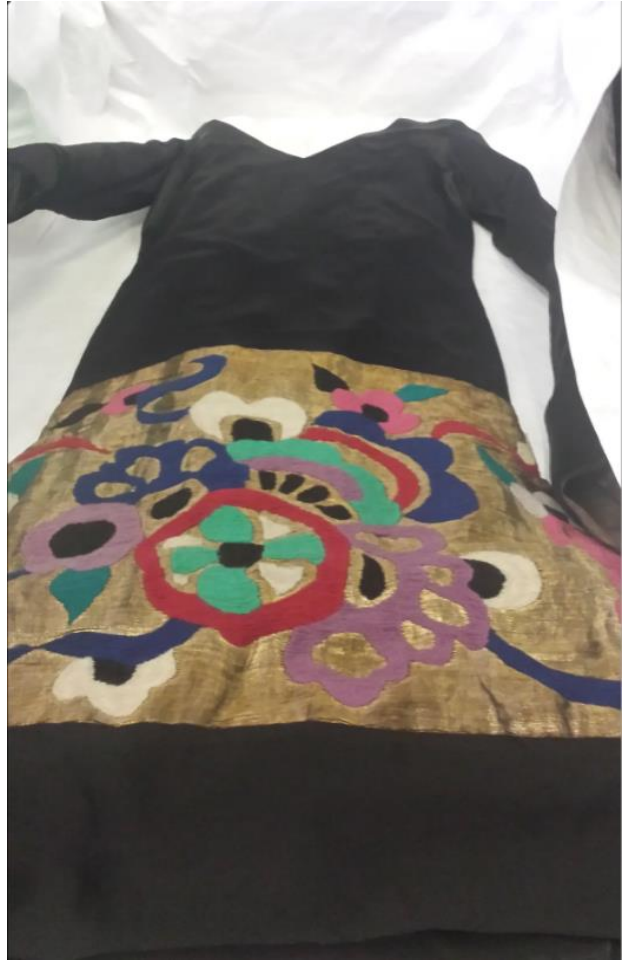


Fig. 230. Robe (réf : C 0017) d'Emmy Lynn dans *Le Vertige* (1926). Costume Cinémathèque française.

³⁷⁵ Le velours est un tissu dont le procédé de tissage permet d'obtenir un aspect velouté. La trame du tissu intègre des fils de différentes longueurs qui ressortent sur l'endroit de l'étoffe. Ces fils peuvent être coupés au rasoir en surface, puis la pièce est passée entre deux gros rouleaux chauffants afin d'aplanir les poils de velours dans un sens, de les fixer et de leur donner un lustre. Cette technique est appelée le « pannage » ; il donne au tissu son nom de panne de velours. Les motifs de velours en relief sont toujours peints à la main. Les pièces réalisées sont souvent uniques. Voir Bernard BERTHOD, Elisabeth HARDOUIN-FUGIER, *Les Étoffes : Dictionnaire historique*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1994.



Fig. 231. Déshabillé porté par Emmy Lynn dont les grandes manches pendantes rappellent la robe *simultanée* et crée une homogénéité de style dans la garde-robe de l'actrice. Photogramme du film CNC.

Le manteau en panne de velours noir et lamé or (**fig. 232-234-235**) est également une création de Jacques Manuel. Il figure parmi les trois costumes signalés comme appartenant au *Vertige* conservés à la Cinémathèque française. Le manteau porte une griffe d'une autre maison de couture que celle figurant sur la robe *simultanée* du même créateur. Il ne s'agit plus de la maison Drecoll, mais de la maison Germaine Lecomte dont l'étiquette indique l'adresse : 23 rue Royale à Paris, avec une inscription manuscrite « Manteau cinéma 44663. Nous constatons donc que pour un même film, plusieurs maisons de couture, plusieurs savoir-faire peuvent être sollicités ? Ainsi, les techniques liées au moulage, à la coupe, au montage d'un vêtement sont différentes selon la matière utilisée. La technique du flou, de la coupe d'un tailleur ou du montage de la fourrure diffèrent. Ainsi chaque maison peut avoir sa spécialité. Peut-être est-ce plutôt en fonction de la date des premières scènes à tourner que la maison est en capacité ou pas d'accepter une commande pour réaliser tel ou tel costume ? Les impératifs de tournages pouvant faire bouger les scènes à tourner et la date de la livraison des costumes s'en trouvent déplacée.

Emmy Lynn porte sous ce manteau, une robe qui est peut-être réalisée par le créateur également. Cependant, nous savons que des vêtements peuvent être achetés ou fournis par l'acteur lui-même ou prêtés par la maison de couture. Comme tous les costumes n'ont pas la même importance dans une scène et la même durée d'apparition à l'écran, son impact dans le film est différent. Le costume joue « son rôle », celui d'interpeler, d'expliquer ou d'éblouir le spectateur. Une robe cachée sous un manteau n'a sans doute pas le même pouvoir d'attention que le manteau que l'on découvre tout au long de la scène.



Fig. 232. Manteau (réf. C 0019) porté par Emmy Lynn, créé par Jacques Manuel, *Le Vertige* (1926), Marcel L'Herbier. Costume Cinémathèque française.



Fig. 233. Robe d'Emmy Lynn portée sous le manteau noir et lamé. *Le Vertige* (1926). Dans un salon créé par Robert Mallet-Steven. Album, Les Ateliers d'Arts Graphiques du matin, 6 Boulevard Poissonnière Paris, 1926. DR.

Pour les toilettes de la garde-robe de l'actrice, il existe un autre costume qui nous est présenté à la Cinémathèque comme appartenant au film. Il s'agit d'un second manteau, en velours gris, avec col décoré de motifs végétaux brodés, dont deux pans brodés sont terminés par des franges en fils métalliques (**fig. 236**). Toutefois, ce manteau n'apparaît pas dans le film. Peut-il

s'agir d'une scène coupée au montage là aussi ? L'encolure du manteau porte la griffe de « Germaine ...te ». Le nom brodé est illisible, mais il semble qu'il s'agisse de la maison Germaine Lecomte, le numéro de téléphone « Élysée 20.53 » bien visible, correspond à celui de cette maison qui n'est pas mentionné dans le générique du film. Les costumes nous révèlent des informations que les documents seuls ne montraient pas. Des questions restent en suspens et nous interpellent : combien de maison de couture, selon leurs fonctions (simples exécutrices d'un vêtement ou fabricant la totalité de la garde-robe, etc.) peuvent-elles intervenir sur un même film ? Pour le manteau gris qui nous intéresse (**fig. 8**), Henri Langlois donne comme identification : « manteau gris porté par Emmy Lynn dans la scène qui se passe à Paris en 1925 ». Si l'on se réfère à cette information pour répertorier ce costume, en prenant cette date comme année d'un tournage, l'actrice a alors tourné deux films avant 1925 : *La Vérité* d'Henry-Roussel en 1922, *Résurrection* en 1923 où elle est dirigée pour la première fois par Marcel L'Herbier, le film est inachevé à cause de la maladie du réalisateur et il ne subsiste qu'un fragment, des rushes³⁷⁶ et deux photos de scènes tournées³⁷⁷. Puis en 1926, elle tourne de nouveau sous sa direction dans *Le Vertige*, ce sera ensuite *La Vierge folle* en 1929, réalisé par Luitz-Morat et *L'Enfant de l'Amour* en 1930, premier film parlant de L'Herbier. Jacques Manuel en est une nouvelle fois son « assistant artistique³⁷⁸ ». *L'Enfant de l'Amour* (1930) est visible à la Direction du Patrimoine Cinématographique, à Bois d'Arcy, mais nous n'avons pas retrouvé le costume à l'écran, alors que le nom de la maison de couture Germaine Lecomte est bien au générique du film dans la catégorie robes et manteaux et que d'autres informations retrouvées à propos de la couturière indiquent qu'elle participe à ce film qui est son deuxième film crédité à son actif, le premier étant *L'Arpète* (1929) de Donatien.

Y a-t-il eu des confusions au moment du travail de récolement et d'archivage des costumes par la Cinémathèque française ? Les indications d'Henri Langlois sont peu précises. Emmy Lynn a tourné trois films avec Marcel L'Herbier. Ils peuvent avoir été confondus, mais un seul, au final, est tourné sur l'année 1925 et c'est bien *Le Vertige*.

Les vedettes masculines ont aussi la possibilité de s'habiller chez les grandes maisons de couture. La maison Yose fait partie de celles-ci. Jaque Catelain, jeune premier a déjà bénéficié

³⁷⁶ Un fragment a été projeté puisque Cecil George-Felice du quotidien *La Lanterne*, le signale, le 22 juillet 1927. Ainsi que dans *Comeodia* du 22 juillet 1927, où l'on apprend que des parties seront projetées au Vieux-Colombier. Les rushes sont visibles à la Direction du Patrimoine Cinématographique. Deux versions américaines ont été tournées par Edwin Carewe en 1927 et 1931. Marcel L'Herbier s'en fait l'écho dans *Comoedia* du 21 juillet 1927 pour dénoncer des images « d'une fantaisie, d'une inexactitude, d'une inconscience imprévisibles ».

³⁷⁷ Émile VUILLERMOZ, « Hommage à Marcel L'Herbier », *Ciné-Comoedia*, 23 mars 1935, p. 6.

³⁷⁸ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne, op. cit.*, p. 187.

du talent du maître tailleur Jose dans *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier. Pierre Alcover deux ans plus tard, dans *L'Argent* (1929) aura recours à l'élégance de ses costumes. Un article du *Figaro* met en avant l'élégance qu'apporte Jaque Catelain dans *Le Vertige* (1926) : « on sent le jeune premier dans toute sa splendeur » peut-on lire.



Fig. 234. Différentes tenues portées par Emmy Lynn dans *Le Vertige* (1926) : le manteau noir et or, une cape et un déshabillé. *Cinémagazine* du 18 décembre 1925 et photogramme du film.

Cependant il doit « en partie, cette splendeur, au talent du maître tailleur Yose, dont le nom est si connu de tous dans le monde artistique³⁷⁹ ». Il sait suivre cette tradition anglaise des tailleurs faits pour l'homme élégant, avec une ligne simple, des tissus et des coloris sans exagération. Pour ce film, le chroniqueur soutient que cet artiste du vêtement sait : « souligner une silhouette, la présenter sous le meilleur jour [...]. Que ce soit en veston croisé, d'allure dégagée, bleu à boutons d'or ou gris à rayes bleues estompées, que ce soit en habit solennel, la silhouette fine et élancée de M. Catelain est mise en valeur par le collaborateur discret qu'est M. Yose³⁸⁰ ».

³⁷⁹ « Les Élégances masculines au Cinéma », *Le Figaro*, 18 novembre 1926, Fonds L'HERBIER FOL-COL-198-48 : *Le Vertige*, BnF.

³⁸⁰ *Ibid.*



Fig. 235. Manteau (réf. C 0019) porté par Emmy Lynn dans *Le Vertige* (1926) Costume de la Cinémathèque française.



Fig. 236. Manteau (réf : C 0018) d'Emmy Lynn répertorié comme appartenant au film *Le Vertige* (1926) ou peut-être à *L'Enfant de l'Amour* (1930). La griffe porte le nom de la maison de couture Germaine Lecomte. Costume conservé à la Cinémathèque française.

- **Le peignoir simultané**

Un deuxième vêtement tout aussi emblématique que la robe au panneau coloré *simultané* est le peignoir porté par l'acteur masculin, Jaque Catelain dans le film. Sonia Delaunay propose des vêtements pour les femmes, mais aussi pour les hommes. Elle habille les enfants également et s'intéresse aux objets de la maison qu'elle conçoit aussi avec des motifs *simultanés*. Son univers est celui du quotidien et s'applique à tous ce qui touche la vie. Le vêtement a été confié au réalisateur pour la durée de son film puisqu'on voit d'autres créations de ce style, pour homme, dans la presse (**fig. 237**). Le tissu du peignoir semble plus photogénique à l'écran que ne l'est la robe. Peut-être parce que son motif chatoyant ne rend pas sur la pellicule en noir et blanc, tout l'éclat des contrastes de couleurs. Ce motif de tissu dérive des nombreux autres modèles de

formes géométriques que l'artiste applique sur des tissus et qui font sa notoriété et sa marque « Sonia » ou « Sonia Delaunay ». Elle y expose tissus, accessoires et mobiliers. « Son talent et son esprit correspondent exactement à l'atmosphère des Années Folles³⁸¹ ». Son passage à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes lui a apporté une notoriété plus large auprès du public et lui a permis de faire connaître son art pictural aux nombreux visiteurs.



Fig. 237. Jaque Catelain (Henri de Cassel) en peignoir *simultané* créé par Sonia Delaunay aux côtés de Claire Prélia (Mme de Cassel mère) dans *Le Vertige* (1926). Album de présentation du film, Les Ateliers d'Arts Graphiques du matin, 6 Boulevard Poissonnière Paris, 1926.

³⁸¹ Sophie CHAUVÉAU, *Sonia Delaunay, La vie magnifique*, Paris, Tallandier, 2019, p. 217.

Elle n'est semble-t-il pas présente à l'intérieur du Grand Palais ni dans le pavillon officiel, mais elle l'est dans une boutique *simultanée* sur le pont Alexandre III au côté du couturier Jacques Heim séduit par son « géométrisme ». Le couturier lui propose d'établir une association ensemble lors de cet évènement. « Après cette exposition-là, l'influence de Sonia se fait sentir partout, des vitrines jusqu'aux décors intérieurs des maisons³⁸² ». On retrouve ses modèles dans de nombreuses revues de mode. Ses motifs *simultanés* se retrouvent par exemple sur un pyjama dans la revue masculine, *Adam*, en 1927 lors du Gala de la Mode masculine qui se tient pour la première fois, le 17 juin 1927, au Grand Palais à Paris. Elle y expose cravates et robes de chambre en *tissus simultanés*. Dans *Vogue*, ce sont ses broderies sur des étoffes épaisses qui sont remarquées. Son passage à l'Exposition des Arts décoratifs a peut-être incité Marcel L'Herbier a demandé une collaboration avec Sonia Delaunay, lui laissant carte blanche sur la manière dont elle pourrait participer à son film.

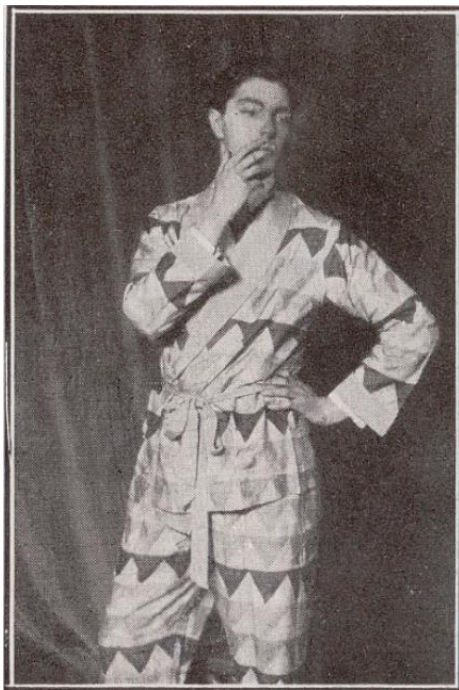


Fig. 238. Pyjama en *tissus simultanés*, *Adam*, juillet 1927. Photo V. Henry, DR.



Fig. 239. Mme Peloggio porte un manteau droit, des broderies de dégradés gris clair jusqu'au noir. Broderies nouvelles de Sonia Delaunay, *Vogue*, septembre 1924. Photo W. Rehbinder, DR.

³⁸² *Ibid.*, p. 218.

Seuls les noms de Jacques Manuel et Sonia Delaunay sont crédités au générique du *Vertige* et apparaissent dans la rubrique « costumes et tissus ». Les noms des maisons Drecol et Germaine Lecomte ne sont pas nommés quant à eux. Dans cette configuration où le créateur est celui qui en amont crée le modèle, le dessin ou la maquette, la maison de couture n'est plus alors qu'une simple exécutante, ce que nous avons pu déjà voir avec *L'Argent* et la participation de la maison Louise Boulanger réticente à suivre les indications du créateur, mais une exécutante de qualité et créditée au générique. Les maisons de couture passent pour ce film au second plan et ne sont pas citées au générique. Néanmoins, à défaut d'éléments concrets sur une participation plus active à la collaboration des costumes du film, on peut imaginer que Marcel L'Herbier a procédé de la même manière que pour les décors dans ses précédentes réalisations où il engageait plusieurs décorateurs de styles différents pour exécuter différentes ambiances notamment dans le film : *L'Inhumaine* (1924) avec Robert Mallet-Stevens, Claude Autant-Lara et Fernand Léger et dès son premier film *Rose-France* (1918)³⁸³ avec Georges Lepape et Donatien. Après tout, si l'on peut accepter de voir des décorateurs de styles différents s'approprier des scènes différentes, on peut de la même manière accepter que plusieurs couturiers de style différents s'attachent à confectionner la garde-robe de l'actrice ou des actrices principales selon leur spécificité dans la mesure où chacune d'entre elles apporte sa touche propre. Que leur participation soit totale et complète, c'est-à-dire qu'elles créent le modèle ou qu'elles confectionnent seulement le vêtement imaginé par le créateur. Elles amènent une manière de le réaliser qui sera différente. On ne peut pas rapprocher cette collaboration-là, à un prêt de toilettes de leur dernière collection. On voit donc que la position de la maison de couture bouge au cinéma et qu'il est bien souvent difficile de savoir où se situe sa responsabilité pour des costumes et qui prend la lumière sur un générique au nom du film, car chaque production est différente de l'autre.

2. Le P'tit Parigot (1926) de René Le Somptier : une seconde participation au cinéma

Avec sa notoriété installée depuis l'Exposition des Arts décoratifs, Sonia Delaunay occupe les écrans français, avec ce second film *Le P'tit Parigot* durant l'année 1926. Ses créations sont plus visibles et plus nombreuses dans ce film qu'elles ne l'avaient été dans *Le Vertige* (1926).

³⁸³ L. VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier...*, op. cit., p. 25.

Le P'tit Parigot dont le tournage débute le 1^{er} mars 1926 permet de retrouver au cinéma un comédien très populaire, Georges Biscot. Le film est une comédie et vise à distraire le public. C'est un film à épisodes, un « grand ciné-roman comique et sportif³⁸⁴ » dont le scénario est de Paul Cartoux et Henri Decoin. De nombreuses *guest star* du monde du sport français sont présentes dans le film : Suzanne Lenglen, championne de tennis, Georges Pelletier Doisy, aviateur, Suzanne Wurtz, championne de natation et Yves du Manoir, international de rugby. C'est le metteur en scène de *La Porteuse de pain* (1923) qui réalise ce film en 6 épisodes distribué par Pathé-Consortium.

L'histoire tourne autour de Georges Grigny Latour (Georges Biscot) qui est un jeune homme de bonne famille, désœuvré, mais amoureux de sports. Il est le capitaine de l'équipe nationale de rugby. Son père, homme puissant et fortuné n'accepte pas la passion de son fils et aimerait le voir réintégrer la vie et les mœurs de leur monde. Georges représente l'avant-garde, par ses goûts et sa manière de vivre. Il fréquente les salons et ateliers où se regroupent artistes, écrivains et sportifs. On voit figurer dans le deuxième épisode, Marcel Achard, écrivain français, auteur de pièce de théâtre, acteur à ses débuts. Biscot courtise Gilberte d'Aragon (Violetta Napierska), une Parisienne élégante, dont M. Grigny Latour père se désole. Biscot va devoir déjouer de nombreuses difficultés et pièges mis sur son chemin pour l'empêcher d'arriver à temps au stade de Colombes afin de disputer le match de rugby avec l'équipe adverse du Pays de Galles et gagner ce match.

C'est lors de la fête parisienne donnée dans les salons de Gilberte d'Aragon, « cette « moderne Antinéa³⁸⁵ » comme le signale un carton du film que le décor et les costumes des Delaunay se déploient dans une scène centrale. Lors d'une « nuit de Paris » nous découvrons un parterre d'invités, rassemblés sur deux niveaux dont plusieurs figurantes portent des costumes *simultanés* au milieu de smokings et autres robes de soirée. Un des tableaux de Robert Delaunay, *Les Coureurs* s'accordent avec le thème de la première époque du film, autour du sport, est accroché au mur ainsi que d'autres œuvres. Le jazz-band, élément omniprésent des soirées dansantes dans les films de cette période, est en place également. L'arrivée de Lizica Codréanu, *la danseuse aux disques*, au costume *simultané*, est le clou de cette scène. Le « lendemain de fête », deux personnages évoluent dans ce décor vide, portant pyjama et peignoir *simultané*. Biscot qui est tombé dans l'eau enlève son pyjama *simultané* pour enfiler un peignoir signé Sonia

³⁸⁴ Gaston THIERRY, « Les Présentations », *Le Siècle*, 25 septembre 1926, p. 4.

³⁸⁵ Antinéa est une femme d'une grande beauté et reine d'un royaume imaginaire au Sahara, inspirée du roman de Pierre Benoit édité en 1919 dont Jacques Feyder tirera son film *L'Atlantide* en 1921.

Delaunay. Cette première époque est suivie par d'autres épisodes permettant à Biscot de se livrer à d'autres facéties et de développer de petites histoires rocambolesques où l'on retrouve d'autres costumes de Sonia Delaunay et deux rappels, dont un flash-back, du décor Delaunay, du salon de Gilberte d'Aragon.

Nous nous trouvons dans ce film, dans un contexte où Sonia Delaunay a prêté quelques vêtements pour les figurantes et pour la vedette masculine Biscot. L'artiste réalise cependant des costumes pour Violetta Napierska (**fig. 245-246-247-248**). Ceci est confirmé par un courrier de Jean Coutrot à l'entête de la maison Gaut-Blancan & C^{ie} adressé à l'artiste, lui demandant d'envoyer : « deux croquis pour deux robes du soir dans le goût de celle que portait Napiierka dans *Le P'tit Parigot*, dont une avec traîne³⁸⁶ ». Et puis des croquis existent dans les archives Delaunay à la BnF, confirmant un travail préalable et spécifique pour l'actrice féminine, Violetta Napierska et pour la danseuse Lizica Codréanu.



Fig. 240. Décor du *P'tit Parigot* (1926), René Le Somptier, la mezzanine où l'on découvre quelques costumes *simultanés* et des tableaux de Robert Delaunay.
Photographie Collection BnF. DR.

Sonia Delaunay a réalisé un travail *simultané* pour ce film, mais n'a pas recherché forcément à s'inspirer de l'histoire ou à imprégner les personnages et de leurs rôles de son travail. Le film reste un support pour son art. Il s'agit d'insérer dans cette histoire, ses œuvres : tableaux,

³⁸⁶ Correspondance générale détaillée : lettre à l'entête de la maison Gaut-Blancan & C^{ie}. Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 145, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

mobiliers et créations de vêtements pour participer au décor et aux costumes. L'histoire racontée reste une occasion d'amuser le public et de montrer à l'écran, d'une part quelques personnalités françaises du monde des arts et des sports qui participent à une succession de *road-movies* dans lesquels la vedette, Georges Biscot, traverse les six épisodes. D'autre part, les costumes et le décor placé de Sonia Delaunay ainsi que les toiles de Robert Delaunay font partie d'une recherche de modernité voulue certainement par le réalisateur ou la société de production pour habiller lieu et personnages d'un « style Art déco » afin de bénéficier peut-être encore un peu des effets de l'Exposition internationale des Arts décoratifs qui a pris fin en octobre 1925. Les costumes et le décor des Delaunay ont cependant, bien du mal, à s'insérer dans ce film burlesque, loin d'une recherche formelle, esthétique et avant-gardiste à laquelle on s'attendait plus et qui aurait sans doute donné plus de sens à cette mise en valeur de l'art de Sonia et Robert Delaunay. Le générique du film n'omet pas de signaler les artistes et maisons de couture qui ont participé à sa réalisation néanmoins : « les robes de Mmes Bosky, Marie-Laurent et Christy sont de la maison Philippe & Gaston. Le décor dans lequel évolue Napierka est de Delaunay et les robes des artistes qui paraissent dans ce décor sont de Sonia Delaunay. Georges Biscot est habillé par Camille³⁸⁷ ».



Fig. 241. Décor du *P'tit Parigot* (1926), René Le Somptier, le salon de Gilberte d'Aragon, meubles, objets, voilages et tableaux de Sonia et Robert Delaunay.
Photographie Collection BnF. DR.

La première collaboration de Sonia Delaunay pour *Le Vertige* (1926) a un impact plus modeste en comparaison à cette seconde participation. L'artiste s'inscrivait dans un drame classique que le réalisateur lui-même n'était pas tout à fait prêt à défendre³⁸⁸. Sonia Delaunay

³⁸⁷ Générique du *P'tit Parigot* (1926) de René Le Somptier.

³⁸⁸ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit.

s'associe toutefois à Marcel L'Herbier qui est un cinéaste de l'avant-garde artistique qui prône la synthèse des arts à laquelle elle adhère elle aussi. Elle écrivait à ce propos : « Chaque époque trouve son expression dans un style. Il est intéressant de distinguer dans une multitude de manifestations contemporaines les mouvements plus ou moins temporaires de ceux qui forment les éléments directeurs et qui créent le style. Ce n'est pas le reflet de la majorité de la production actuelle, au contraire, c'est celui d'une minorité, qui parvient à modeler le goût du grand public³⁸⁹ ».



Fig. 242. Décor du *P'tit Parigot* (1926), René Le Somptier, la danseuse Lizica Codréano en « Pierrot-Eclair », meubles, objet, voilage et tableaux de Sonia et Robert Delaunay.
Photogramme du film. CNC.

Sa seconde participation pour *Le P'tit Parigot* est une tentative plus ambitieuse en quantité d'œuvres prêtées, lui permettant de mettre en application sur l'écran, ses conceptions sur les formes et sur la position des plans transformant perpétuellement les rapports des couleurs. C'est dans une scène, lors de la soirée donnée par Gilberte d'Aragon que l'on peut constater cette

³⁸⁹ Préface pour « Tapis et Tissus », livre de S. Delaunay aux éd. Moreau [ca 1929, *L'art international*, n° 15], tapuscrit et double de tapuscrit, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 191, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

expérimentation. Dans un texte « théâtre de la couleur », Sonia Delaunay explique l'essai qu'elle réalise en 1923 avec la danseuse Lizica Codréano qui a « magnifiquement dansé la couleur³⁹⁰ ». Le costume qu'elle conçoit alors pour la danseuse est composé de trois éléments colorés : un grand disque de carton, recouvert de tissus colorés, orange et vert. Un demi-cercle, rouge et bleu, formant une courte jupe et deux cercles blanc et noir attachés à chacune des mains de la danseuse. La rigidité de ce costume impose à la danseuse des mouvements frontaux qui « en modifiant la position des plans, crée et transforme perpétuellement les rapports des couleurs. On obtient ainsi un nouveau langage de la couleur d'où toute description est bannie³⁹¹ ».



Fig. 243. Georges Biscot dans *Le P'tit Parigot* (1926), René Le Somptier, peignoir de S. Delaunay. Coll. BnF.



Fig. 244. Violetta Napierska et Georges Biscot, Peignoir et pyjama de S. Delaunay. Coll. BnF.

L'expérience que Sonia Delaunay a conçue en 1923 avec le costume de la danseuse, elle le réitère plus ou moins pour le *P'tit Parigot*, lorsqu'elle dessine un nouveau costume pour Lizica Codréano qui tient un petit rôle dans le film. En effet, quelques ressemblances existent. La danseuse porte une combinaison zébrée d'éclairs et trois disques de carton, de plusieurs

³⁹⁰ Texte « Sur le théâtre – dialogue » adressé à Mr. Poliéri, rédigé par Guy Weelen d'après les propos de Sonia Delaunay, plusieurs versions annotées par cette dernière, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 191, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

³⁹¹ *Ibid.*

dimensions, recouverts de tissus de différentes couleurs, forment une collerette autour de son cou (fig. 249). Ce « Pierrot-Éclair » s'élance sur la piste de danse et ébauche des mouvements que lui imposent les contraintes du costume au milieu d'un parterre de figurants dans les salons de Gilberte d'Aragon (Violetta Napierska).



Fig. 245. *Le P'tit Parigot* (1926), dessin de costume.
Collection BnF.



Fig. 246. Robe de S. Delaunay pour Violetta Napierska d'après son dessin.
Collection BnF.

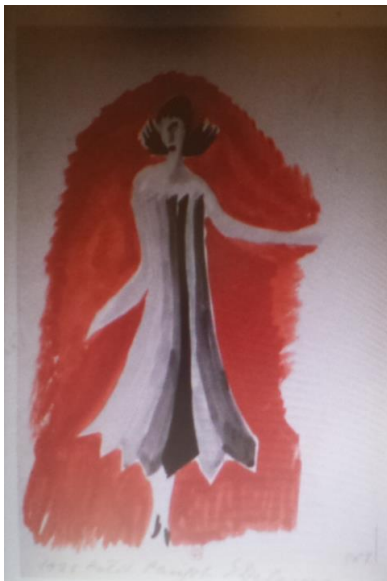


Fig. 247. *Le P'tit Parigot* (1926), dessin de costume.
Collection BnF.



Fig. 248. Robe de S. Delaunay d'après son dessin.
Collection BnF



Fig. 249. Lizica Codréano en costume S. Delaunay dans *Le P'tit Parigot* (1926), René Le Somptier. Coll. BnF.

- **Les résultats de ses deux expériences cinématographiques**

Sonia Delaunay comme son époux, se sont passionnés tôt pour le cinéma qui est un art visuel comme la peinture. Ils sont inspirés par leurs amis comme Apollinaire qui écrit sur le cinéma dans sa revue littéraire, *Les Soirées de Paris*, et l'on retrouve les signatures de Fernand Léger, de Blaise Cendrars. Le travail de Robert Delaunay sur la couleur et le son, sur le « disque

simultané » intéresse des cinéastes, tel Abel Gance dès 1913³⁹². Leurs amis communs Cendrars et Canudo les rapprochent autour d'un cinéma, 6^{ème} puis 7^{ème} art. Cependant, ce sera un autre cinéaste, Marcel L'Herbier qui collaborera le premier avec les époux Delaunay et Sonia pour son 12^{ème} film, *Le Vertige* (1926), avec une demande pour quelques costumes, mais aussi quelques objets présents dans le décor du film. L'appartement d'Henri de Cassel sera réalisé par Robert Mallet-Stevens. Pour *Le P'tit Parigot* (1926), nous n'avons pas trouvé les liens qui ont permis cette collaboration avec le réalisateur, René Le Somptier ou avec la production, les films Luminor. Cependant, cette collaboration et le travail mené avec son mari pour le décor et les costumes du film semblent plus proches d'une expérimentation artistique autour de leurs conceptions des formes et de la couleur.

L'expérience cinématographique a-t-elle été concluante pour l'artiste ? *Le P'tit Parigot* est sa dernière expérience avec le cinéma, du moins sous cette forme-là : le long métrage de fiction. Il existe un court métrage en couleur que l'on pourrait qualifier d'expérimental, restitué par le CNC, le « Keller-Dorian : film gaufré : Sonia Delaunay », réalisé en 1926-1927. Le procédé Albert Keller-Dorian sur la couleur additive est un procédé nouveau, inventé et breveté par le physicien Rodolphe Berthon en 1908³⁹³. C'est un procédé fragile qui demande cependant des perfectionnements³⁹⁴. De ce film, ne subsiste qu'une version incomplète, sans titre, d'environ deux minutes où l'on voit des mannequins bouger et porter ses créations de vêtements et de tissus. L'absence de générique et de réalisateur connu laisse quelques interrogations : Sonia Delaunay et son époux sont-ils les réalisateurs de ce court métrage avec l'opérateur Chevereau comme le considère François Ede dans son article³⁹⁵ ? Il explique que le fils de l'inventeur, Roland Berthon, peintre et ami des Delaunay, a sans doute été à l'origine du projet. Ou bien est-ce Jean Jacquemond, alors ingénieur chez Keller-Dorian qui le réalise³⁹⁶ ? Le film, sera présenté lors d'une conférence de Sonia Delaunay à la Sorbonne, le 27 janvier 1927³⁹⁷. Elle intitule son

³⁹² E. TOULET, *Le Cinéma au rendez-vous ...*, *op. cit.*, pp. 84-93.

³⁹³ François EDE, « Un épisode de l'histoire de la couleur au cinéma : le procédé Keller-Dorian et les films lenticulaires », in Priska MORRISSEY et Céline RUIVO (dir.), *Le cinéma en couleurs, Usages et procédés avant la fin des années 1950*, Paris, AFRHC, n° 71, 2013, pp. 187-202. [En ligne] <http://journal.openedition.org/1895/4787>.

³⁹⁴ Jean Mitry a participé avec Pierre Chenal, le peintre Robert Delaunay et l'opérateur Chevereau au tournage de plusieurs films expérimentaux sur Keller-Dorian vers 1929. J. MITRY, *Histoire du cinéma*, t. 2, *op. cit.*, pp. 80-81.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Selon les notes de la base de données LISE/CNC à propos du film conservé à Bois d'Arcy.

³⁹⁷ La projection fait l'objet d'une annonce parue dans l'hebdomadaire *La Semaine à Paris*, 21 janvier 1927, n° 243, p. 46.

allocution « L'influence de la peinture sur l'art vestimentaire³⁹⁸ ». On peut certainement penser que le film a été tourné dans l'appartement de Sonia Delaunay qui servait de boutique et d'atelier déjà à l'artiste. Il met en scène plusieurs mannequins habillés avec des vêtements *simultanés* filmés devant des fonds décorés de tissus *simultanés*. La bande se termine avec un plan de l'artiste se mettant en scène au milieu de ses tissus et foulards aux motifs *simultanés*. Ce travail expérimental a permis sans doute de s'approcher un peu plus de ce qui l'intéressait dans le cinéma : les confrontations des couleurs et leurs contrastes entre eux et en mouvement.



Fig. 250. Photogramme du film Keller-Dorian : film gaufré : Sonia Delaunay, 1927, CNC, DR

³⁹⁸ Sonia DELAUNAY, « l'influence de la peinture sur l'art vestimentaire », *Bulletin du groupe d'étude philosophiques et scientifiques pour l'examen des tendances nouvelles*, n° 5, Paris, 1927. Repris dans *L'Art et la Mode*.



Fig. 251. Photogramme du film Keller-Dorian : film gaufré : Sonia Delaunay, 1927, CNC, DR.



Fig. 252. Photogramme du film Keller-Dorian : film gaufré : Sonia Delaunay, 1927, CNC, DR.



Fig. 253. Photogramme du film Keller-Dorian : film gaufré : Sonia Delaunay, 1927. On voit Sonia Delaunay au milieu de ses tissus. CNC, DR

En 1966, Sonia Delaunay écrivait que son travail est basé sur les rapports des couleurs entre elles et leurs actions les unes aux autres. Georges Seurat puis Robert Delaunay ont tenté de développer ces théories dans leurs tableaux. Elle-même, dès 1913, y développe ses recherches visuelles sur les contrastes simultanés. « Construire par la couleur, déterminer la forme et la composition en fonction du chromatisme³⁹⁹ ». Elle met en pratique cette acquisition décisive pour son parcours de peintre, non d'une façon scientifique, mais par sa sensibilité et une méthode appliquée à son domaine, tout en projetant ses applications aux éléments les plus divers où ils peuvent se manifester (tissus, meubles, objets...). Selon elle, les relations des couleurs entre elles créent un dynamisme nouveau : cercle chromatique, contrastes et dissonances⁴⁰⁰.

A-t-elle souhaité mettre en application ces recherches visuelles au cinéma ? On peut le penser. Sa démarche ne s'inscrit pas dans une volonté de rendre le cinéma plus « artistique », de profiter d'une vitrine ou de s'approcher du caractère d'un personnage à travers un travail sur les costumes. L'artiste semble vouloir s'approprier ce nouveau médium, le cinématographe pour

³⁹⁹ Léon DEGAND, « Sonia Delaunay et l'Exaltation chromatique » *XX^e siècle*, n° 7 juin 1956, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 191, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

⁴⁰⁰ Correspondance générale détaillée H, lettre du 24 août 1966 de Sonia Delaunay au professeur Wulf Herrognévall, Fonds S. et R. DELAUNAY DEL 1591, 10575, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

transporter ses idées chromatiques sur la pellicule et l'écran. Comme elle le fait avec ses créations vestimentaires, qui lui permettent de travailler son rapport à la couleur à travers les matières textiles. Sonia Delaunay ne déplace ni le centre de gravité de la taille, ni ne déstructure le volume du corps et elle ne crée pas une nouvelle ligne pour la silhouette féminine, comme ont pu le faire Paul Poiret, Madeleine Vionnet ou Gabrielle Chanel. L'artiste crée à partir des nouvelles formes et des nouvelles longueurs des années 1920, des tissus colorés et des imprimés inventant la nouvelle femme moderne. Le film en couleur, sans doute, lui a permis un travail plus proche de ses recherches que ne pouvait rendre complètement le film en noir et blanc. Elle s'est servie du cinéma pour mettre en perspective son travail à travers un nouveau support, la pellicule, comme elle l'a fait avec la toile ou le tissu. Elle renonce pourtant à ce moyen d'expression : « après l'enthousiasme des débuts, le cinéma ne jouera plus un grand rôle dans la vie des Delaunay⁴⁰¹ ». Peut-être que le cinéma, travail collectif, demandait des compétences spécifiques dans les différents domaines qui le compose et qu'elle n'a pas souhaité s'investir plus ayant besoin de créer seule, comme elle le fait avec ses tableaux et ses tissus. Même si pour tisser ses créations : tapis, lainages, tissus de fils de soie, elle a besoin de s'entourer d'artisans et techniciens : les soyeux lyonnais comme la maison Prévost, la manufacture Ferret, les imprimeurs Godeau-Guillaume-Arnault ou Hyde et Petit-Didier. Perfectionniste, elle suit toute la chaîne de production, du dessin à la peinture⁴⁰². En septembre 1931, elle publie avec d'autres artistes : Marie Laurencin, Raoul Dufy, Piet Mondrian, André Lhote, dans *La revue Heim*, éditée par le couturier Jacques Heim, un article intitulé « les artistes et l'avenir de la mode » où elle donne son sentiment sur la mode :

L'avenir de la mode est très clair pour moi – il y aura des centres de création, des laboratoires de recherches, s'occupant de la mise au point pratique des vêtements [...]. La recherche des matières employées, avec la simplification de la conception esthétique, prendra de plus en plus d'importance. [...] La visualité, la sensualité auront libre jeu et se laisseront aller à leur fantaisie. [...] Elles seront vendues à des industriels qui, eu, étudieront l'abaissement des prix de revient avec des moyens industriels et s'occuperont de la multiplication des ventes. Ainsi la mode se démocratisera et cette démocratisation ne peut qu'être bienvenue, car elle élèvera le niveau général. Ce sera aussi l'abolition de la copie, cette plaie actuelle de la couture⁴⁰³.

⁴⁰¹ E. TOULET, *Le Cinéma au rendez-vous* ..., *op. cit.*, p. 89.

⁴⁰² S. CHAUVEAU, *Sonia Delaunay*..., *op. cit.*, p. 220.

⁴⁰³ Sonia DELAUNAY, « Les artistes et l'avenir de la mode », *Revue Heim*, Paris, n° 3, septembre 1931, p. 14.

En 1935, elle cesse les activités de l'atelier simultané officiellement, mais continue à faire quelques créations de tissus. Ce n'est qu'après la guerre, en 1948 et le décès de son époux Robert Delaunay en 1941, qu'elle reprend la peinture. Elle poursuit, à l'occasion, la création de tissus, cherchant à effacer la frontière entre l'art et les arts appliqués, explorant « tous les domaines où l'art peut changer la vie, mais en projetant son imaginaire⁴⁰⁴ ». Sonia Delaunay ne parlera cependant, jamais de cinéma dans son journal⁴⁰⁵. Une parenthèse dans son art, un moyen qui lui aura permis d'exprimer et d'étendre le champ d'action de ses recherches chromatiques. Elle placera toujours la peinture très haut dans l'ordre de ses valeurs spirituelles, pour croire qu'un tel art ne puisse se suffire qu'à lui-même⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ D. DESANTI, *Sonia Delaunay...*, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁰⁵ Sonia Delaunay. Journal, Fonds Sonia DELAUNAY, NAF 28443 (1) à 28443 (77), BnF.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

CINQUIEME PARTIE

Le point de convergence de deux arts : la mode et le cinéma

À travers les trois premières parties de notre thèse, nous avons pu mettre en perspective la manière dont le cinéma s'est peu à peu appuyé sur la mode pour créer une plus grande attractivité de ses films. D'abord en se servant de ce qui existait déjà avec les techniques héritées du théâtre, puis à partir d'éléments insérés dans le scénario, certains metteurs en scène ont dynamisé l'histoire racontée aux spectateurs.

Le réalisateur utilise ainsi des lieux fréquentés par la société aisée : villes côtières et ses casinos, Monte-Carlo Deauville, des endroits où l'on s'amuse et où l'on danse au son du Jazz Band dans la capitale parisienne, et il s'assure de montrer à l'écran des costumes élégants portés par l'actrice principale pour renforcer l'éclat recherché pour le film.

C'est aussi par la présence de défilés de mannequins associés à la présentation de la maison de couture que le film gagne un cachet « artistique », l'éloignant d'un produit purement industriel. La volonté de tourner de tels plans dévoile sur l'écran, un monde inaccessible pour la plupart des spectateurs. Ces scènes donnent le prestige nécessaire au film et attirent un public plus sensible à la beauté des images. À côté de plusieurs maisons de couture qui se sont réparties entre les années 1910-1930, présentées tout au long de ces trois parties et d'une société de production attachée à faire des « films de mode », nous avons également montré la relation particulière de la maison Sonia Delaunay utilisant le cinéma et la mode comme champs d'expérimentation pour ses recherches picturales.

Cette cinquième partie se concentrera sur les trajectoires de ces deux « arts », la mode et le cinéma, qui se nourrissent mutuellement au cœur des années 1920 avec des événements culturels, des projets, des réalisations qui vont les rassembler en cherchant à savoir s'ils les unissent.

Ce sera tout d'abord le projet de Louis Delluc de faire une revue sur le modèle de *Vogue* qui sera l'un de ces premiers rapprochements et qui marquera l'association de la mode avec le cinéma. Puis, le Salon d'Automne accueillera en son sein la mode et le cinéma sera notre deuxième exemple. Un moment fera la bascule avec la réalisation de *L'Inhumaine* de Marcel

L'Herbier en 1924 présentant une synthèse des arts décoratifs modernes en mêlant plusieurs de ses artistes puis l'installation de l'Exposition des Arts décoratifs en 1925 à Paris nous permettra d'expliquer comment ces deux domaines ont été associés à ce moment de leur histoire.

CHAPITRE 13

Trois temps forts où la mode et le cinéma se rencontrent

I. Le rêve avorté d'une revue de cinéma conçue comme une revue de mode

Le projet abandonné¹ de Louis Delluc de réaliser une revue luxueuse de cinéma sur le modèle de *Vogue*, revue de mode, reste déterminant dans notre recherche pour tenter de comprendre les ressorts qui ont fait que ces deux domaines, la mode et le cinéma ont été souvent associés durant la décennie 1920. Il s'agit d'une vision où la revue de mode serait l'exemple à suivre pour être appliquée à un magazine de cinéma de bonne qualité et destinée au public et non plus seulement aux professionnels comme il en existe jusque-là et qui fut le premier modèle de la revue de cinéma. Comment une revue de mode a-t-elle été choisie par Louis Delluc, plutôt qu'une revue de théâtre, une revue littéraire ou encore une autre revue de cinéma ? Certes *Comoedia illustré*² et *Le Film*³, revues dans lesquelles il a collaboré, ont également servi de modèle, mais dans son projet, c'est à *Vogue* qu'il fait principalement référence et sur laquelle il s'appuie.

1. *Vogue* et *La Gazette du bon ton* comme modèle

Vogue est une revue de mode américaine fondée en 1892 et rachetée par l'éditeur Condé Nast (1873-1942) en 1909. Petite publication, avant son rachat, Condé Nast compte la transformer et l'améliorer pour en faire une revue capable de transporter la femme moderne à

¹ Ch. GAUTHIER, *La passion du cinéma ...*, op. cit., pp. 29-31. Voir E. CHAMPOMIER, « Contribution à l'histoire de la presse ... », op. cit., pp. 152-162.

² Journal artistique bimensuel (1908-1914) puis mensuel (1919-1921). Publication « sœur » du quotidien *Comædia*.

³ Voir note 1 page 13.

travers le XX^e siècle⁴. Nast veut faire de *Vogue*, « l'arbitre du bon goût et des bonnes manières⁵ » destiné à l'élite cosmopolite, raffinée et intellectuelle de la classe dirigeante américaine, mais aussi européenne. Sa vision d'internationalisation pour sa revue, va lui permettre de développer en 1916, *Vogue* anglais puis après l'édition britannique, de sortir quatre ans plus tard, en 1920, *Vogue* France grâce au travail conjoint de Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, deux éditeurs français qui contribuent à l'implantation en France de la revue sur des plans esthétiques et psychologiques plus que financiers. Ils ont une vision commune de ce que doit être un magazine de mode. La revue américaine diffusée depuis 1912 en France « miroir de ce qu'il y a de meilleur et de plus sûr dans le goût de Paris⁶ », car « c'est dans cette ville, à cette source, que *Vogue* n'a cessé de puiser son inspiration⁷ » n'est destinée tout d'abord qu'à un public d'Américaines. Après son implantation au Royaume-Uni en 1916 où la revue est éditée, c'est vers la France que la revue en langue anglaise conquiert « un nombre toujours croissant de lectrices parmi les femmes françaises les plus élégantes⁸ » et que l'idée d'une édition française de *Vogue* émerge.

Condé Nast et Lucien Vogel se connaissent depuis 1913, au moment où des pourparlers se créent autour de l'idée du *Syndicat de Défense de la Grande Couture Française* auquel ils participent tous les deux⁹. Puis en 1915, Condé Nast collabore et aide Lucien Vogel à implanter aux États-Unis sa revue *La Gazette du bon ton*¹⁰. Tout comme Nast, Vogel souhaite s'adresser à l'« upper class » mondiale. L'approche de *La Gazette* de Lucien Vogel est de mêler la mode et l'art ; son premier numéro sort en novembre 1912¹¹ quand *Vogue* américain est diffusé en France cette année-là.

La Gazette du bon ton a sans doute bénéficié de la présence de *Vogue* dans le paysage des revues de mode en France. Elle s'appuie toutefois sur les dernières techniques en matière d'impression, donnant une haute qualité au journal¹². La collaboration de critiques littéraires, d'auteurs ainsi que des illustrateurs qui ne viennent pas du monde de la mode, tels George Barbier, Georges Lepape et Pierre Brissaud participent à la qualité rédactionnelle novatrice de cette revue. *La Gazette* porte un regard nouveau sur la mode, elle tire profit du caractère protéiforme de l'art déco qui s'installe dans l'architecture et la décoration, et s'attache aux

⁴ Susan RONALD, *Condé Nast, The man and his Empire*, New York, St. Martin's Press, 2019.

⁵ S. KURKDJIAN, *Lucien Voqel et Michel de Brunhoff...*, op. cit., p. 222.

⁶ *Ibid.*

⁷ « On parle français ! », *Vogue*, n° 1, 15 juin 1920, p. 3.

⁸ *Ibid.*

⁹ Caroline SEEBOHM, *The Man who was Vogue, The life and times of Condé Nast*, New York, Viking Press, 1982.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 154-155.

¹¹ *Ibid.*, p. 118.

¹² S. KURKDJIAN, *Lucien Voqel et Michel de Brunhoff...*, op. cit., p. 222.

courants picturaux modernistes du fauvisme et du cubisme qui se déploient à cette période¹³. Le ton du magazine est distancié, élitiste, voire ironique. Il s'éloigne du modèle des revues du XVIII^e siècle, tout en s'inspirant d'elles, par son titre déjà, « La Gazette », mais aussi en empruntant leur forme de brèves, instaurant un dialogue avec les lectrices¹⁴. La mode est proposée dans *La Gazette du bon ton* comme un art de vivre, mêlant élégance et bonnes manières pour un public d'initiés où l'art, les belles-lettres et la mode sont évoqués avec légèreté et non d'une manière descriptive. L'intention des éditeurs Vogel et De Brunhoff est d'inscrire la revue dans les mouvances artistiques du XX^e siècle débutant qui innove dans la mode, avec le style moderne du jeune couturier Paul Poiret qui entend révolutionner la silhouette féminine, mais aussi par la danse et la flamboyance des Ballets russes. Tout cela, Lucien Vogel l'intègre à sa revue, lui qui a été ancien élève de l'École des Beaux-arts en classe préparatoire d'architecture, puis rédacteur en chef d'*Art et décoration* entre 1908 et 1911 et qui a ensuite travaillé sur la mise en page de *Comoedia illustrée*. Il a grâce à ce parcours, pu mettre en pratique dans son journal, son rapport à l'espace, à l'image et à la photographie. Toutes ces différentes expériences ont formé Lucien Vogel aux techniques de l'édition couplées à un goût pour l'art et la haute couture¹⁵. De son côté, Condé Nast a renouvelé et modernisé le magazine qu'il a racheté. Sur le plan esthétique, c'est par une redynamisation du graphisme des illustrations de mode et de sa couverture qu'il souhaite conquérir un public féminin américain et international.

De part et d'autre de l'Atlantique, les deux éditeurs partagent un même objectif éditorial. Une approche internationale du lectorat de la presse « haut de gamme » féminine, formé par l'élite internationale qui fréquente les mêmes palaces européens et s'habille chez les grands couturiers, car si la haute couture voit le jour à Paris, c'est dans les capitales du monde entier qu'elle se diffuse. Grâce à leur connaissance de l'élite française et américaine, de leurs habitudes et de leurs loisirs, les deux éditeurs imposent sur le marché de la presse féminine française, un magazine américain au format novateur et écrit tout en français¹⁶. Le 1^{er} numéro du *Vogue France* sort alors le 15 juin 1920¹⁷. Cette version se veut : « parisienne, luxueuse et artistique¹⁸ », reflétant l'art de vivre d'une société aisée et moderne, alors que la version américaine se

¹³ Julian ROBINSON, *La Mode art déco, l'âge d'or du style*, Paris, Éd. Atlas, 1977, p. 128. p. 17.

¹⁴ S. KURKDJIAN, *Lucien Voqel et Michel de Brunhoff...*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 221.

¹⁷ L'édition française de *Vogue* coûte 4 francs lors de son lancement en juin 1920 et jusqu'en janvier 1926 où elle augmente, passant à 5 francs. *Le Film*, pour comparaison, débute avec son premier numéro en février 1914 à 40 centimes puis 3 francs 50 en janvier 1920 et 5 francs en décembre 1920. *Cinéa* coûte 2 francs à son lancement en mai 1921.

¹⁸ *Ibid.*

considère plus comme « un support commercial de l'industrie de la mode, un outil de communication et de vente pour aider les lectrices dans leurs achats¹⁹ ». Dans son premier numéro français, *Vogue* propose dans sa déclaration d'intention à ses lectrices :

Nous désirons qu'elles comprennent nettement que nous n'avons pas la prétention de leur offrir aujourd'hui une revue exclusivement parisienne ; [...] Nous avouons franchement que notre prétention est d'offrir une adaptation pour ne pas dire même une *traduction* de *Vogue* américain. L'édition française sera donc pour le présent du moins en *tout semblable à l'édition américaine*. [...] *Vogue* gardera aussi [...] un grand nombre d'articles d'une documentation et d'un intérêt purement américain, car nous considérons que la femme de France aura à cœur de se tenir au courant des manifestations d'art et d'élégance de ce pays auquel elle est jointe maintenant et pour toujours par les liens les plus chers. Cependant, petit à petit, nous serons amenés à nous rapprocher de l'idéal français et à éliminer ce qui serait trop particulièrement américain²⁰.

La rédaction communique sur le fait que *Vogue* américain depuis ses débuts, présente les derniers cris des modes françaises, « propage la renommée de l'industrie et l'art français [...] a prouvé que l'imagination et l'esprit des petits doigts de France étaient indispensables à une femme du monde, de quelque pays qu'elle soit²¹ ». *Vogue* est ainsi le miroir de la « plus haute société [...] le critique brillant des diverses manifestations artistiques [...] l'arbitre des usages mondains et la suprême autorité en matière de bon ton²² ». C'est donc en somme le plus moderne et le plus élégant des journaux de mode. C'est sous la direction de Michel de Brunhoff, devenu rédacteur en chef en 1929 que « le magazine s'émancipe peu à peu de son modèle pour acquérir une identité française²³ ».

C'est à partir du concept de la revue *Vogue* américaine, mais aussi certainement par l'approche de *La Gazette du bon ton*, que Delluc établit son projet de revue. En effet, comme le signale Sophie Kurkdjian, il existe des liens profonds entre la revue de mode *La Gazette du bon ton* de Lucien Vogel et *Vogue* américain et dès 1920 avec *Vogue* français. Ces magazines participent « à établir une communauté de forme et d'esprit²⁴ » relevant d'une « ambition

¹⁹ Sophie KURKDJIAN, *Géopolitique de la mode*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2021, p. 75.

²⁰ « On parle français ! », *Vogue*, n° 1, 15 juin 1920, p. 3.

²¹ « Et voici Vogue en français », *Vogue*, n° 2, 1^{er} juillet 1920, p. IV.

²² *Ibid.*

²³ S. KURKDJIAN, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff...*, *op. cit.*, p. 221.

²⁴ *Ibid.*

transnationale ». « À l'origine de tous les *Vogue*, il y a *La Gazette du bon ton*²⁵ de Lucien Vogel « pourvoyeur de talents et d'idées²⁶ ».

2. Le cinéma et la mode : une possible communauté de public

Le projet que met en place Louis Delluc s'intitule « Projet d'une Revue bimensuelle de Cinématographe sur le modèle de la revue de mode : "Vogue"²⁷ ». C'est une ambition internationale qui l'anime pour sa revue, comme la conviction que le cinéma fait partie de la même communauté que celle de la mode. Emmanuelle Champomier fait remonter la rédaction de ce projet entre novembre 1918 et juin 1919, certainement commandité par Bernard Grasset qui a contacté Delluc à la fin de l'année 1918 et début 1919 pour lui confier la mission d'élaborer un projet de magazine de cinéma²⁸.

Le document qu'il établit en sept points et qu'il développe sur quinze pages doit convaincre les commanditaires en répondant à tous les aspects liés à la création d'une revue : la constitution d'un lectorat ciblé, le capital d'origine de 300 000 frs correspondant pour 50 000 frs, aux frais de l'installation, pour 60 000 frs aux frais d'exploitation. Le projet est ambitieux : un prix de vente de 2,50 francs est envisagé en visant un tirage de 10 000 exemplaires, dix fois plus que le tirage d'autres revues de cinéma à cette période. Une implantation dans un « quartier riche » est « capitale » pour Delluc qui estime qu'un magazine de luxe qui centralise toute la publicité de luxe doit avoir une belle installation dans Paris. Il propose le quartier des Champs-Élysées où le siège disposera d'une grande boutique avec à disposition tous les numéros du magazine, des photographies des vedettes, des ouvrages sur le cinéma, des appareils de salons mis en vente, etc. Il envisage d'installer un office de renseignements et d'engagements, une sorte de bureau de correspondance pour toutes les demandes des lecteurs. Ceux qui souhaitent faire du cinéma et qui songent à des conseils ou un appui. Les frais envisagés par Delluc sont plus élevés que ceux des autres périodiques de cinéma. Malheureusement, l'ampleur du projet proposé par Louis Delluc a sans doute fait peur aux commanditaires, car finalement, il est ajourné par Grasset ; les recherches de financement n'aboutissent pas. Cependant, Louis Delluc qui a toujours plusieurs

²⁵ *La Gazette* depuis ses débuts a consacré la haute couture comme un art. « Vogel insiste sur cet aspect de la mode, à la fois art et industrie » – voir S. KURKDJIAN, *Lucien Voqel et Michel de Brunhoff*, *op. cit.*, p. 212.

²⁶ *Ibid.*, p. 209.

²⁷ Presse : projet d'une revue bimensuelle de cinématographe, s. d, Fonds DELLUC71-B4, CF.

²⁸ E. CHAMPOMIER, « Contribution à l'histoire de la presse... », *op. cit.*, p. 155.

projets lancés en parallèle est vite accaparé par d'autres propositions et réalisations. Le projet abandonné n'est pas totalement oublié, car il va servir de base à d'autres aventures journalistiques, faute d'avoir pu se concrétiser dans la forme voulue. Avec *Le Journal du Ciné-Club*, il s'implique comme rédacteur en chef à partir de janvier 1920 jusqu'au 27 février 1920²⁹. C'est un hebdomadaire qui entend s'adresser aux « passionnés du cinématographe³⁰ » avec l'intention d'amener au cinéma un public choisi (des professionnels, des artistes, une certaine élite intellectuelle), mais l'expérience est éphémère pour Delluc cependant. Le 21 mai 1920 dans le n° 19 de la revue, Georges Denola reprend le titre de rédacteur en chef. Delluc publie un roman, *La Danse du Scalp*. Ses chroniques au *Film* qui débutent en juin 1917 jusqu'à l'automne 1918 et épisodiquement jusqu'au printemps 1919 sont écrites pour une revue dont l'ambition est de concurrencer les grands magazines étrangers de grand format, de tirage luxueux, abondamment illustrés et envoyés par l'Allemagne, l'Amérique et l'Italie³¹. D'autres articles à *Paris-Midi* et dans plusieurs journaux vont l'occuper durant l'année 1919. Il écrit alors un scénario qu'il espère tourner, *Le Train sans yeux*, qui ne se fera pas et puis son attention est retenue par la réalisation de ses premiers films, *La Fête Espagnole* qui sort le 4 mai 1920, *Fumée Noire* en octobre 1920, puis *Fièvre* qui sort en salle le 24 septembre 1921. Le 6 mai 1921, il lance toutefois *Cinéa*, un magazine dont la forme plus aboutie que *Le journal du Ciné-Club* est plus proche du projet de sa revue luxueuse³².

En regardant de plus près le projet abandonné de Delluc, nous nous apercevons qu'il est intéressant à plusieurs titres pour comprendre les rapports entre le cinéma français et la mode qui se structurent dans la période particulière de l'après-guerre qui nous intéresse ici. Tout d'abord, Delluc estime que tout en conservant la clientèle première des exploitants et des éditeurs de films garants des revenus financiers nécessaires à la fabrication d'une revue nouvellement créée, il faut atteindre le grand public avec un magazine bien fait, bâti sur le cinématographe et sur la publicité du cinéma qui devra obtenir le même succès, aussi vaste que le magazine américain *Vogue*, bâti sur la mode et sur la publicité de mode. Un magazine ainsi conçu récolterait « la publicité de tous les éditeurs de films français et étrangers³³ », mais aussi celle de « toutes les industries de luxe, Mode, Automobile, Parfumerie, Antiquités, etc.³⁴ ». Louis Delluc compare les possibilités de la revue de mode *Vogue* à celle d'une revue de cinéma. Ce que l'une fait avec la mode, l'autre

²⁹ *Ibid.*, p. 172.

³⁰ P. LHERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, *op. cit.*, p. 47.

³¹ « À nos lecteurs et abonnés », *Le Film*, n° 1, 27 février 1914, n. p.

³² E. CHAMPOMIER, « Contribution à l'histoire de la presse... », *op. cit.*, p. 162.

³³ Presse : projet d'une revue bimensuelle de cinématographe, s. d, Fonds DELLUC, *op. cit.*

³⁴ *Ibid.*

pourrait le faire de la même manière avec le cinéma. Il estime que le lectorat international de *Vogue* serait quelque part le même capable de s'intéresser au cinéma puisqu'il pense qu'il n'y a pas de « meilleur point de départ pour un tel développement que le mouvement cinématographique international qui correspond à cette puissance de luxe cosmopolite qui est celle du cinématographe, sa force, sa fortune³⁵ ». On est ici loin d'un groupe de cinéphiles passionnés, Delluc voit loin et veut toucher un large public et sa conception de la revue est très large, au-delà du cinéma même : « Il faut partir du cinéma comme "Vogue" est parti de la mode pour faire de la revue projetée, un grand magazine de luxe qui sera un miroir de toute la vie artistique et mondaine internationale³⁶ ». Les clientes fortunées qui s'habillent et s'intéressent à la mode et au luxe sont semblables dans toutes les grandes capitales du monde. Elles ont les mêmes attentes, les mêmes occupations, ce que le concept de *Vogue* et celui de *La Gazette du bon ton* mettent parfaitement en valeur.

Le cinéma peut lui aussi rassembler, selon Delluc, cette même force à travers un point de départ spécialisé, le goût du cinéma. Le magazine pourrait alors s'ouvrir vers des chroniques théâtrales, artistiques et mondaines de Londres, Paris et New York. Delluc voudrait qu'une revue française, plutôt qu'américaine, soit ce point d'ancrage et atteigne le lectorat international en attirant un public et des intérêts étrangers pour en faire un grand magazine de luxe dont le cinéma bénéficierait des retombées financières. La revue ainsi créée consacrerait une très large part à la mode et aux industries de luxe qui ont une grande proximité avec le cinéma par l'aspect international qu'ils véhiculent tous les deux. « Tout se rattache au cinématographe ou tout peut s'y rattacher ». Cette similarité permettrait d'alimenter la revue par la publicité générée par les encarts de ces entreprises du luxe. Une part sera faite à l'actualité et aux questions cinématographiques autour des vedettes « leurs souvenirs, leur vie intime, leur métier, etc.

Cependant Delluc pense qu'il ne faudrait pas donner un caractère « trop spécialisé » à la revue par un titre par exemple qui ferait trop « cinématographique » pour lui permettre de devenir ce grand magazine de luxe souhaité, comme *Vogue* qui ne porte pas un titre qui implique nécessairement la mode. Une très large part serait faite à l'image. « C'est en effet l'image qui doit faire le succès de notre revue³⁷ ». Louis Delluc a senti, comme Condé Nast et comme Lucien Vogel, l'impact que prend l'image dans la presse de mode et cinématographique et d'une manière générale dans la société en ce début de XX^e siècle. Depuis la Première Guerre mondiale,

³⁵ Presse : projet d'une revue bimensuelle de cinématographe, s. d, Fonds DELLUC, *op. cit.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

l'image photographique et animée s'est installée au cœur de la sphère médiatique et privée³⁸. Grâce aux nouvelles innovations techniques, la mode se diffuse et se développe par les revues grâce aux dessins, aux aquarelles et par les techniques du pochoir. Georges Lepape et Jean Saudé mettent en valeur cette technique très présente dans *La Gazette du bon ton* comme une signature.

La revue de mode s'est émancipée de la gravure qui a été prépondérante jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Puis peu à peu, la photographie s'est imposée, bien que le portrait photographique soit en plein essor depuis 1850. La première photographie de mode dans la presse remonte à 1880 grâce à des photographes comme Félix et Paul Nadar³⁹, Adolf Gayne baron de Meyer et Edward Steichen pour *Vogue*. Paul Horst et Man Ray ont aussi marqué les revues de mode.

C'est en 1901, par la revue *Les Modes* (1901-1937) que l'on voit apparaître de véritables photographies de mode. La haute couture, profitant de l'expansion économique, s'appuie sur la photographie. Grâce à l'essor des revues de spectacles (théâtre, cinéma et music-hall), on découvre à l'intérieur des pages, des actrices habillées par les grands couturiers puis ce seront des mannequins dès 1901 qui présentent les modèles des maisons de couture. Avec la photographie de mode, ce n'est plus tant le charme de la silhouette qui est mis en valeur, mais bien la robe dont on peut voir tous les détails. Ce qui nécessite des photographies nettes et appliquées en imposant des attitudes réservées devant l'objectif. La photographie prend aussi son essor grâce à l'expansion de la haute couture en fournissant une reproduction intégrale de la mode en ce qu'elle a de plus nouveau et de plus raffiné.

Dans une revue de cinéma, la photographie est essentielle, car comment restituer aux lecteurs une scène tournée ? Comment reproduire la photogénie des vedettes sans les portraits ? La beauté des vedettes de cinéma peut prêter à des mises en page de grand goût. Delluc aimerait faire mieux dans ce domaine que ses confrères, *Vogue*, *Femina* ou *Comoedia Illustré* qui utilisent la photographie. Pour lui, sa revue devra introduire dans ses pages, toute sorte d'images comme le dessin et la caricature également.

³⁸ Alexandre LAFON, « La photographie mobilisée 1914-1918 », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 123-3, 2016, pp. 33-49. Voir également L. VÉRAY, *Avènement d'une culture visuelle de guerre, ..., op. cit.*

³⁹ Exposition 1977/1979, *L'Atelier Nadar et la mode : 1865-1913, op. cit.*

3. Le style de la revue

Louis Delluc a un ton vif dans l'écriture, une fougue qui se propage dans tous ses articles, une modernité qui représentent un peu cette Amérique fantasmée à travers *Vogue*. La jeunesse de l'après-guerre a perdu tant de ses jeunes hommes, qu'il faut aller droit au but, la vie est courte. Comme le disait Louis Delluc : « Je n'ai pas de temps à perdre⁴⁰ ». Il ne le sait pas encore, mais il lui reste plus que quelques années à vivre⁴¹. Le cinéaste est sensible au style américain, à sa « culture de la modernité et de l'urbanité⁴² » qui forge une image de l'Amérique. Aux États-Unis, les différences sociales sont moins marquées dans le public des salles de cinéma qu'elles ne le sont en France où le cinéma fait l'objet de plus de réticences de la part du public bourgeois⁴³. La fréquentation des salles de cinéma en Amérique montre qu'elles sont en augmentation constante. Passant de 40 millions de spectateurs hebdomadaires en 1922 à 65 millions en 1928, elle atteint 100 à 115 millions de spectateurs à la fin de la décennie⁴⁴. La publicité moderne qui a investi dans les années 1920 l'espace privé s'est servie du progrès industriel auprès des consommateurs et s'est instaurée comme la nouvelle autorité à des fins commerciales. La femme, la mère et la ménagère sont particulièrement ciblées par les campagnes publicitaires. Plusieurs publications dans les années 1920 font état que 80 % des achats de consommation sont effectués par les femmes⁴⁵. « L'Américaine moderne idéale était décrite comme une femme énergique et sociale. Elle aimait s'amuser, elle aimait les hommes et les séduisait. Bien sûr, le *sex-appeal* était une bonne affaire en matière de publicité⁴⁶ ». En 1929, l'industrie des cosmétiques dépense 4 fois plus en publicité que l'industrie alimentaire qui est cependant 17 fois plus importante⁴⁷. Les ressorts psychologiques liés au registre de la beauté, à la parure sont de l'ordre de l'émotion, du fantasme. Les slogans publicitaires jouent à travers des images et des associations d'idées afin d'inciter le consommateur à acheter⁴⁸. La démarche est sans doute plus difficile lorsqu'il s'agit

⁴⁰ Léon MOUSSINAC, « Mon ami Delluc » in Pierre LHERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsey Poche, 2008, pp. 11-16.

⁴¹ Louis Delluc meurt à Paris le 22 mars 1924 de phtisie.

⁴² Nancy F. COTT, « La Femme moderne, Le style américain des années 1920 », in *Histoire des femmes en Occident, Le XX^e siècle*, t. V., Paris, Plon, 2002, pp. 145-163.

⁴³ N. BURCH, *La Lucarne de l'infini*, op. cit., p. 48.

⁴⁴ André MURAIRE, « Aller au cinéma dans les années 20 : l'expérience cinématographique pendant les années folles », in Francis BORDAT, Michel ETCHEVERRY (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), 1995, p. 37-51. [En ligne] <http://books.openedition.org/pur/1674>.

⁴⁵ Nancy F. COTT, « La Femme moderne, Le style américain des années 1920 », op. cit. pp. 145-163.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ A.M. McMAHON, « An American courtship: psychologists and advertising theory in the progressive era » in *American Studies*, n° 13, Automne 1972, pp. 3-8 et 15. [En ligne] <https://journals.ku.edu/amsj/article/view/2396>.

de stimuler la consommation alimentaire où la nécessité de manger est un besoin premier.

Delluc souhaite gagner un large lectorat, mais celui qu'il vise à travers les éléments qu'il choisit pour sa revue est constitué principalement de la société aisée et féminine. Ce sont les « gens de goût » que les cinéphiles réclament pour leur adhésion au cinéma. Les rubriques qu'il insère sont adaptées à ce public : des photographies de vedettes, des photographies de scènes tirées de films, des photographies fournies par l'actualité cinématographique auxquelles il ajouterait des dessins ou des caricatures par les meilleurs dessinateurs. Le cinéaste souhaite une rubrique « échos » qu'il veut « copieuse et brillante », le programme de tous les cinémas chaque semaine, un article sur les beaux films avec une plume, il parle de Colette. Il souhaiterait un article écrit par une « célébrité cinématographique » qui pourrait s'étendre vers « les confidences de... » ou « les souvenirs de ... ». Il propose également une chronique parisienne sur les gens du cinéma, du théâtre ou du sport avec une même chronique en anglais. Il souhaite ajouter un roman en anglais et un roman-ciné en français qui devrait paraître en même temps qu'un film à épisodes et des chroniques cinématographiques italiennes, espagnoles, scandinaves ainsi qu'une publication de beaux scénarios. Il estime qu'une correspondance avec les lecteurs est importante, car grâce à cet échange, certains magazines de mode ont fait leur fortune. Tous les chroniqueurs cinématographiques disent que la curiosité de la foule est immense envers le cinéma. Il ne faut pas sous-estimer cette force, mais surtout il faut la développer, d'où la création d'un office de renseignements au siège du magazine qu'il voit comme un prolongement de la revue.

Pense-t-il qu'en attirant ce public par sa revue, il pourra le faire venir ensuite plus facilement dans les salles de cinéma françaises ? S'attacher un lectorat féminin, c'est s'assurer d'un public exigeant qui entraînera le reste de la famille plus aisément dans la salle de cinéma.

Toujours est-il, qu'il est quasiment impossible de cerner précisément le public qui se rend dans les salles en France durant cette période qui s'étire de la fin de la guerre à la fin des années 1920. Pierre Sorlin le précise dans un article « Un objet à construire : les publics du cinéma⁴⁹ » où il explique que les Majors américains, Warner notamment, ont su conserver les archives comptables des 1 500 films produits entre 1921 et 1967, à la différence de l'Europe et notamment de la France qui n'ont pas préservé ce genre de documents chiffrés. Les comptes des producteurs européens n'existent plus aujourd'hui et les causes sont multiples : pertes, carrière très brève pour certaines sociétés de production, rachats, guerre...etc., et la fréquentation n'est pas encore comptabilisée. Elle ne le sera en France qu'après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

⁴⁹ Pierre SORLIN, « Un objet à construire : les publics du cinéma », *Le Temps des médias*, vol. 3, n° 2, 2004, pp. 39-48. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-2-page-39.htm>.

Toutefois, Louis Delluc comme d'autres directeurs de publication à l'image de Diamant-Berger avait pris conscience assez tôt de la direction que devait prendre le cinéma français. Diamant-Berger, grâce à ses différents voyages effectués aux États-Unis, dès 1918, avait pu analyser la situation du cinéma américain et tenter d'apporter des solutions à la production française. L'évolution du cinéma passerait sans doute par l'écrit avec de bonne histoire, mais aussi par l'image. C'est à travers la figure de la vedette, homme et femme que l'intérêt pour le cinéma peut rassembler le public et « l'utilisation de l'image sexualisée à des fins évidemment commerciales est un processus qui s'est enclenché dans les années 1920⁵⁰ ». Si la figure de la vedette féminine semble atteindre ses objectifs auprès du public masculin, il faut encore séduire les femmes et en cela, la mode dans ces revues y pourvoit, notamment quand l'actrice porte une création d'un grand couturier ou lorsqu'on y insère les dernières tendances des maisons de couture. C'est ce que fera Alex Nalpas en éditant une page de mode dans *Cinémagazine* titrée « Le film des Éléances Parisiennes » lorsqu'il cessera la production de ses petits films de mode. L'utilisation des vedettes masculines, Valentino, Douglas Fairbanks, aux États-Unis et Léon Mathot, Jean Angelo ou Jaque Catelain en France sont aussi un moyen d'exploiter un phénomène caractéristique des années 1920, celui de la féminisation croissante du public. Aux États-Unis, en 1920, 60 % du public est constitué de femmes et à partir de 1927 ce chiffre passe à 83 %, ce qui va de pair avec le développement de la presse spécialisée qui s'accroît depuis la Première Guerre mondiale⁵¹. On peut penser que cette tendance est aussi applicable en France puisque les revues de cinéma se développent durant cette période et utilisent les mêmes leviers pour attirer leurs lecteurs et lectrices. Ce qui correspond aussi aux ambitions de Louis Delluc, qui choisit ce mouvement international pour véhiculer par l'image la vie des stars, la mode et le luxe.

L'attrance que Delluc manifeste envers *Vogue* semble confirmer l'attachement qu'il porte à une haute qualité éditoriale et artistique, mais aussi à l'importance croissante que prend la mode dans les colonnes des revues de cinéma depuis la guerre. Le fait que le cinéma se pose dans l'esprit de Delluc comme un élément de culture, mais aussi de consommation, que sa quête du grand public, proche de l'universalisme et en même temps sa recherche de l'élite, fait qu'il se rapproche incontestablement de la nature de la mode : s'approprier les élites pour convertir les

⁵⁰ André M., « Aller au cinéma dans les années 20 ... », *op. cit.*

⁵¹ *Ibid.* Voir une étude sociologique débutée en 1924 sur les habitants d'une petite ville du Midwestern (Indiana). Les auteurs ont collecté des données sur 6 catégories d'activités et constate la part croissante des nouveaux loisirs dans la vie des Américains : Robert S. LYND and Helen MERRELL LYND, *Middletown : A Study in Modern American Culture*, New York, Harcourt, Brace, 1929. Voir aussi Beth BROWN, « Making Movies for Women », *Motion Picture World*, 26 mars 1927. Alice M. MITCHELL, *Children and the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1929.

peuples. Les goûts changent, les tendances et les collections passent. Une collection chasse l'autre, un film remplace un autre. C'est dans une optique de consommation de masse que peut s'inscrire sa revue.

Delluc est convaincu que « l'art muet » a une audience internationale parce « qu'il parle au monde entier⁵² ». Le cinéma est l'art qui appartient aux foules, qui s'adresse à elles, qui les concerne ou qui les représente⁵³. Il part du peuple, à travers une pratique foraine, mais cherche rapidement à se diffuser dans les sphères sociales aisées et instruites : la bourgeoisie, les intellectuels. La mode part de l'aristocratie, des plus riches pour se diffuser ensuite à travers le peuple. À un moment ces deux domaines ont trouvé un point de jonction, on peut le situer au début de ces années 1920.

II. Le Salon d'Automne : lieu de rencontre pour la mode, lieu de reconnaissance pour le cinéma

Parce que la mode et le cinéma ont eu des besoins de légitimation, de reconnaissance et « d'officialisation⁵⁴ » de la part des institutions du pays et de ses élites que ces deux arts et ces deux industries ont cherché à mieux faire connaître leurs domaines respectifs, en associant « les gens de goût » : les intellectuels, les artistes, ceux qui dirigent l'opinion, pour emporter leurs convictions et amener le cinéma et la mode vers un statut artistique. Cela signifie que ces deux domaines ont voulu relier une prospérité économique acquise ou recherchée à un statut artistique. Une prospérité acquise pour la mode puisqu'elle est la deuxième industrie française au début des années 1920, mais sans le statut artistique reconnu, qu'elle ne possède pas réellement. Le cinéma, malgré l'insuffisance de ses ressources amplifiée par la guerre, expliquant son infériorité matérielle face à l'industrie cinématographique américaine a montré que grâce à des passionnés comme Ricciotto Canudo, des cinéastes tels Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance et d'autres, des journalistes tels Léon Moussinac, Émile Vuillermoz, tous mobilisés pour animer des réunions, des conférences, des expositions, autour de la réalisation d'œuvres cinématographiques, le cinéma gagnait peu à peu l'appellation de 7^{ème} art.

⁵² P. LHERMINIER, *Louis Delluc ...*, op. cit., p. 74.

⁵³ Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules*, Villeneuve-d'Ascq, Presse universitaires du Septentrion, 2011.

⁵⁴ Ch. GAUTHIER, *La passion du cinéma...*, op. cit., p. 55.

Au début du XX^e siècle, de nombreuses manifestations sont créées en France afin de développer les arts. Le Salon d'Automne est conçu en 1902 par un groupe d'artistes et de critiques rassemblés autour de l'architecte Frantz Jourdain. En réaction contre l'académisme de l'époque, ils prennent leurs distances pour promouvoir les avant-gardes comme avait pu l'être en son temps le Salon des Indépendants créé en 1884 contre le Salon officiel, celui des Beaux-Arts. Installé dans les sous-sols du Petit Palais, le Salon est accueilli sous la coupole de verre et de métal du Grand Palais dès 1904, suite au succès de sa première édition en 1903. Cette association souhaite créer une exposition indépendante afin d'encourager et promouvoir les Beaux-Arts, les avant-gardes et les esprits novateurs de leur temps dans toutes ses manifestations. Que ce soit par des expositions annuelles tant en France qu'à l'étranger, qu'à travers des séances littéraires et musicales, mais aussi par la diffusion d'un bulletin périodique.

Les membres de l'association estiment que le public serait heureux de découvrir au commencement de l'hiver, car il existe d'autres Salons au printemps, les toiles des peintres connus ou à découvrir, non officiels, et particulièrement un certain nombre d'artistes indépendants. Le Salon met en avant plusieurs centaines d'œuvres d'art réparties dans de nombreuses disciplines : sculptures, photographies, dessins. En peinture, il a consacré les impressionnistes puis le fauvisme et a mis en avant des peintres comme Matisse, Marquet ou Rouault puis ce fut l'intérêt porté au cubisme. En outre, le Salon d'Automne a consacré traditionnellement une ou plusieurs salles à l'œuvre d'un grand peintre : Braque, Picasso, Bonnard, Renoir qui ont été exposés durant cette manifestation consacrée par le grand public, mais dont certains artistes étaient exclus des Salons officiels se déroulant pour la plupart au printemps et reléguant ces artistes au Salon des Indépendants. Le Salon d'Automne en rassemblant les artistes, a donné une impulsion aux arts appliqués (le mobilier avec Louis Süe, Ruhlmann, Iribé, la joaillerie avec Rivaud, Nocq, Follot), en leur permettant d'être élevés au même rang que les arts anciens⁵⁵. La mode puis le cinéma prendront leur place au Salon.

Et puis, alors qu'aux autres Salons les sections diverses étaient séparées hiérarchiquement par des cloisons étanches, le Salon d'Automne pratiquait [...] le mélange, la fusion des sections. On y vit, juxtaposés, une aquarelle de Cézanne, un pastel de Redon, une marine

⁵⁵ Les arts anciens sont ici cités en rupture avec l'art moderne qui débute autour des années 1870 avec l'apparition en peinture des impressionnistes détruisant les conventions picturales, mais aussi avec d'autres disciplines, comme la photographie, la sculpture et les arts décoratifs. L'art ancien, traditionnel et académique couvre des courants artistiques apparus avant l'art moderne, de l'art de l'Égypte antique, en passant par la Grèce antique ou l'art médiéval et l'art classique qui se développe en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles qui englobe la peinture, mais aussi la sculpture et l'architecture.

de Marquet, [...] un verre de Dammouse et un panneau de broderies de Sabine Desvallières. [...] En un mot le Salon d'Automne devint, avant la guerre, la maison des Arts et des Lettres⁵⁶.

1. La présence de la couture

La guerre éclate en 1914, le Salon ferme alors ses portes comme de nombreuses autres manifestations. Après six ans d'interruption, il est de nouveau présent, à Paris au Grand Palais des Champs-Élysées. Le président, Frantz Jourdain⁵⁷, donne asile à « tous les artistes sincèrement épris de modernité⁵⁸ ». Dans une volonté d'en appeler à tous les arts, il a dès 1905, d'abord intégré la musique en ponctuant le Salon par une série de concerts de César Frank, Claude Debussy, Gabriel Fauré et Maurice Ravel. Souhaitant montrer que le président du Salon d'Automne, depuis sa création, est en faveur d'un renouveau artistique, Guillaume Janneau⁵⁹ écrit dans la préface du catalogue du Salon de 1921 que Frantz Jourdain : « [...] a associé les manifestations de l'art, à celles des lettres, de la musique, de la mode. [...]. Le Salon d'Automne a, depuis longtemps, abattu les cloisons [...]. Il a pris part à tous les essais⁶⁰ ». Il s'est ouvert à de nouveaux horizons en réaction à ceux : « si prompts à condamner, au nom de leurs habitudes, les recherches et les idées nouvelles. [...] ». Guillaume Janneau poursuit en précisant que l'évolution de l'art a suivi celle des besoins intellectuels : « le goût moderne, en effet, ne s'attache plus à la représentation minutieuse des objets. Il aime que l'art en résume la forme et le caractère par un système d'équivalents⁶¹ ».

C'est lors du Salon d'Automne de 1919 qui se tient au Grand Palais, du 1^{er} novembre au 10 décembre 1919, que l'on constate l'importance que prend de plus en plus l'Art décoratif. La

⁵⁶ Louis VAUXCELLES, « Le Salon d'Automne dans peu de temps ouvrira ses portes aux artistes », *Excelsior*, 3 septembre 1918, p. 2.

⁵⁷ Frantz Jourdain (1847-1935) est un critique d'art, amateur d'Art Nouveau et architecte. Il crée les magasins de la Samaritaine et fonde en 1902, le Salon d'Automne. Son fils Francis Jourdain (1876-1958) est peintre, architecte et créateur de meubles.

⁵⁸ Max GOTH, « Frantz Jourdain », *Les Hommes du Jour*, 12 octobre 1912, n. p.

⁵⁹ Henri POUPÉ, « Janneau Guillaume (1887-1981), Professeur d'Art appliqué aux métiers (1946-1958) », in *Les professeurs du Conservatoire National des Arts et Métiers. Dictionnaire biographique 1794-1955*, Tome 1, A – K, Paris, institut national de recherche pédagogique, 1994. pp. 692-698.

[En ligne] https://www.persee.fr/doc/inrp_0298-5632_1994_ant_19_1_8466.

⁶⁰ Guillaume JANNEAU (Préf.), *Salon d'Automne, Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et Art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 20 décembre 1921*, Paris, Société française d'imprimerie, 1921, p. 64.

⁶¹ *Ibid.* p. 63.

place réservée à l'ameublement, la céramique, la broderie d'art, le costume est considérable⁶². La mode, à travers le vêtement, est ainsi introduite pour la première fois, au Salon, soit deux ans avant le cinéma. Elle est invitée à exposer dans la section d'Art décoratif. À cette occasion, une conférence inaugurale est prononcée par l'écrivain et journaliste Maurice de Waleffe⁶³. Il introduit et affirme que la mode est « l'expression la plus vivante de l'art de la ligne et l'art de la couleur⁶⁴ » et qu'elle est également « le premier des beaux-arts, dont la peinture et la sculpture ne sont que de pâles succédanés ». Cependant, les peintres et les sculpteurs jureront « qu'ils travaillent pour la postérité, et qu'ils défient bien le couturier le plus admirable d'en faire autant. Les peintres et les sculpteurs enchanteront les siècles à venir. Le couturier borne son ambition à nous enchanter trois mois [...]. Mais le critérium de la durée est-il le seul qui doive classer la hiérarchie des œuvres de l'esprit ? ». En somme, qu'est-ce que l'art, pourrait formuler le grand couturier ? :

C'est la recherche de la beauté, pour le plaisir qu'elle nous procure. [...]. Une toilette se fera plus regarder, plus admirer, donnera plus de plaisir à plus de gens en six mois qu'une belle toile ne fera en six siècles. Évidemment, le Titien ou Léonard, Goya ou Van Dyck, Reynolds ou Gainsborough [...] sont plus célèbres que les costumiers qui vivaient de leur temps, et dont personne ne sait plus les noms. Mais, à leur époque, l'ordre des valeurs était renversé. Ne l'est-il pas encore aujourd'hui ? Demandez à une Parisienne le nom de nos douze grands couturiers. Elle vous les citera sans hésitation. Demandez-lui le nom de nos douze grands peintres. Elle hésitera plus longtemps⁶⁵.

Maurice de Waleffe déclare que si la peinture est un art plus considérable que la couture, c'est uniquement parce qu'elle embrasse la nature entière alors que « l'art de la toilette, lui, n'encadre que la femme ». Cependant, le journaliste explique que le terme *encadrer* est inexact. Il faudrait plutôt dire qu'il la crée ! Selon lui : « une femme nue, ce n'est rien, une femme drapée d'un pagne, ou d'une jupe et d'un caraco, c'est déjà un objet de désir, ce n'est pas encore un objet d'art. L'art réclame davantage. L'art ne commence qu'avec la toilette⁶⁶ ».

⁶² Mathilde DONS, « Le Salon d'Automne de 1919 », *La Revue mondiale*, 15 novembre 1919, p. 93.

⁶³ Maurice de Waleffe (1874-1946) fonde le quotidien *Paris Midi* en 1911. Ce journal a créé en 1918 une des toutes premières chroniques hebdomadaires consacrées au cinéma, tenue par Louis Delluc. C'est toutefois à partir de son rachat en 1924 par Jean Pruvost, et l'embauche pour son importante chronique des spectacles parisiens de Pierre Lazareff que ses ventes décollent, dépassant 100 000 exemplaires en 1939. Dirigé par des équipes proches de la collaboration sous l'occupation, ce quotidien disparaît fin 1944.

⁶⁴ Maurice de WALEFFE, « La Mode au Salon d'Automne », *Les Modes*, 1^{er} janvier 1919, p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

C'est un hymne à la couture que le journaliste prononce et pour conclure, il compare l'art du couturier qui serait à la beauté ce que l'art du cuisinier serait à la nourriture. Il ajouterait à l'amour ce que l'autre ajoute à l'appétit. La couture transformerait un besoin grossier en un luxe délicat⁶⁷.

Cette intégration de la mode au Salon d'Automne se manifeste concrètement par la présence de maisons de couture invitées à présenter les derniers modèles des collections parisiennes, tout au long de la manifestation. Dans le catalogue du Salon, la page attribuée à la mode présente une douzaine de maisons de couture telles que les maisons Chéruit, Georgette, Molyneux, Nicole Groult, Poiret et Premet⁶⁸... Ils seront plusieurs autres couturiers présents au Salon de 1920 puis à celui de 1921, tels que Becker & Fils, Madame Pangon, M. Tiburée, M. Melnotte-Simonin, date à laquelle, le Cinéma entre au Salon d'Automne et sera présent chaque année jusqu'à la vingt-quatrième édition de la manifestation, soit jusqu'en 1931. L'année suivante, en 1932, la mode présentera ses dernières créations.

La couture a poursuivi ses activités durant la Première Guerre mondiale. Le dynamisme de sa création lui permet à la fin de celle-ci de figurer parmi les exposants du premier Salon d'Automne qui s'ouvre après la fin du conflit, en 1919. La mode est alors reconnue et admise dans une manifestation qui a déjà plus de dix ans d'existence. Il est donc bon à la fin d'une guerre de mettre en valeur ce qui fonctionne et ce qui rassemble dans un pays en reconstruction. La couture voisine ainsi avec la peinture, la sculpture, la musique ou l'architecture. Comme le peintre, le couturier est aussi coloriste et dessinateur. À l'égal du sculpteur, il modèle le style de son époque en déplaçant, allongeant ou raccourcissant la taille, ou en amplifiant une forme. « L'essence de la mode étant le changement [...] il est bon qu'un Salon prit l'initiative d'en noter les modifications les plus heureuses et tentât de permettre à ceux ou celles qui ne sont pas encore grands couturiers de mettre au jour, sous leur signature, leurs conceptions artistiques⁶⁹ ». Le Salon d'Automne a eu depuis sa création de nombreuses initiatives, permettant d'intégrer « les modernes », notamment en peinture, ceux qui ne suivaient pas la tradition et de s'ouvrir aux arts décoratifs. Il semble qu'il soit naturel qu'il intègre la mode à travers les couturiers et « leurs conceptions artistiques ». C'est aussi un hommage qui est rendu à la création française qui s'exporte très bien et de faire en sorte que ce domaine des arts décoratifs puisse trouver sa place

⁶⁷ M. de WALEFFE, « La Mode au Salon d'Automne », art. cit.

⁶⁸ SALON D'AUTOMNE, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 10 décembre 1919*, Paris, Société française d'imprimerie, 1919, p. 352.

⁶⁹ René JEAN, « Le couturier au Salon d'Automne », *Comœdia*, 3 octobre 1919, p. 3.

à côté des autres arts représentés au Salon. Cette intronisation sera renouvelée et suivie deux ans plus tard avec l'arrivée du cinéma.



Fig. 254. Affiche du Salon d'Automne de 1919. Salon-automne.com. DR

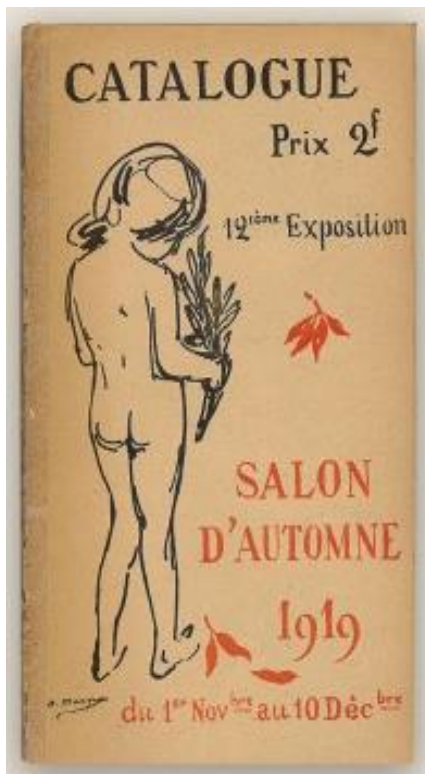


Fig. 255. Couverture du catalogue du Salon de 1919. salon-automne.com. DR.

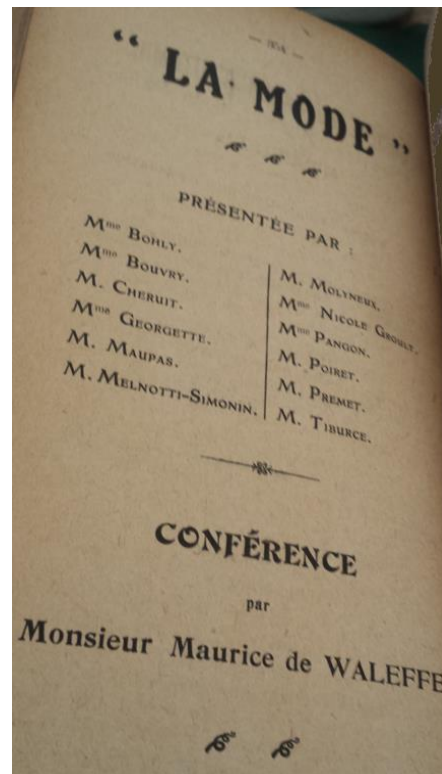


Fig. 256. Page du catalogue 1919, attribuée à la mode. Bibliothèque Forney, Paris.



Fig. 257. Toilettes de Paul Poiret : robe du soir, *Mythe*, robe de dîner, *Lucrèce* et robe du soir *Coquille*.
« La mode au Salon d'Automne », *Les Modes*, 1^{er} janvier 1919.



Fig. 258. Toilettes de Paul Poiret : robe de jour, *Vinci*, robe du soir, *Linzeler* et robe du soir *Toledo*.
« La mode au Salon d'Automne », *Les Modes*, 1^{er} janvier 1919.

2. L'intégration du Septième Art

Comme le présente Christophe Gauthier dans son ouvrage, *La passion du cinéma*⁷⁰, le cinéma a été introduit au fronton des autres arts officiels du Salon d'Automne à l'initiative du C.A.S.A.⁷¹ et de son président, Ricciotto Canudo (1877-1923) et grâce au soutien de Frantz Jourdain. Le Club des Amis du Septième Art (C.A.S.A) s'est constitué le 18 avril 1921⁷². Il s'inscrit dans la tradition des salons mondains et littéraires du XIX^e siècle où les membres se réunissent pour présenter une œuvre artistique ou proposer des récitations poétiques ou musicales. La grande part de l'activité du club est consacrée à des banquets où l'on discute arts, belles-lettres et cinéma. Plus tard sera introduit dans ses séances une projection de films inconnus ou contestés et une revue illustrée sera créée en décembre 1922 : *La Gazette des Sept Arts*⁷³ qui renoue avec la revue bimensuelle *Monjoie !* fondée en février 1913 par Canudo. Le but de la Gazette est de « construire » : c'est-à-dire offrir une tribune à l'art moderne et servir les sept arts : l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique, la poésie, la danse et bien sûr la cinématographie. Le Club et sa revue montrent combien « le cinéma s'inscrit dans le prolongement des autres arts⁷⁴ ». L'Art Septième concilie tous les autres arts⁷⁵. Les statuts du Club le confirment :

- a) Affirmer par tous les moyens le caractère artistique du Cinéma. Le cinéma étant indéniablement un Art, le Septième.
- b) Relever le niveau intellectuel de la production cinématographique française ; et ce, dans un but esthétique autant que commercial. [...].
- c) Mettre tout en œuvre pour attirer vers le cinéma les talents créateurs, les écrivains et les poètes, ainsi que les peintres et les musiciens des générations nouvelles.
- d) Considérer comme urgent l'établissement d'une « hiérarchie des salles » telle qu'elle existe au théâtre : Salles populaires et Salles d'élite, afin de mettre un frein à l'invasion totale et avilissante de la production feuilletonesque. Et ce, pour attirer au Cinéma, les innombrables intellectuels qui s'en détournent, se refusant au « nivellement par le bas » de l'émotion artistique qu'ils demandent à un spectacle, et qui nient [...] le caractère d'art du Cinéma.
- e) Organiser une propagande [...] pour une plus complète connaissance, de

⁷⁰ Ch. GAUTHIER, *La passion du cinéma... op. cit.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 111.

⁷² Le premier bureau se compose du président : Canudo, des vice-présidents : Abel Gance et Germaine Dulac, les secrétaires généraux : Henri Fescourt et René Le Somptier. Voir Ricciotto CANUDO, *L'usine aux images*, Paris, Séguier, Arte Éditions, 1995, p. 68.

⁷³ Henri FESCOURT, *La foi et la montagne ou le 7e art au passé*, Paris, Paul Montel, 1959, p. 221-222.

⁷⁴ Ch. GAUTHIER, *La passion du cinéma..., op. cit.*, p. 61.

⁷⁵ Ricciotto CANUDO, « Manifeste des Sept Arts », *Gazette des Sept Arts*, n° 2, 25 janvier 1923, p. 2.

la part du public [...]. f) Agir, par toutes voies de propagande, auprès de l'État afin que des lois équitables et des appuis raisonnables soient par lui fournis à l'Art de l'Écran, dans la même mesure au moins qu'il le fait pour l'Art de la Scène⁷⁶...

On le voit, rien ne manque à l'ambition de Ricciotto Canudo d'accompagner la reconnaissance artistique du cinéma. Le Salon d'Automne aura ainsi proclamé que le Cinéma est un art, « synthétisant à la fois la science et l'art, et tous les arts⁷⁷ ». Canudo ne se contente pas d'ajouter un art à la suite des arts, il modifie et achève un système qui lui permet d'imposer le cinéma comme le dernier des arts. « Un art de la synthèse, c'est en lui que les arts de l'espace et du temps se réunissent. Il marque la fin d'un système qui a trouvé sa limite et sa perfection⁷⁸ ».

La présence du cinéma au Salon d'Automne de 1921 permet d'étudier les rapports du cinéma et de l'art, fait à des points de vue différents par les conférenciers présents au Salon. Si Canudo cherche à attirer le public du Salon, il s'agit d'attirer l'attention d'un public de lettrés et d'artistes, l'élite intellectuelle des arts et de la politique sur le caractère artistique du cinéma et de mettre tout en œuvre pour attirer vers le cinéma les talents créateurs pour réaliser de beaux films qui sauront plaire à cette audience. Tout comme Louis Delluc, ils veulent rallier à leur cause, ceux qui seront suivis dans leur choix, ceux qui ont un poids de décision. L'allocution de Jacques de Baroncelli qui suit celle inaugurale de Ricciotto Canudo, porte sur l'art de *l'écraniste* qui peint, sculpte avec la lumière⁷⁹. Les défenseurs d'un cinéma artistique comme on peut le lire sur les statuts de C.A.S.A, veulent montrer que tous les arts peuvent être réunis dans le cinéma, à différents niveaux. Le cinéma doit être considéré à l'égal des autres arts. Deux causeries sont présentées ensuite par deux artistes de cinéma : Emmy Lynn et Yvette Andréyor. Elles évoquent la conception de leurs rôles. Yvette Andréyor invoque le film français, dénonçant « l'invasion des films étrangers⁸⁰ », « la désertion des chefs français de l'industrie du film⁸¹ » dans un élan de patriotisme. René Jeanne propose durant la seconde partie des extraits de plusieurs films notamment *La Roue* (dont la sortie en salle ne se fera qu'en 1923) d'Abel Gance, *Le Rêve* (1921) de Jacques de Baroncelli, *La Ruse* (1922) d'Édouard-Émile Violet, *L'Éternel Féminin* (1921) de Roger Lion, *Miarka, La fille de l'ours* (1920) de Louis Mercanton, *Visages voilés, Âmes closes* (1921) d'Henry Roussell et *L'Atlantide* (1921) de Jacques Feyder.

⁷⁶ R. CANUDO, « L'art pour le septième art », *Cinéa*, n° 2, 13 mai 1921, p. 16.

⁷⁷ R. CANUDO, « L'amour de l'art », allocution faite au Salon d'Automne, 16 novembre 1921, in R. CANUDO, *L'usine aux images*, op. cit., p. 99.

⁷⁸ Luc VANCHERI, *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

⁷⁹ HOFFMANN-EUGÈNE, « Le Cinéma au Salon d'Automne », *Le Journal des arts*, 3 décembre 1921, p. 2.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

Puis, c'est le tour à une communication de René Blum (1878-1942), journaliste et critique d'art, sur l'Art décoratif au cinéma, accompagnée de projections cinématographiques permettant de se convaincre que le cinéma peut amplifier par sa diffusion l'Art décoratif en général. Associer l'Art décoratif au cinéma permet d'intégrer les arts appliqués dans le film, de reconnaître que la beauté des décors, mais aussi des costumes permettent au film de s'élever de manière convaincante au niveau des autres arts. Car le cinéma est un mode d'expression nouveau, comme la peinture ou la musique. « Il n'y a pas d'arts mineurs et d'arts majeurs, mais que toutes les manifestations d'art doivent constituer un ensemble homogène, harmonieux et divers⁸² »

⁸² « Le cinéma comme les autres arts aura sa place au Salon d'Automne », *Excelsior*, 10 octobre 1921, p. 2.

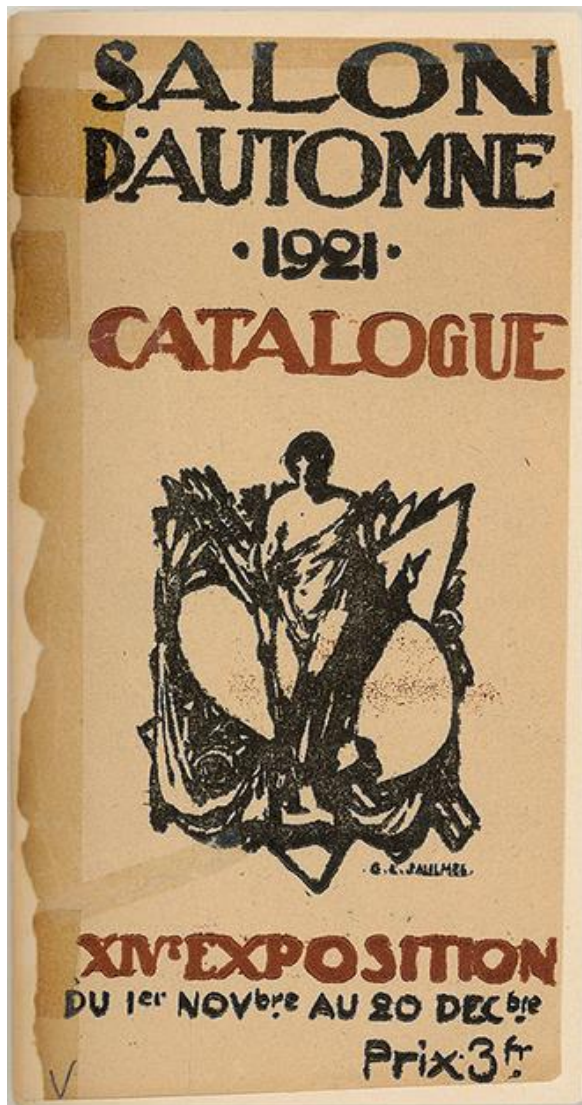


Fig. 259. Couverture du catalogue 1921. salon-automne.com. DR.

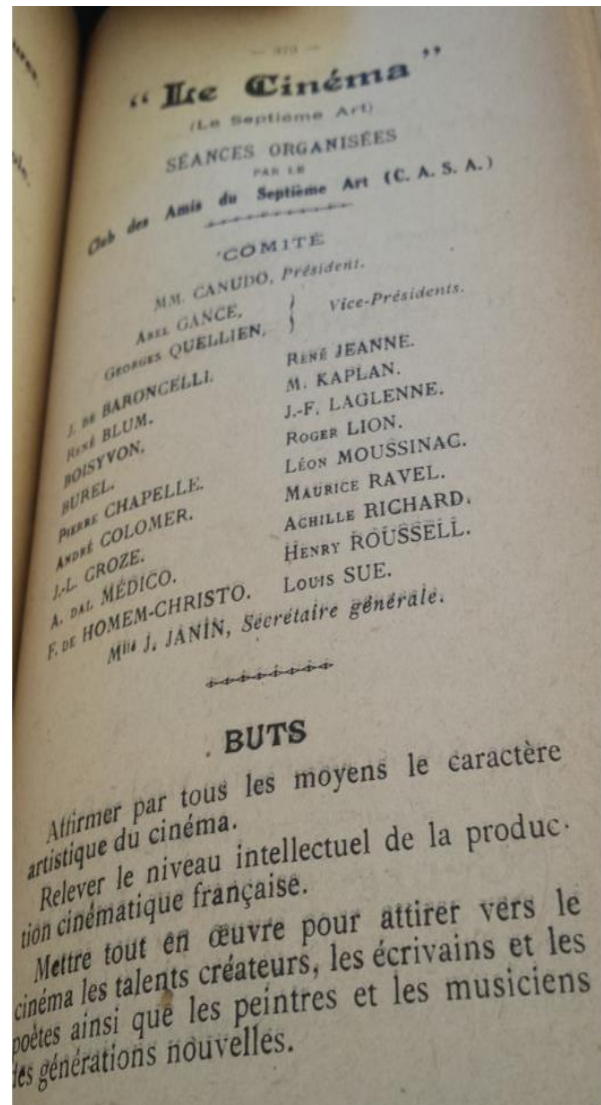


Fig. 260. Page du catalogue du Salon d'Automne 1921. Bibliothèque Forney, Paris.

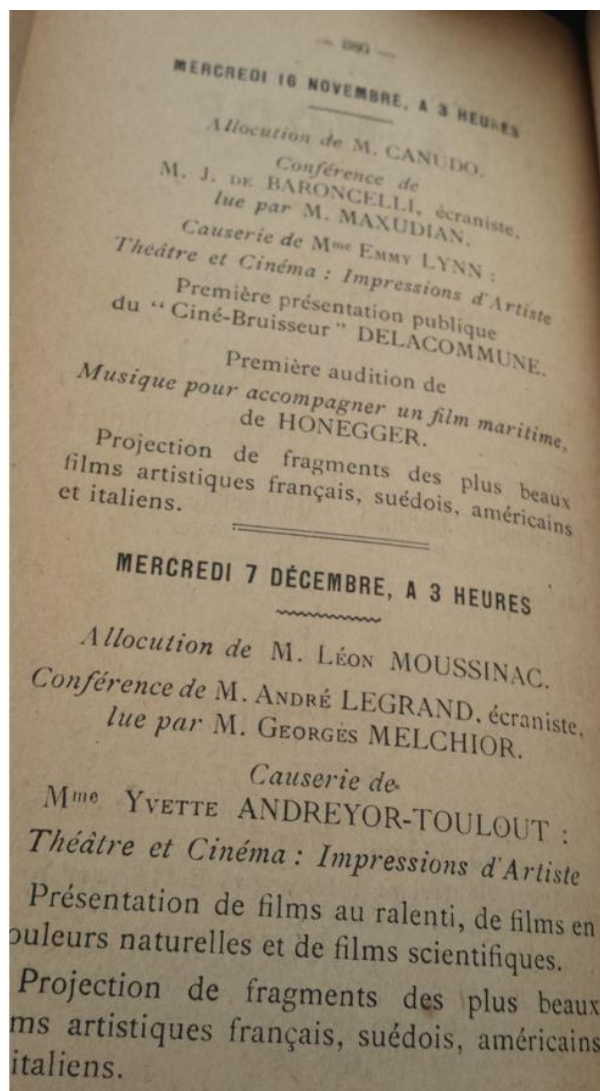


Fig. 261. Deuxième page du catalogue du Salon d'Automne 1921.
Bibliothèque Forney, Paris.

La 15^{ème} exposition du Salon d'Automne qui se déroule du 1^{er} novembre au 17 décembre 1922, expose pour la seconde année consécutive, le cinéma. Il semble enfin reconnu comme un art⁸³. Frantz Jourdain, architecte et président du Salon ouvre la séance avec une allocution dans laquelle il explique les raisons qui ont fait accueillir au Salon, le Septième Art, grâce à l'impulsion du C.A.S.A. Selon Frantz Jourdain, un salon annuel doit présenter au public toute la production artistique d'une année, toutes les manifestations intellectuelles d'une époque. Il estime que la suprématie tyrannique accordée à la peinture et à la sculpture est une erreur car le genre d'une génération peut se manifester par différents éléments : un poème, un monument, un

⁸³ « Le Cinéma au Salon », *Mon Ciné*, n° 38, 9 novembre 1922.

ballet ou même par un costume féminin. Et c'est dans cet ordre d'idée que les membres du Salon ont réservé au cinéma la place qui lui est due, en montrant que le Septième Art peut procurer « des émotions esthétiques⁸⁴ ». Plusieurs séances sont organisées par le C.A.S.A avec une présentation de fragments de films classés par genres et par styles. Une séance est consacrée aux décors artistiques.

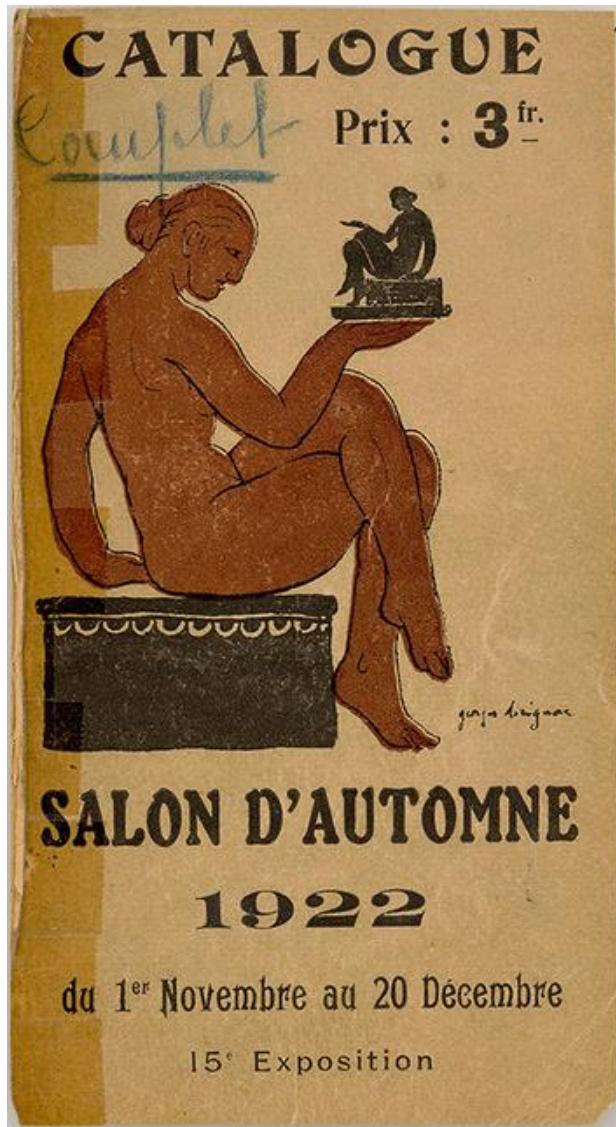


Fig. 262. Couverture salon-automne.com. DR

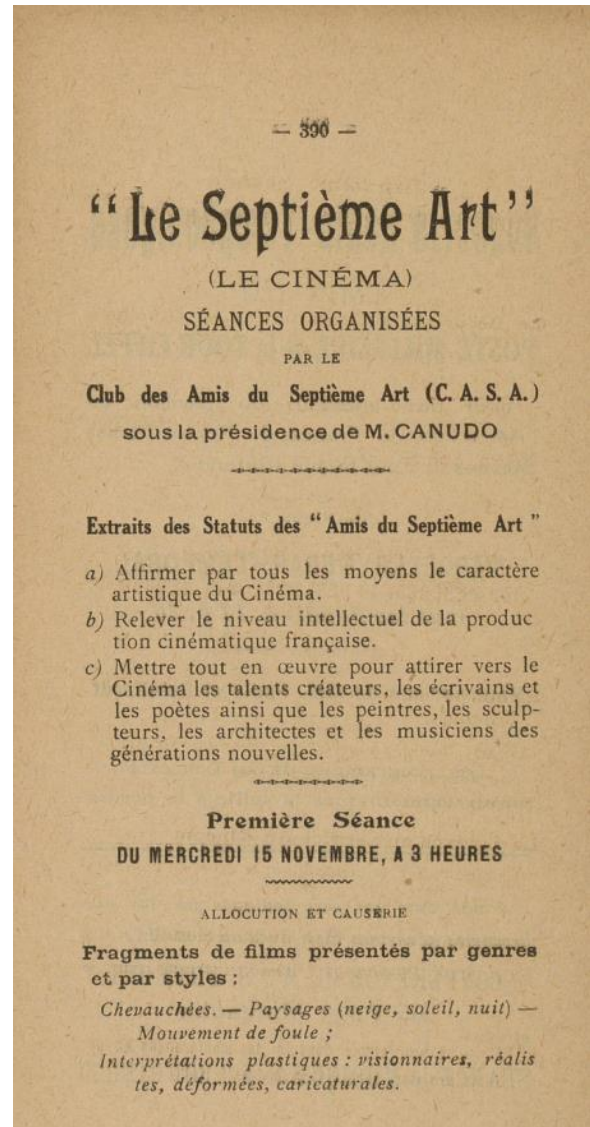


Fig. 263. Page du catalogue 1922 attribuée au cinéma. Bibliothèque Forney, Paris

⁸⁴ J. A. de MUNTO, « Le Salon annuel du Cinéma au Salon d'Automne », *Comoedia*, 16 novembre 1922, p. 4.

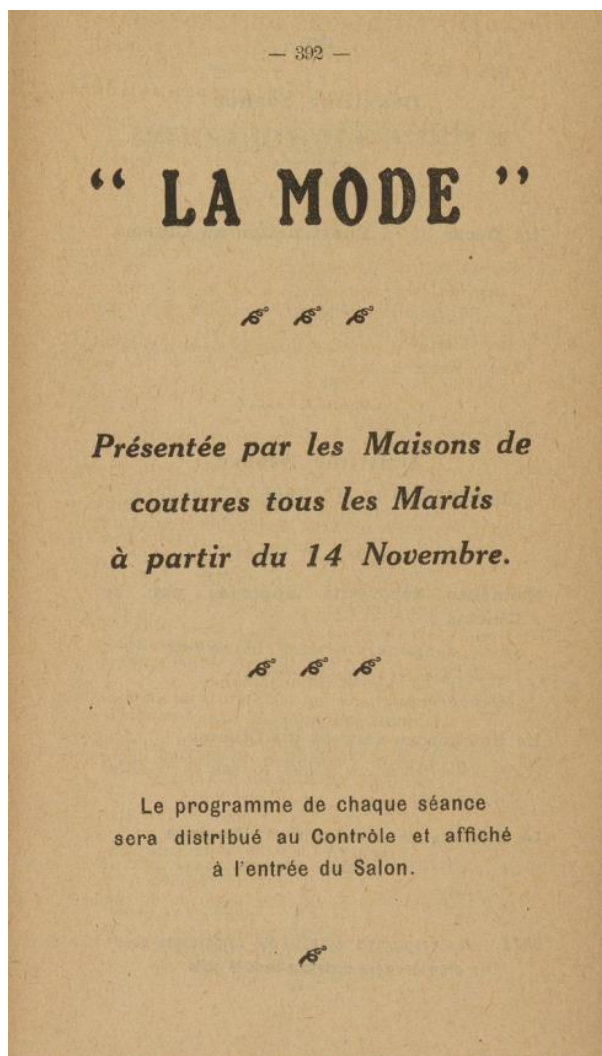
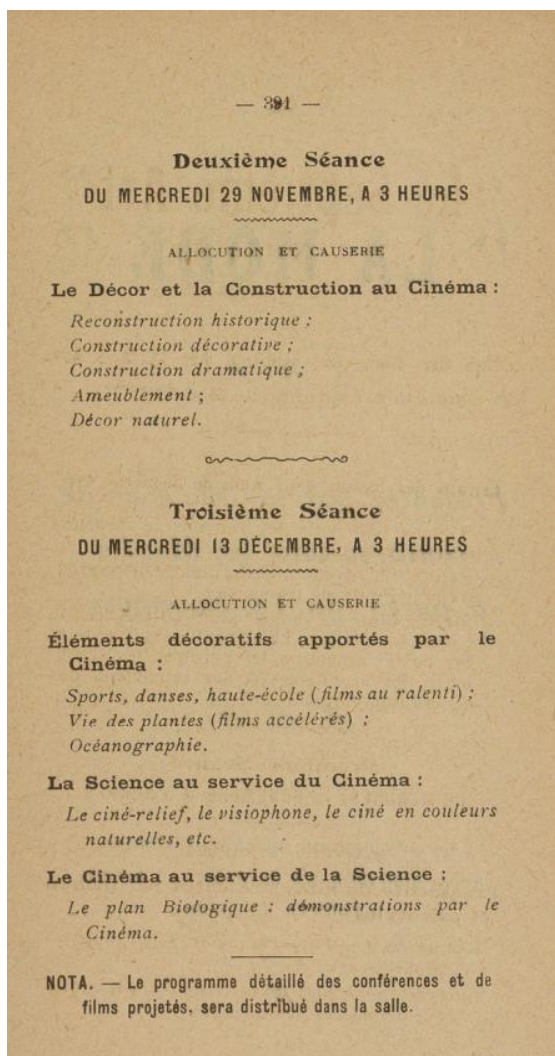


Fig. 264. 2^{ème} et 3^{ème} pages du catalogue du Salon d'Automne 1922 attribuées au cinéma et à la mode. Bibliothèque Forney, Paris.

On voit ainsi se côtoyer la mode et le cinéma dans une même manifestation durant toute la décennie des années 1920 et jusqu'au début de la décennie suivante, à côté d'autres artistes et d'autres domaines. « L'évolution de l'art suivant celle des besoins intellectuels ⁸⁵ ». Le cinématographe apporte quelque chose de nouveau qu'il est bon de prendre en compte dans l'art. Un salon n'est pas une réunion confidentielle un peu sectaire ou une « chapelle » artistique, il s'agit d'un acte, d'un manifeste. Il est ouvert à toutes les formules et ne se soucie que du talent qui peut être infiniment varié, car dépendant de l'expression de l'originalité. Le Salon revendique son « goût moderne » par ses choix artistiques. Ayant eu le courage en 1905 d'exposer les fauves,

⁸⁵ SALON D'AUTOMNE, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et Art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 20 décembre 1921*, Paris, Société française d'imprimerie, 1919, p. 59.

quelques années plus tard, ce sera au tour des cubistes d'être mis en avant. Cette volonté des membres du Salon et de son président Frantz Jourdain d'abattre « les cloisons⁸⁶ » est d'en appeler à tous les arts, les anciens établis comme les nouveaux à venir. En prenant part à tous les essais qui se font sur la scène artistique, le Salon d'Automne permet en quelque sorte au cinéma d'être « adoubé » par les milieux intellectuels, grâce à cette présence officielle que le Salon confère. Bien après la mort de Ricciotto Canudo survenue en novembre 1923, le cinéma sera encore présent au Salon d'Automne, jusqu'à sa 24^{ème} parution, en 1931. La mode sera présente, quant à elle, jusqu'en 1932. La décennie 1920 sera la décennie de leur installation dans la sphère artistique. On peut imaginer qu'au-delà de ces dates, leur intégration a été faite. C'est un chemin parallèle qui lie ces deux arts, dans sa manière d'évoluer sur la scène parisienne, vers une reconnaissance par leurs pairs et pour une audience plus large auprès du public. Ces deux domaines ne sont toutefois pas encore directement associés l'un à l'autre, même si lors du Salon de 1922, l'espace réservé au cinéma s'élargit avec des allocutions et causeries dirigées autour du traitement du décor au cinéma, de la « construction décorative », de « l'ameublement ». Le costume dans le film n'est pas encore directement abordé comme cela sera le cas lors de la première exposition nationale de « l'Art dans le cinéma français » en 1924 au Palais Galliera. L'audience et la renommée du Salon permettent au cinéma de gagner en attention et en curiosité. Grâce aux expositions, aux conférences, il peut accéder à une audience artistique, un public plus lettré qu'il ne trouve pas encore dans les salles.

À partir de la présence de la mode et du cinéma dans la sphère intellectuelle, acceptée parmi les arts, il semble qu'il existe un moment de bascule qui place le film et de surcroît l'intérêt pour la mode et les costumes, dans une dynamique où dorénavant les arts peuvent s'associer ensemble pour créer une œuvre d'art commune. C'est avec *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier, que cette collaboration est la plus assumée et c'est l'un des films désignés pour représenter le cinéma à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 à Paris. Cette présentation permettra de montrer leur association à travers un film.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

III. Un film charnière : *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier

*L'Inhumaine*⁸⁷, film emblématique du cinéaste Marcel L'Herbier est réalisé en 1923, il sort sur les écrans français en décembre 1924. Film majeur dans la filmographie des années 1920 et marquant dans celle de Marcel L'Herbier. La réception du film par le public parisien est très partagée durant ce mois de décembre 1924 :

Dans l'histoire du cinéma, jamais aucune œuvre n'a provoqué semblable bataille ! À chaque séance, les spectateurs s'insultent, il y a autant de partisans frénétiques que d'adversaires acharnés. C'est dans un véritable vacarme que passent sur l'écran [...] les images multicolores et syncopées sur lesquelles se terminent le film⁸⁸.

L'accueil d'une partie de la presse fait du cinéaste, certes, un « homme supérieurement doué⁸⁹ », mais qui « s'acharne à défendre des théories stériles et fausses et dont l'œuvre est, pour cette raison, un étrange composé de beauté, de grandeur et de misère⁹⁰ ». Georges Charensol dans *La Revue mondiale* appuie cette constatation, « L'apport cinématographique de Marcel L'Herbier est considérable », dit-il, car il est : « le plus savant, le plus habile et le plus hardi de tous les cinéastes, mais parfois sa hardiesse l'entraîne même un peu loin et *L'Inhumaine* (1924) n'est pas un bon film⁹¹ ». Quant à la sortie du film aux États-Unis, sous le titre *The New Enchantment*, elle a lieu le 14 mars 1926 au Klaw Theatre de New York sous les auspices de Film Associates Inc., pour deux représentations seulement. Le journaliste qui en fait le compte rendu n'est pas très convaincu du résultat. Selon lui, si Marcel L'Herbier manifeste une imagination et une habileté vives, le film comporte des longueurs et sa direction d'acteurs est juste acceptable. Le cinéaste a montré que le drame peut être obtenu à partir de n'importe quoi amenant le sujet à n'être qu'un tourbillon d'idées sans rapport et qui pousse le spectateur à se demander ce que le réalisateur voulait vraiment dire.

⁸⁷ Voir sur sa restauration réalisée en 2015 par Lobster Films, Céline G. ARZATIAN, « La Renaissance de *L'Inhumaine* », *Hypothèses, Histoire et Mode, Carnet de séminaire*, IHTP-CNRS, 26 août 2015. [En ligne] <https://histoiremode.hypotheses.org/2424>. Voir aussi Marcel L'HERBIER, *L'Inhumaine*, DVD, Paris, Lobster, 1 blu-ray, 1 livret, 2020, comprenant un livret d'Émile MALHER, Mireille BEAULIEU, Serge BROMBERG, *L'Inhumaine*, 120 p.

⁸⁸ Jaque CATELAIN, *Jaque Catelain, présente M. L'Herbier*, Paris, Éditions Jacques Vautrain, 1950.

⁸⁹ Pierre LORRAIN, « Le cinéma de M. Marcel L'Herbier », *Revue française politique et littéraire*, 8 juin 1924, p. 23.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Georges CHARENSOL, « Le Cinéma dans le monde », *La Revue mondiale*, 1^{er} mars 1925, p. 41.

1. Genèse du film

En 1967, dans un entretien accordé à Jean-André Fieschi⁹², Marcel L'Herbier répondait à la question du mélange de styles dans *L'Inhumaine*, mélange que l'on retrouvait déjà dans son précédent film, *Don Juan et Faust* (1922) où il tentait « l'expérience plastique qui consistait à mélanger, à travers deux mythes, des éléments contradictoires, Velasquez et le gothique⁹³ ». Quant à *L'Inhumaine* (1924), le film s'approchait « d'une sorte de résumé (provisoire) de tout ce qu'était la recherche plastique en France, deux ans avant l'Exposition Universelle⁹⁴ ». « Une sorte de miscellanées d'un Art neuf⁹⁵ ». Cependant, pour le cinéaste, l'histoire n'y était pas « très prestigieuse⁹⁶ », il s'agissait « d'un pur prétexte⁹⁷ ». Ainsi un jeune ingénieur, Einar Norsen interprété par Jaque Catelain est amoureux d'une célèbre cantatrice Claire Lescot, jouée par Georgette Leblanc. Surnommée « L'Inhumaine », cette diva est courtisée par de nombreux hommes, le maharadjah de Nopur fait partie de l'un d'entre eux, mais elle ne prête attention à aucun d'eux, ne recherchant que « les êtres d'exceptions ». Pour qu'elle s'intéresse enfin à lui, Norsen feint un suicide en précipitant son auto d'une falaise, espérant obtenir ainsi la preuve de son amour. On demande à Claire Lescot de venir reconnaître le corps de l'ingénieur chez lui. Dans cette scène, Einar Norsen crée une supercherie funèbre, provoquant la peur de la cantatrice dans laquelle le mort qu'il joue ressuscite à la vie. Cette opportunité lui permet de lui dévoiler ses sentiments et de lui proposer de le suivre pour découvrir son univers, son laboratoire futuriste. Quelque temps après, Claire Lescot, curieuse et attirée par cet homme, se rend chez Norsen à son invitation, malgré les menaces réitérées du maharadja pour l'en dissuader. Soupirant éconduit, il se venge en plaçant un serpent venimeux dans la corbeille de fleurs qu'elle transporte dans la voiture qui l'amène chez l'ingénieur. Mordue au doigt en cherchant à attraper la carte de visite, elle meurt dans les bras de l'ingénieur à son arrivée chez lui. Grâce à sa machine expérimentale, Einar Norsen ramène la cantatrice à la vie. Si l'histoire peut s'apparenter à un épisode de la mythologie grecque avec la mort de Claire Lescot rappelant celle d'Eurydice et la morsure du serpent, Einar Norsen réussit cependant à ramener sa bien-aimée du royaume des morts grâce à

⁹² Marcel L'Herbier accordait un entretien à Jean-André Fieschi en septembre 1967, à l'occasion d'une émission de la série *Cinéastes de notre temps* qui lui fut consacré. Cet entretien est paru dans *Les Cahiers du Cinéma* en 1968. Voir Jean-André FIESCHI, « Entretien avec Marcel L'Herbier », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 202, juin/ juillet 1968, pp. 26-44. Repris dans N. BURCH, *Marcel L'Herbier, op. cit.*

⁹³ N. BURCH, *Marcel L'Herbier, op. cit.*, p. 79.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁵ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 102.

⁹⁶ N. BURCH, *Marcel L'Herbier, op. cit.*, p. 85.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 84.

son expérience scientifique, là où Orphée avait échoué avec la musique, faisant de la science, une puissance moderne transcendant la mort. La cantatrice guérira alors de son inhumanité « grâce aux merveilles d'une science qui se confond avec l'art, dans le plus pur esprit moderniste⁹⁸ ».

2. Le rêve de cinéma d'une cantatrice

Georgette Leblanc (1869-1941) qui incarne cette « Inhumaine » est à l'origine du projet et de sa participation au film. Artiste lyrique et romancière, elle a été la compagne et la muse de Maurice Maeterlinck (1862-1949) poète et dramaturge belge. Après vingt-trois ans d'une relation hors mariage, le couple se sépare en 1919. Lui, se marie avec Renée, sa jeune maîtresse depuis sept ans et Georgette Leblanc se retrouve à 50 ans, démunie et seule. Pour se relever et tourner la page de cette histoire, elle reprend son travail et donne une série de concerts-conférences en Belgique, là où tout avait commencé pour elle : son histoire d'amour avec l'écrivain et le succès en tant qu'artiste lyrique. Elle choisit trois poètes pour ses récitals : Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren et Maurice Maeterlinck. Ne supposant pas un instant que Maeterlinck puisse lui interdire de dire des œuvres qu'elle interprétait depuis 1895⁹⁹. L'utilisation et « l'exploitation commerciale » du nom et de l'œuvre du poète par Georgette Leblanc délivre Maeterlinck de quelques remords et de toute obligation de lui verser une compensation financière à la suite de leur rupture. Mais pour se réinventer une nouvelle vie, elle choisit de quitter la France et part aux États-Unis. L'Amérique est un grand pays, elle espère pouvoir se reconstruire là-bas et s'exprimer professionnellement. Ne dit-on pas qu'un art neuf, le cinéma, est de ce côté de l'Atlantique en train de devenir une industrie très florissante. Georgette s'intéresse au cinéma, mais aussi à l'image de l'Amérique véhiculée par le cinéma. Elle apprécie la vitalité des acteurs américains. « Ils ont tous un tempérament¹⁰⁰ » et ont l'air de « s'amuser vraiment en scène¹⁰¹ », dit-elle. En 1919, elle écrit un article, « Propos sur le Cinéma¹⁰² » où elle présente plusieurs arguments en faveur du cinéma. À cette période, des critiques sévères s'élèvent contre lui en

⁹⁸ L. VÉRAY, *Marcel L'Herbier...*, op. cit., p. 208.

⁹⁹ Maxime BENOÎT-JEANNIN, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, Bruxelles, Le Cri édition, 1998, p. 367.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 380.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Georgette LEBLANC, « Propos sur le cinéma », *Mercure de France*, n° 514, 16 novembre 1919, pp. 275-390. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201854c/f98.item>.

France¹⁰³. Mais pour l'artiste, le cinéma, « c'est de la vie d'abord ! [...]. C'est la nature elle-même qui apparaît¹⁰⁴ ». Au cinéma, la grâce personnelle des choses se révèle :

Un seul de nos sens est en éveil, et c'est le plus exercé et le plus indulgent. [...] nos yeux ! Il faut bien voir, toujours regarder, toujours subir des spectacles que nous ne choisissons pas. Les rues, les maisons laides [...] les couleurs offensantes, les affiches, les réclames [...]. Nos pauvres yeux contents ou pas contents enregistrent toujours. Et c'est pourquoi ils acquièrent une bienveillance qui leur fait supporter des visions élémentaires et possèdent une éducation qui les ramène par lassitude aux images simples, aux formes réelles que l'art ne transpose ni n'ennoblit. Cependant, j'avoue que j'ai souvent fermé les yeux au cinéma. Le spectacle était trop niais et l'ombre si propice ! Et c'est ainsi, en libérant mes regards à l'aventure, qu'il m'a semblé surprendre les agréments épars et divers qui inconsciemment nous retiennent là, passifs et résignés... Un bois nous apparaît, si parfaitement surpris que nous croyons sentir l'odeur de la terre humide. Une plaine ondule sous le soleil, et c'est tout l'été. [...] et tout à coup, c'est une femme qui pleure. Nous ne savons pas pourquoi, nous l'ignorons, c'est une inconnue, et pourtant elle nous émeut quelquefois plus qu'une héroïne de théâtre, qui pendant trois actes, aura crié, peiné, gesticulé, pour captiver notre cœur¹⁰⁵.

Une des grandes beautés du cinéma c'est d'apporter « telles des pierres précieuses, les plus petites nuances du plus profond de l'âme » dit-elle encore. Elle ne le reconnaît pas cependant comme un art et propose une orientation nouvelle : « Si le cinéma, aujourd'hui, nous semble difficilement conciliable avec l'art, ne peut-on pas l'orienter vers d'autres conceptions et d'autres réalisations ? Auprès d'aventures romanesques qui n'aurait pas de mal à être mieux traitées, d'autres films ne pourrait-il s'ajouter : féériques, documentaires, biographies et même philosophique ? Bien des choses sont à tenter à l'écran !¹⁰⁶ ». A-t-elle quelque part répondu à ce souhait en travaillant avec L'Herbier quelques années plus tard ?

Arrivées en novembre 1920 à New York avec sa compagne et secrétaire Monique Serrure, elles vivent durant deux années dans une extrême pauvreté. Georgette donne plusieurs récitals privés à quelques mécènes d'avant-garde et des cours de chant, mais cela ne suffit pas. Ce n'est qu'au début de l'année 1923, grâce à la générosité du riche mécène américain, le financier Otto

¹⁰³ Pascal Manuel HEU, *Le Temps du cinéma : Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique, 1910-1930, op. cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 280-281.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 284.

Herman Kahn, qu'elle a enfin les moyens de démarrer une carrière en Amérique. Otto Herman Kahn (1867-1934) est né en Allemagne, banquier de père en fils, il émigre en 1893 en Amérique et devient l'un des financiers les plus connus. Francophile, il se montre un bienfaiteur assidu des beaux-arts, du théâtre et de la musique. Il a compris également que l'industrie du cinéma pouvait certainement rapporter beaucoup d'argent et il fait entrer en bourse les capitaux de la Paramount¹⁰⁷. Président du conseil d'administration du Metropolitan Opera (Met) en 1920, il permet à l'art lyrique de se diffuser plus largement dans le pays. Il fonde le théâtre français de New York et aide financièrement les opéras de Boston et de Chicago. Goûtant réellement les arts qu'il protège, il crée et préside pendant la Première Guerre, le Comité franco-américain qui envoie des artistes français en Amérique pour y faire connaître la musique et l'art dramatique français. Il lancera également la Ligue française permettant de resserrer les liens artistiques et intellectuels entre les États-Unis et la France¹⁰⁸. Otto H. Kahn reconnaît en Georgette Leblanc « la quintessence de la Française raffinée et littéraire¹⁰⁹ ». L'argent qu'il investit pour elle, permet à l'artiste de fonder sa propre société de production « Art Direction Georgette Leblanc » dont le siège se situe au 23^{ème} étage du Fisk Building, 250 West 57th Street à New York. Des tournées dans plusieurs états américains sont programmées, avec un répertoire lyrique contemporain. Elle chante sur des musiques de Darius Milhaud, Claude Debussy, Arthur Honneger, Igor Stravinsky, Erik Satie, Francis Poulenc et récite des poèmes de Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire en français. Elle convainc son mécène d'investir une somme d'argent importante pour produire un film français dont elle serait la vedette et qui « montrerait aussi les tendances de l'art français actuel¹¹⁰ » à l'Amérique. Si Otto H. Kahn voit dans le cinéma qu'une entreprise lucrative pour distraire le « bon public », un spectacle qui, selon lui, est bien loin de dépasser l'art de la musique, de l'opéra ou du théâtre, pour Georgette Leblanc, le cinéma est un art total qui réunirait les grands artistes français.

Dans un article qu'elle signe pour *Comoedia*, en 1924, elle explique pourquoi elle a choisi de faire du cinéma. Il s'agit selon elle de la chose la plus passionnante de son époque : « Il faut l'adorer pour tout ce qu'il est, plus encore pour tout ce qu'il sera. [...]. Il est devant nous actuellement, le chemin à peine commencé. Celui qui réclame nos plus beaux efforts et aussi toutes nos audaces¹¹¹ ». Aux États-Unis, on lui a offert quelques rôles dans des romances

¹⁰⁷ M. BENOÎT-JEANNIN, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, op. cit., p 402.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ J. CATELAIN, *présente Marcel L'Herbier*, op. cit. p. 76.

¹¹¹ Georgette LEBLANC, « Pourquoi je fais du cinéma », *Comoedia*, 9 mai 1924, p. 1.

sentimentales qu'elle a refusées, car elle place le cinéma plus haut que ça. C'est en France qu'elle veut tourner et c'est avec Marcel L'Herbier qu'elle souhaite le faire.

À la même période, Marcel L'Herbier tente de finaliser et financer ses différents projets entrepris sous le nom de sa société de production Cinégraphic créée en 1922. Cependant, le cinéaste doit coup sur coup arrêter le tournage de *Résurrection*, film tiré d'une œuvre de Tolstoï, qu'il vient de démarrer, car il contracte la typhoïde, puis abandonner *Phèdre*, autre projet qui lui tenait à cœur, après qu'Ida Rubenstein, retenue pour jouer dans le film, n'ait pas respecté son contrat. Le cinéaste peut tout de même se réjouir de voir *Le Marchand de Plaisir* (1923) réalisé par Jaque Catelain, enfin terminé et de pouvoir aider deux cinéastes à tourner leurs films : Louis Delluc avec *L'Inondation* (1923) qui sera son dernier film avant son décès et *Fait divers* (1923), court métrage et première réalisation de Claude Autant-Lara. Malgré cela, Marcel L'Herbier doit envisager des films qui se financeront plus aisément, car il en va de la pérennité de sa société de production. Il met un point final au scénario « d'anticipation » qu'il est en train d'écrire : *La Femme de Glace*. Toutefois pour l'instant, Marcel L'Herbier hésite, Georgette Leblanc qui le sollicite pour jouer dans ce qui serait sa première apparition au cinéma, possède une beauté qui n'est pas précisément photogénique à l'écran, comme le souligne Jaque Catelain dans son ouvrage¹¹². Elle a aussi 54 ans, âge difficile au cinéma pour interpréter le premier rôle féminin sur lequel doit porter le film, car l'écran réclame des visages jeunes. Au théâtre et même à l'opéra, des actrices confirmées peuvent jouer à plus de cinquante ans, des rôles de jeunes héroïnes ou de jeunes héros masculins, à l'image de Sarah Bernhardt (1844-1923) qui incarnera à plusieurs reprises ce type de personnage. Pour *La Dame aux camélias* en 1898, la comédienne a 54 ans. En 1912, à 68 ans, elle reprend au cinéma le rôle de Marguerite Gautier¹¹³. Pour son interprétation d'*Hamlet* sur scène en 1899, l'actrice a 55 ans et 56 ans lorsqu'elle tourne les scènes de ce drame pour le cinéma. À l'opéra, Mary Garden reprendra jusqu'en 1931, à plus de cinquante ans, le rôle de *Carmen*. C'est cette même cantatrice qui en 1902 supplante Georgette Leblanc pressentie pour le rôle de Mélisande, dans *Pelléas et Mélisande*, opéra de Claude Debussy sur un livret de Maurice Maeterlinck. Malgré quelques déconvenues professionnelles, la « super-femme » comme Jaque Catelain nomme Georgette Leblanc a de nombreux projets et n'admet pas que son âge puisse constituer un obstacle et qu'elle n'ait pas tout à fait le physique du rôle. Elle fait preuve d'un enthousiasme si contagieux, qu'elle finit par convaincre le cinéaste de faire un film avec elle. L'Herbier lui soumet alors, au printemps 1923, le texte qu'il vient de terminer : *La Femme*

¹¹² J. CATELAIN, *présente Marcel L'Herbier*, op. cit.

¹¹³ *La Dame aux camélias* (1912) film réalisé par André Calmettes et Henri Pouctal.

de Glace. Cependant, l'artiste lyrique n'apprécie pas « le caractère abstrait¹¹⁴ » de cette histoire d'aventure et met en avant le fait qu'une telle œuvre ne serait pas admise en Amérique où ses commanditaires n'attendent pas cela d'elle et du cinéma français¹¹⁵. « Elle demande à ajuster cette femme de glace d'abord à sa conception personnelle du cinéma¹¹⁶ », pour cela Georgette Leblanc veut infléchir l'histoire dans le sens d'un argument d'opéra¹¹⁷. Elle souhaite ensuite s'accorder à la conception américaine, car le film devra être exploité en Amérique sous le titre *The New Enchantment*. Marcel L'Herbier fait alors appel à l'écrivain Pierre Mac Orlan pour étayer et renforcer son sujet et « scénariser les propositions de sa vedette-productrice¹¹⁸ », mais il reste fixé sur le point de vue qu'il veut donner à l'histoire racontée : « présenter une synthèse des arts décoratifs modernes¹¹⁹ ».

Trois mois plus tard, le metteur en scène et la future actrice signent un contrat dans lequel elle prend une part importante sur la réalisation du film. « D'une façon générale, le film devra comprendre, monsieur Marcel L'Herbier et madame Georgette Leblanc comme scénaristes¹²⁰ ». C'est-à-dire que le scénario est établi en collaboration avec la future actrice. Des arrangements sont faits avec elle pour assurer tant « les conditions d'interprétation¹²¹ » que la partie financière et commerciale. Elle s'engage pour cela, à verser la moitié du coût total du film s'élevant approximativement à 260 000 francs, soit 130 000 francs pour chacune des parties. Dans ces conditions, ses choix sont imposés. Le titre est modifié, *La Femme de Glace* est remplacée provisoirement par « L'Inhumaine ». Il est évoqué dans ce contrat que l'artiste lyrique devra terminer toutes ses scènes au début du mois d'octobre 1923, car elle repart aux États-Unis où l'attend, à partir du 20 octobre, sa nouvelle saison de récitals. Jaque Catelain explique d'ailleurs que dès les premiers jours de septembre, les prises de vue ont commencé au studio Levinski à Joinville-Le-Pont et que c'est « dans la précipitation¹²² » que s'est accompli le travail. Les comédiens Georgette et Jaque s'installant même sur place, dans un pavillon délabré des studios, afin de gagner du temps :

On tourne jusqu'à quatre heures du matin. Les machinistes et les électriciens dorment

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ M. BENOÎT-JEANNIN, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, *op. cit.*, p 408.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Lettre de Marie-Ange L'Herbier, archives internes, Lobster Films.

¹¹⁸ M. BENOÎT-JEANNIN, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, *op. cit.*, p 409.

¹¹⁹ J. CATELAIN, *présente Marcel L'Herbier*, *op. cit.*, p. 77.

¹²⁰ Carrière *L'Inhumaine*, contrat entre M. L'herbier et G. Leblanc. 4-COL-198-(13), *L'Inhumaine*, BnF.

¹²¹ Comptabilité du film, document manuscrit, divers reçus de sommes versées signés par Marcel L'Herbier, contrat, correspondance concernant la distribution du film « Les Films Armor ». 4-COL-198-(13), *L'Inhumaine*, BnF.

¹²² J. CATELAIN, *présente Marcel L'Herbier*, *op. cit.*

debout [...] les opérateurs titubent d'épuisement. Cela fait deux semaines que l'on dort trois heures par nuit... [...]. Cette pauvre Georgette, afin de ne pas perdre deux heures aux séances de maquillage, croit qu'elle peut garder indéfiniment la croûte épaisse qui recouvre son visage ; hélas, l'ardeur des sunlights fait fondre les contours, les projecteurs ne parviennent plus à remplir les creux d'ombre et les sillons creusés par la fatigue¹²³.

Le contrat prévoit également que si pour différentes raisons, il n'était pas possible à l'artiste de terminer l'interprétation de son rôle dans les six semaines consécutives avant son départ, alors qu'elle accorderait à Cinégraphic, le temps nécessaire à l'achèvement de son travail, à son retour en France, prévu au début de l'année 1924. C'est effectivement la façon dont va se dérouler la suite des événements. Georgette Leblanc rentre des États-Unis, à la fin du mois d'avril 1924 et doit tourner encore d'importants raccords. Pour les six semaines de son engagement, elle reçoit la somme de 3500 francs par semaine, puis 4000 francs par semaine subséquente. Par ailleurs, elle doit fournir les costumes et accessoires de ville. En revanche, « Tous costumes et accessoires spéciaux [...] seront portés aux frais généraux. [...] D'une façon générale, le film étant basé sur le talent et la renommée exceptionnelle de madame Georgette Leblanc, la part la plus importante lui sera faite dans la publicité de lancement en France et à l'étranger¹²⁴ ». Marcel L'Herbier signale que : « Georgette ne discutait jamais des indications de mise en film, mais elle raffinaient abusivement sur les questions d'apparences : maquillage et toilettes¹²⁵ ». Dans un article du *Women's Wear*, de janvier 1924, Georgette Leblanc est interrogée sur sa conception de la mode, elle donne quelques précisions sur sa vision de la liberté dans le vêtement : « The last decade has marked the advent of real liberty in women's dress. For myself, I have not observed any shackling rules of dress during my life. I have never worn clothes that were uncomfortable or that fettered me in any way¹²⁶ ». Elle observe avec plaisir, qu'à présent, la liberté dans les vêtements devient progressivement et sensiblement à la mode, que les classiques et les belles lignes ont supplanté entièrement les extravagances du passé. Ce résultat est infiniment souhaitable selon elle et c'est un hommage à la fois à l'art des grands couturiers et au bon goût des femmes américaines et

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Comptabilité du film, document manuscrit, divers reçus de sommes versées signés par Marcel L'Herbier, contrat, correspondance concernant la distribution du film « Les Films Armor ». 4-COL-198-(13), *L'Inhumaine*, BnF, *op.cit.*

¹²⁵ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, *op. cit.*, p. 103.

¹²⁶ « Velvets and Metals on Simple Lines Favored by Actress, Georgette Leblanc Believes Freedom in Clothes Best Aid to Beauty », *Women's Wear*, January 24, 1924, p. 2. Notre traduction : « la dernière décennie a marqué l'avènement de la vraie liberté dans les robes des femmes. Pour ma part, je n'ai jamais observé de règles vestimentaires dans ma vie. Je n'ai jamais porté de corset, ni jamais porté de vêtements inconfortables ou qui m'aient entravé de quelque façon que ce soit ».

européennes. Elle ajoute également que toutes les robes devraient être ajustées au corps pour que les femmes semblent simplement se « verser » en elles. Le corps devrait être comme une épée droite et mince dans un fourreau magnifiquement forgé¹²⁷. Son approche tend à nous faire découvrir une femme de convictions, libre dans sa vie, libre dans sa manière de s'habiller et prête à séduire par son vêtement. On peut imaginer qu'elle a su imposer ses choix vestimentaires pour les costumes portés dans le film.

3. Qu'elle est la provenance des robes et des accessoires de *L'Inhumaine* ?

Une question se pose à la lecture du contrat qui lie le réalisateur et sa vedette, à quelle catégorie de costumes appartiennent les robes et manteaux de Georgette Leblanc pour ce film ? Représentent-ils ces costumes de ville qui, en dehors de conventions particulières, sont fournis par les artistes au théâtre comme au cinéma¹²⁸ ou font-ils partie des costumes spéciaux qui sont portés aux frais généraux de la production et peut-être signalés dans les archives du cinéaste ? Nous savons que les robes de l'artiste sont créées par Paul Poiret, mais sont-elles réalisées pour le personnage de Claire Lescot ou bien sont-elles prélevées dans la collection du couturier ? Marcel L'Herbier présente dans ses souvenirs, le couturier comme son « éminent «collaborateur» ès robes¹²⁹ ». Nous avons vu aussi que des « costumes de ville », normalement fournis par l'acteur, peuvent être pris en charge par la société de production. C'est le cas notamment pour les vêtements d'Edna Purviance dans *Éducation de prince* (1927) d'Henri Diamant-Berger ou avec le costume chic de Pierre Alcover dans *L'Argent* (1929). En fonction du contrat qui est signé entre les parties et de la notoriété de la vedette, la charge des costumes peut varier. En recoupant plusieurs éléments, on en déduit que les costumes de *L'Inhumaine* sont certainement considérés comme des « vêtements de ville », fournis par l'artiste et certainement par le biais de sa nouvelle société de production « Art Direction Georgette Leblanc » commanditée par son mécène Otto H. Kahn. Dans les archives du cinéaste n'apparaît aucun document permettant d'associer au film, une quelconque coopération artistique avec le couturier ou un document indiquant une direction souhaitée sur la manière de vêtir la cantatrice et encore moins de factures de la maison Poiret

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Ch. LE SENNE, *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages, op. cit.*

¹²⁹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne, op. cit.*, p. 127.

adressées à la société Cinégraphic. Une preuve peut-être, de la non-intervention du metteur en scène pour les costumes de Georgette Leblanc. Mais on retrouve cependant, des petites notes pour des frais liés au studio, des pourboires payés aux électriciens et une note écrite sur un feuillet cartonné correspondant à une somme de taxi pour Paul Poiret¹³⁰. Est-il venu s'entretenir avec Marcel L'Herbier des costumes souhaités pour le film ? De la période de mise à disposition des robes et manteaux nécessaires aux prises de vues pour la vedette ? Nous prenons toutefois connaissance dans les archives L'Herbier, de deux choses : d'un tableau récapitulatif des frais généraux du film et des petites factures. Dans le tableau des frais généraux, le poste des costumes correspond à un montant de 2 610 francs, quand les frais d'interprétation correspondent eux, à une somme de 49 469,50 francs, pour un total de frais de production s'élevant à 374 956,50 francs. Il semble alors peu probable que les 2 610 francs correspondant aux dépenses de costumes et accessoires de la production puissent aussi couvrir le montant des factures des robes, manteaux et autres accessoires de la maison Poiret. Sur cette somme de 2 610 francs, il est plus raisonnablement d'y inscrire les quelques factures et reçus d'accessoires, que l'on découvre dans ses papiers, de différentes maisons de fournitures pour les théâtres. Ainsi, la maison Roger Berthelin¹³¹ prête une auto pour 850 francs et quatre masques de cire pour 120 francs, portés par les domestiques lors de la soirée donnée par Claire Lescot. La maison Raymond Pontet¹³² prête une perruque et une barbe, la maison Granier¹³³ loue des costumes pour hommes pour plusieurs semaines ainsi qu'un costume de maharadjah, celui de Philippe Hériat qui tient le rôle du maharadjah Djarah de Nopur. La maison de nouveautés et de confections, P. Aymard à Joinville-le-Pont s'occupe de quatre paires de gants et la manufacture de vêtements Georges Marcelin, « À la Maison Bleue », située dans la même ville est spécialisée en bonneterie, chapellerie et corsets, prête ou vend 3 paires de bas. Le tailleur Guesdon¹³⁴ qui ne semble pas être un loueur de costumes pour les théâtres, puisque l'entête de sa maison ne le signifie pas, vend pour le film, un costume

¹³⁰ Note pour 1 taxi, Paul Poiret, Production : courriers liés aux costumes. 4-COL-198-(186), *L'Inhumaine*, BnF.

¹³¹ La maison Roger Berthelin successeur de Bérard se situait 8 rue de la Michodière à Paris. Fournisseur des principaux théâtres et concerts de Paris, elle est spécialisée dans les meubles et accessoires de théâtre (vente-location)

¹³² La maison Raymond Pontet, ancienne maison E. Ollivier, située 8 rue du Faubourg Montmartre, est fournisseur de perruques pour les artistes et théâtres de France, mais aussi de postiches artistiques pour la ville, pour les bals et comédies. La maison Pontet est aussi coiffeur de l'Opéra.

¹³³ La maison Granier située au 16 rue du Faubourg St Denis à Paris qui vend et loue des costumes de théâtre a déjà fait l'objet d'une citation dans notre étude, lorsque Georges Hatot racontait ses souvenirs de metteur en scène chez Lumière (voir chapitre 1, Les films misent en scène).

¹³⁴ Guesdon Tailleur situé au 10 & 10^{bis} rue Geoffroy-Marie porte en entête de son papier : « Habillez-vous richement ». Voir Film *L'Inhumaine*, Production : costumes. 4-COL-198-(186), *L'Inhumaine*, BnF.

à 70 francs. La maison V^{ve} Galvin qui est déjà apparue sur le film *Napoléon*¹³⁵ loue, quant à elle, des chaussures. Évidemment, il faut aussi accessoiriser les toilettes de Georgette Leblanc avec des bijoux « spéciaux » que la production prend à sa charge. Ainsi, une broche est louée chez Akchoté Frères¹³⁶, mais aussi un petit poignard et pour deux jours de location, la maison Boutillier¹³⁷ prête 14 bracelets, 12 paires de boucles d'oreilles et 7 colliers, qui doivent aussi s'adresser à la figuration. Les magasins du Printemps et des Galeries Lafayette sont sollicités pour des achats de tissus, de tulles et voilages qui ont pu servir pour les décors. Le voile recouvrant le corps de l'ingénieur, mais aussi les nombreux rideaux visibles dans la vaste salle de réception de Claire Lescot. Faut-il en conclure que les origines diverses des costumes et accessoires sont une constante dans la production cinématographique française de cette période ? Faut-il se résoudre à penser que le cinéaste et le couturier ne se sont pas concertés pour créer les toilettes de l'actrice, lorsque l'on sait la volonté de Marcel L'Herbier de faire de ce film une synthèse des arts décoratifs modernes ? Il semblerait cependant en regardant de plus près certains de ces costumes, qu'ils représentent bien le personnage de Claire Lescot et nous parle aussi de la *persona* de Georgette Leblanc¹³⁸.

- ***L'Inhumaine*, un échantillon du modernisme**

Jaque Catelain définit le film de Marcel L'Herbier comme : « un film échantillon du modernisme d'alors, mi-féerique, mi-surréal¹³⁹ ». Dans la presse, à plusieurs reprises, le cinéaste et de nombreux journalistes ont communiqué sur le caractère « moderne » du film et sur les nombreux artistes de l'avant-garde avec lesquels Marcel L'Herbier s'est entouré. Ainsi, pour créer les volumes extérieurs de la villa et du laboratoire, il fait appel à l'architecte Robert Mallet-Stevens. Les décorateurs Alberto Cavalcanti et Claude Autant-Lara décoorent quant à eux, les parties intérieures de la maison. C'est le peintre Fernand Léger qui est désigné pour créer l'intérieur du laboratoire de l'ingénieur Einar Norsen après que le réalisateur évince Francis

¹³⁵ La maison V^{ve} Galvin, 42 rue Meslay et 35 boulevard St-Martin, est spécialisée pour les Théâtres et soirées et fournisseur de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et des théâtres de Paris. Elle loue des chaussons de danse et des chaussures de ville, des chaussures antiques et modernes.

¹³⁶ Ackchoté Frères est une maison fondée en 1879. Elle loue des bijoux artistiques, des pierres et des pierres fines, des tapis et des broderies d'Orient. Elle est située au 214 rue de Rivoli à Paris.

¹³⁷ La maison Boutillier Succ^e, ancienne maison Richard Gutperle qui a exposé durant l'exposition universelle de 1900 et qui loue des armes et des armures, des objets d'art et des bijoux pour les théâtres. Fournisseur de l'Opéra et des principaux théâtres étrangers. La maison est située au 15 rue Béranger à Paris.

¹³⁸ Voir sur le jeu de l'acteur, Vincent AMIEL, Sophie BENOIST, *Jeu d'acteurs : Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016.

¹³⁹ Jaque CATELAIN, « Au bon temps du film muet », *Pour Vous*, 27 mars 1940, p. 5.

Picabia initialement désigné pour ce décor, mais moins impliqué que son successeur, selon Marcel L'Herbier¹⁴⁰. Dans un courrier adressé à Fernand Léger en date du 26 septembre 1923, le cinéaste approuve la direction que prennent les recherches de l'artiste sur le film : « Je vois que vous avez décidé de pousser votre travail dans le seul sens où le cinéma peut faire coïncider l'Art et la vie. J'en suis particulièrement ravi et j'attends avec impatience le résultat de vos premières recherches [...] Je ne doute pas que nous ne nous mettions d'accord sur les dessins définitifs que je sais que vous êtes en train de mettre au point¹⁴¹ ». À côté du décor extérieur et intérieur, L'Herbier choisit pour le mobilier, les créateurs de meubles Michel Dufet et Pierre Chareau (1883-1950)¹⁴², artiste reconnu, depuis 1920 et chef de file d'une nouvelle école d'artistes décorateurs : « cet architecte est le premier Français qui ait eu une notion vraiment spatiale du meuble. Il perçoit en trois dimensions ». À la forme cubique des meubles de Francis Jourdain (1876-1958), rationaliste incarné, esprit clair, « absolument dégagé des conventions de style, qui ne fait pas de belles formes dans l'abstrait¹⁴³ », qui préfère les constructions strictement logiques, aux « données plastiques dictées par leur fonction utilitaire¹⁴⁴ », Chareau substitue la forme prismatique que l'on retrouve dans les éléments des corniches et dans les pans coupés qui scellent l'unité organique de l'espace de ses créations. « Chareau fait œuvre d'architecte, car tous ses meubles font partie intégrante d'un ensemble qu'ils complètent, qu'ils prolongent¹⁴⁵ ». Une table en sycomore dite « Fleur » a été prêtée pour le film, on la retrouve sur une photographie de plateau du fonds L'Herbier¹⁴⁶. Une facture de la maison Pierre Chareau adressée à Cinégraphic, fait état d'une réparation d'un canapé détérioré lors du tournage. Ce sont des accidents qui se produisent, nous l'avons déjà constaté avec *L'Argent* (1929), mais des réticences peuvent apparaître de la part de ces fournisseurs qui hésitent à prêter des vêtements, des bijoux, des meubles et autres accessoires à la production d'un film, car ils auront plus de mal à revendre ces objets, une fois le tournage terminé et une fois les réparations faites.

Cependant, il s'agit de problèmes que ne peuvent rencontrer que de petites structures de production et de petits et moyens studios qui n'intègrent pas les départements de décoration, stocks de costumes, etc. Ces studios ne possèdent généralement qu'un ou deux plateaux de

¹⁴⁰ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 103.

¹⁴¹ Lettre de Marcel L'Herbier adressée à Fernand Léger, datée du 26 septembre 1923. 4-COL-198-(187), *L'Inhumaine*, BnF.

¹⁴² La boutique de Pierre Chareau est située 54 rue Nollet, à Paris.

¹⁴³ Guillaume JANNEAU, « L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, La décoration intérieure, le mobilier », *Beaux-arts*, 1^{er} janvier 1925, p. 226-417.

¹⁴⁴ WALDEMAR-GEORGE, « L'Art décoratif moderne », *La Revue mondiale*, n° 5, 1 mars 1925, pp. 82-85.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ 10 photographies de plateau N. et B. 4-COL-198-(223), *L'Inhumaine*, BnF.

tournage, ils ont peu de services annexes propres et ne fonctionnent pas entièrement de manière autonome. C'est encore le cas pour les studios Levinski à Joinville-Le-Pont dans lesquels se tourne *L'Inhumaine* (1924) et où Jean Sapène n'a pas encore agrandi et modernisé de fond en comble ces studios loués par Pathé-Consortium-Cinéma¹⁴⁷. Malgré les moyens « modestes¹⁴⁸ » de sa société de production, le recours pour Marcel L'Herbier a des collaborateurs extérieurs aux studios, à des artistes novateurs dans leur art est en soi un choix qui a du sens pour le film qu'il souhaite tourner. Le cinéaste implique avec lui, dans un mélange de talents représentant l'Art neuf de la décennie 1920 d'autres créateurs : l'atelier Martine dont Paul Poiret a fondé l'école fabrique des décors intérieurs, tissus, tapis, petits meubles...etc. On trouve autour du travail du verre, des pièces de Lalique, des bijoux sont prêtés par la maison Raymond Templier, les objets de la table, l'orfèvrerie et les céramiques sont conçus par des créateurs comme Jean Luce qui prête de la verrerie, les Puiforcat ou encore Delvaux participent à ce même but esthétique.

La danse est aussi mobilisée pour intégrer le film. Marcel L'Herbier met en place pour une des dernières scènes tournées par Georgette Leblanc avant son départ aux États-Unis, une véritable représentation prévue le 4 octobre 1923 à 21 heures, au Théâtre des Champs-Élysées. Il fait appel aux Ballets suédois de Rolf de Maré et de Jean Börlin, metteur en scène et chorégraphe qui investissent la scène après l'entracte sous la direction orchestrale d'André Soyser. Maxime Benoît-Jeannin signale dans l'ouvrage qu'il consacre à Georgette Leblanc¹⁴⁹, qu'un défilé de mannequins de la maison Paul Poiret en première partie de spectacle aurait été présenté. Nous avons retrouvé un petit entrefilet dans une revue financière qui annonce : « Une représentation donnée le 4 octobre au théâtre des Champs-Élysées permettra d'entendre Mme Georgette Leblanc, MM. Jaque-Catelain, Poiret, Georges Antheil¹⁵⁰ », cependant aucune autre trace de cet évènement n'est apparue dans les archives du cinéaste. Le ballet intitulé *La Nuit de Saint-Jean* évoque des scènes de la vie populaire suédoise avec des paysannes aux jupons à carreaux et des paysans en bras de chemise. Les décors et les costumes sont réalisés par le peintre suédois Nils de Dardel (1888-1943) qui crée une atmosphère de fête en plein air¹⁵¹. La suite de la représentation et les prises de vues de cette scène se poursuivent avec le récital de Georgette Leblanc¹⁵². Le cinéaste a convoqué le Tout-Paris pour tourner cette scène importante du film.

¹⁴⁷ Le premier bail locatif signé par Pathé-Consortium-Cinéma et Joseph Levinsky remonte au 21 décembre 1923. Voir Morgan LEFEUVRE, « De l'avènement du parlant à la seconde guerre mondiale... », pp. 49-51.

¹⁴⁸ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 136.

¹⁴⁹ M. BENOÎT-JEANNIN, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, op. cit., p. 408.

¹⁵⁰ « Nouvelle Cinématographique », *L'Information Politique*, 1^{er} octobre 1923, p. 4.

¹⁵¹ INTÉRIM, « Souvenirs des Ballets suédois », *Le Temps*, art. cit.

¹⁵² J. CATELAIN, *présente Marcel L'Herbier*, op. cit., p. 79.

Les spectateurs sont en habits et robes de soirée pour cette mise en scène improvisée où ils sont tous invités par le cinéaste à manifester leur mécontentement et leur admiration au moment où la cantatrice apparaît sur la scène du théâtre¹⁵³. La troupe de Rolf de Maré a déjà conquis le public parisien et notamment le Théâtre des Champs-Élysées, au début de leur création en 1920. Les influences picturales cubistes et fauves dominent l'esthétique de ces ballets suédois et s'associent au projet de L'Herbier, comme une décennie plus tôt, les Ballets russes avaient en leur temps, marqué l'esthétique de la danse par des chorégraphies tels que le *Sacre du Printemps* (1913) ou *Parade* (1917). Le chorégraphe Michel Fokine qui a mis en forme plusieurs ballets pour Diaghilev et qui a été fortement imprégné artistiquement par les peintres Léon Bakst et Alexandre Benois, travaille à présent pour les ballets suédois. La troupe de Rolf de Maré est alors connue à travers plusieurs ballets : *El Greco* (1920), puis l'année suivante ce sont *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921) dont la musique est composée par le Groupe des Six sur un livret écrit par Jean Cocteau et des costumes réalisés par Jean Hugo. *La Création du Monde* (1923) est un autre ballet réalisé sous forme de décor cubiste, le scénario est de Blaise Cendrars et les costumes sont conçus par Fernand Léger, la partition est quant à elle de Darius Milhaud. Le compositeur écrira deux séquences majeures pour *L'Inhumaine*¹⁵⁴. On constate que Marcel L'Herbier s'est entouré des artistes qui lui permettra de présenter la synthèse des arts décoratifs modernes qu'il souhaite pour son film.

La musique prend une part dans le film même si le film est muet, elle est là à travers le rôle de la cantatrice, à travers la danse. Le son de cette décennie, c'est le jazz. Il peut prendre des allures de « jazz hot¹⁵⁵ », par l'utilisation du saxophone. C'est une période où le jazz se développe avec l'explosion en Europe, au début du XX^e siècle, des avant-gardes. En France, l'introduction du jazz se fait par le *ragtime* porté par plusieurs bataillons de militaires musiciens américains venus soutenir les troupes américaines qui se battent en 1917, dans le premier conflit mondial. Cette musique entraînante, à la puissance rythmique, va devenir « le jazz » dans les années 1920. Elle trouve dans « l'art primitif » (notamment africain) une source d'inspiration en contrepoint de l'extrême sophistication intellectuelle qu'avait atteint l'art européen du XX^e siècle. [...]. Le jazz surgit quand ce ferment commence à bouillonner¹⁵⁶ ». Il prendra réellement son essor dans

¹⁵³ « Un Gala Georgette Leblanc », *Comoedia*, 30 septembre 1923, p. 2.

¹⁵⁴ Programme du Châtelet, Document interne, Lobster Films.

¹⁵⁵ INTÉRIM, « Souvenirs des Ballets suédois », *Le Temps*, 26 septembre 1936, p. 3. Le jazz hot (chaud) est un terme désuet qui désignait le jazz très vigoureux, fondé sur l'improvisation, par opposition aux variétés jazzées. Voir Gilles MOUÉLLIC, *Le jazz, Une esthétique du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 242.

¹⁵⁶ Franco LA POLLA (dir.), *All that Jazz, un siècle d'accords et désaccords avec le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma – Festival international du film Locarno, 2003, pp. 9-25.

les années 1930 avec la ferveur d'amateurs éclairés¹⁵⁷. Ce son développe un discours nouveau qui est proche des avant-gardes en littérature et en peinture, ils partagent le terrain commun de la « déconstruction », de l'immédiateté et de la spontanéité. Le monde de la décennie 1920 est en pleine transformation, du moins est-ce le regard porté sur lui par la génération qui est revenue des combats et qui élabore à travers les arts nouveaux, des voies possibles pour reconstruire la société autrement. Une nouvelle voie s'ouvre entre le cinéma, l'art radicalement différent et le jazz qui ne vient pas d'un modèle traditionnel de la musique tonale, mais diffère par ses origines. Certains le qualifie d'« art décadent » parce qu'il est novateur. Marcel L'Herbier ne peut que souhaiter ajouter aux autres arts présents dans son film, cette musique moderne qui colle bien à son film par ces aspects novateurs. En cette période d'expérimentation, d'audaces visuelles ou sonores pour des cinéastes comme Gance ou Epstein, L'Herbier fait avec son film, un travail de recherche formelle comparable à celui entrepris sur *El Dorado* en 1921, utilisant notamment des flous et des déformations optiques, il choisit pour tourner *L'Inhumaine* d'utiliser de la pellicule teintée et virée pour obtenir des effets visuels et rythmiques. À ce titre, le cinéaste expliquait plus tard à Jean-André Fieschi, quel avait été le travail entrepris dans la scène finale, lors de la réanimation de la cantatrice :

Il s'agissait d'une scène chorégraphique [...] nous avons cherché là une musique de mouvements équivalente à la musique de Milhaud, mais ce qu'on ne voit plus dans les copies d'aujourd'hui, c'est que non seulement la pellicule était teintée en rouge, mais encore, à certains moments d'éclatement, j'avais supprimé complètement l'image et j'avais intercalé des fragments de pellicule de différentes couleurs, si bien que tout à coup, on recevait dans les yeux des éclairs de blancs pur, et deux secondes après, des éclairs de rouge, ou de bleu, et l'image réapparaissait¹⁵⁸.

Darius Milhaud (1892-1974) qui a suivi Claudel au Brésil comme secrétaire durant la guerre, a subi avec la proximité de la forêt tropicale et de son espace mystérieux, au contact des bruits, des chants et des musiques de ce pays, des influences qui se sont mêlées à son écriture. C'est là qu'il écrit *Saudades do Brazil* et *Sonate pour instrument à vent et piano* ainsi qu'un ballet en collaboration avec Claudel, *L'Homme et son désir*. Lorsqu'il rentre en France en 1919, il collabore avec Cocteau et compose la musique *Du bœuf sur le toit*. C'est de cette époque que date la création du Groupe des Six. Sa musique nourrie de sentiments religieux, de chants

¹⁵⁷ Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine, Histoire du Jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

¹⁵⁸ N. BURCH, *Marcel L'Herbier, op. cit.*, p. 87. En 2015, Lobster réalisera la restauration du film en réintégrant les pellicules teintées dont parle Marcel L'Herbier.

poignants, graves et riches et semblable à un oratorio, aux mélodies juives et à la musique du peuple noir des États-Unis, dont le sort rapproche ces deux peuples et qui peut expliquer la proximité du compositeur avec le jazz¹⁵⁹.

La mode, autre domaine évoqué dans le film, n'est pas un art « moderne », mais elle se renouvelle à chaque période de l'histoire, devant ou accompagnant les transformations de la société. On a pu remarquer combien la silhouette de la femme s'est transformée au passage de la guerre. Pour ce film, c'est la maison de couture Paul Poiret qui est choisie pour participer dans sa catégorie à cet échantillon de modernisme voulu par le cinéaste. Poiret a été le représentant de la modernité, d'une certaine liberté vestimentaire pour les femmes durant les années 1910. À l'avant-garde de la mode, il a impulsé des tendances novatrices, il a innové en concevant des étoffes aux couleurs somptueuses, aux motifs modernes que ses nombreux amis peintres ont inspiré. Il a créé des modèles controversés, parfois contraignants comme « la robe entravée », mais il ne manquait jamais d'imagination. Durant cette nouvelle décennie, il peine à reprendre sa place de couturier tout puissant auprès de sa clientèle. Son départ pour la guerre et la fermeture de sa maison de couture ont eu des conséquences sur ses affaires et sur son inspiration¹⁶⁰. Il perd sa suprématie au profit d'autres maisons comme celles de Jeanne Lanvin, Gabrielle Chanel qui étant des femmes ne sont pas parties à la guerre et ont pu occuper l'espace resté libre ou celle de Jean Patou qui, une fois parti au front, n'a pas fermé son établissement, laissant ses parents et sa sœur aux commandes¹⁶¹. Paul Poiret ne semble plus en phase avec les aspirations des femmes de l'après-guerre. Il ne comprend pas leur évolution, même s'il est conscient que les modes ne sont jamais créées, mais qu'elles se développent et qu'elles sont déjà dans l'air¹⁶². « Les courants de la Belle Époque avaient demandé un Poiret. Les courants des “Années Folles” le rejetaient¹⁶³ ». Attacher alors une figure de modernité à la célèbre maison de couture Paul Poiret à cette période, pour représenter cet Art décoratif avec comme égérie Georgette Leblanc, n'est peut-être pas totalement convainquant, pour les connaisseurs qui iront voir le film à sa sortie. Même si la renommée du couturier reste intacte et que l'artiste lyrique demeure toujours associée à un répertoire dit « moderne », constitué d'œuvres musicales de Francis Poulenc, Georges Antheil ou d'Edgar Varèse et de la poésie de Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry ou Paul Éluard. Georgette Leblanc a, comme Paul Poiret, ses succès derrière elle. Toutefois, elle

¹⁵⁹ Georges PILLEMENT, « La jeune musique française », *La Revue Française politique et littéraire*, 15 mai 1927, p. 22.

¹⁶⁰ P. WHITE, *Poiret le Magnifique...*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁶¹ E. POLLE, *Une vie sur mesure*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶² Paul POIRET, *Harper's Bazaar*, mai 1914.

¹⁶³ P. WHITE, *Poiret le Magnifique...*, *op. cit.*, p. 217.

s'efforce depuis sa séparation avec Maeterlinck de retrouver sa position d'artiste reconnue ; elle espère peut-être, grâce à ce film revenir sur le devant de la scène. Malgré l'enthousiasme, le talent de ces deux artistes, il est difficile de les associer en 1923 à ce laboratoire d'art neuf imaginé par le cinéaste pour son film.

- **Le style de Claire Lescot**

L'étude des costumes ouvre à de multiples interprétations que nous tentons de poser grâce à la méthode d'étude conçue par l'historien d'art Aby Warburg et diffusée par Erwin Panofsky (1892-1968) : l'iconologie. Cette méthode qui consiste à analyser une œuvre révèle différents niveaux de signification¹⁶⁴. Le sens « intrinsèque » de l'œuvre, son essence dépend de plusieurs facteurs dont la sensibilité de l'observateur, l'époque dans laquelle celle-ci est observée et la confrontation avec d'autres œuvres qui permet l'interprétation. L'iconologie est ainsi une méthode interprétative que nous invoquons sur les significations culturelles de l'œuvre d'art choisie et que l'on met en parallèle avec le costume afin d'en dégager notre interprétation. C'est à la fois l'aspect visible et le sens de l'œuvre présentée que nous décryptons et que nous appliquons à l'analyse du costume.

Georgette Leblanc interprète une diva exigeante, sûre de son art et de son pouvoir face aux hommes d'exceptions qui seuls peuvent la captiver. Dans la première scène du film, Claire Lescot qui tient un « salon international » donne un dîner où sont invités : académicien, ancien ministre, homme d'affaires, poète, maharadjah. Tous admirateurs de l'artiste et tous rivaux, ils rêvent d'attirer l'attention de la cantatrice pour lui proposer monts et merveilles. Enfin, la cantatrice apparaît. Du haut de son piédestal, elle domine l'assemblée de ses invités puis descend les quelques marches qui la séparent de ses convives qui viennent chacun à leur tour la saluer. Elle ressemble alors à une déesse grecque, la déesse de l'amour, Aphrodite, représentée dans l'iconographie, à partir du XVIII^e siècle, comme une divinité voluptueuse qui séduit, attire et détruit parfois ses nombreux amants, très jeune parfois. Cet aspect peut en partie expliquer le choix du cinéaste de faire jouer à Jaque Catelain, de 28 ans le cadet de l'actrice, le rôle de l'amoureux transi. L'image d'Aphrodite est pour les Grecs de l'Antiquité plus grave, car elle est présentée comme une divinité redoutable qui a provoqué la guerre de Troie. Si Claire Lescot est

¹⁶⁴ Erwin PANOFSKY, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 2014. Voir aussi Édouard BARNOIN, « À propos de Panofsky : iconographie, sociologie, théorie de l'art », in *Raison présente*, n° 6, Avril – Mai – Juin 1968, pp. 83-94. [En ligne] www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1968_num_6_1_1246.

une déesse de l'amour, elle porte aussi à travers son personnage, un côté « inhumain » en suscitant la discorde et la rivalité entre ses soupirants, l'un d'entre eux ira jusqu'à simuler un suicide. Cette figure hiératique apparaît attachée dans le film à quelques attributs la caractérisant : la colombe qui s'envole à son arrivée en haut de l'escalier, les oiseaux aquatiques suggérant les cygnes qui sont présents dans le bassin autour de la table. Mais l'attribut principal de cette déesse reste sa sensualité et sa beauté. Sa demi-nudité ou sa nudité complète comme celle de *l'Aphrodite de Cnide* réalisée par le sculpteur Praxitèle (IV^e siècle av. J.-C.) représente à travers l'art statuaire grec, la manière dont cette déesse est le plus souvent mise en valeur dans l'iconographie moderne. Toutefois, montrer une femme nue ou demi-nue en 1923 est peu fréquent sur les écrans. Georges Méliès a certes déjà filmé une femme se déshabillant (elle reste cependant en collant) dans *Après le bal* en 1897 et l'on trouve à cette même date certains films classés à la rubrique : « Scènes grivoises d'un caractère piquant » dans le catalogue Pathé. Pour représenter la peau et la nudité, on doit s'arrêter au maillot collant couleur chair qui devient une sorte de symbole érotique¹⁶⁵. Quelques années plus tard, on utilisera le collant noir porté par Josette Andriot dans le film *Protéa* (1913) réalisé par Victorin Jasset comme autre artifice suggestif et érotique. Il faut cependant éviter l'outrage aux mœurs, même si le nu arrive parfois à se glisser au travers d'une scène¹⁶⁶. Les techniques du récit cinématographique évoluent également à cette époque et le cinéma prend le relais de l'héritage des représentations photographiques du XIX^e siècle. Le nouveau médium va ainsi « transformer la peau en un enjeu majeur des représentations sociales et de l'histoire des formes visuelles¹⁶⁷ ». Pour ce film, l'enjeu est de pouvoir évoquer la beauté et la nudité d'Aphrodite par le vêtement et à travers le corps d'une femme âgée pour l'époque. Le corps de Georgette Leblanc est moulé dans une robe en satin brillant, coupée en biais dans le tissu permettant de dissimuler ses formes d'une part et permettant aussi grâce aux plis du tissu de renvoyer la lumière. La matière se rapproche alors de la teinte claire de la peau et permet l'illusion. Fondue dans ce tissu, la robe est drapée sur une épaule et forme un bustier dégageant son autre épaule. Cette robe fourreau descend jusqu'à terre et s'ouvre par une fente à ses pieds qui se prolonge par une traîne (**fig. 266**). Une large bande de plumes d'autruche placée dans le mouvement du tissu, en diagonal, ceinture les hanches de la cantatrice. D'un ton foncé, ces plumes contrastent avec le satin clair de la robe et coupent la ligne de la robe en deux parties distinctes. À ce niveau, un parallèle peut être fait avec le corps sculpté en marbre d'Aphrodite,

¹⁶⁵ Ado KYROU, *Amour-Érotisme & Cinéma*, Paris, Éric Losfeld Éditeur, 1966, p. 24.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Priska MORRISSEY et Emmanuel SIETY (dir.), *Filmer la peau*, Rennes, PUR (Presses universitaires de Rennes), 2017, p. 17.

Vénus de Milo (fig. 265) ou *Vénus d'Arles* (fig. 267) qui portent toutes deux, leur vêtement roulé autour de leurs hanches, déplaçant le centre de gravité de la taille sur les hanches. Les plumes d'autruches sur la robe sont redoublées sous forme d'éventail dans la main de Claire Lescot et sont piquées aussi à chaque extrémité de la coiffure de l'actrice. Celle-ci est constituée d'un bandeau du même tissu que la robe, bordée par un biais torsadé de perles qui enserre la tête de la cantatrice (fig. 268). Paul Poiret qui s'est chargé de ce costume avait déjà personnifié en 1914, la déesse Aphrodite en habillant la comédienne Cora Laparcerie au théâtre de la Renaissance dans *Aphrodite*, pièce en cinq actes et neuf tableaux de Pierre Frondale. À cette occasion, à la tombée du rideau, le couturier et le décorateur, Eugène Ronsin avaient été nommés pour leur collaboration à la pièce¹⁶⁸.

La robe que porte Claire Lescot ne reflète pas forcément le renouveau artistique de l'art décoratif auquel les artistes présents dans le film ont pu renvoyer à travers leur spécialité propre (décors, mobiliers, bijoux, danse ...). À travers cette robe longue et drapée, c'est l'antiquité qui est évoquée. Les vêtements que portent la cantatrice tout au long du film, n'annoncent pas la légèreté, la simplicité attendue que l'on remarque dans les collections des couturiers de la décennie 1920, où le bas de la jupe se raccourcit de saison en saison pour arriver au niveau du genou vers 1924-1925. Trois robes portées par la cantatrice sont longues et prolongées par une longue traîne. Une certaine lourdeur se dégage de ses costumes, d'une part par le choix des tissus, du velours ou du taffetas et des pièces de vêtements qui s'ajoutent et se superposent, couvrant et enveloppant littéralement le corps de Georgette Leblanc.

¹⁶⁸ Charles MARTEL, « Les Premières », *L'Aurore*, 19 mars 1914, p. 3.



Fig. 265. *Vénus de Milo*, qui pourrait représenter Aphrodite, réalisée en marbre à l'époque hellénistique dans la Grèce antique (vers 150-130 av. J.-C).



Fig. 266. Georgette Leblanc dans sa robe fourreau.
L'Inhumaine (1924), Marcel L'Herbier.
[DVD]. Lobster Films, 2015.

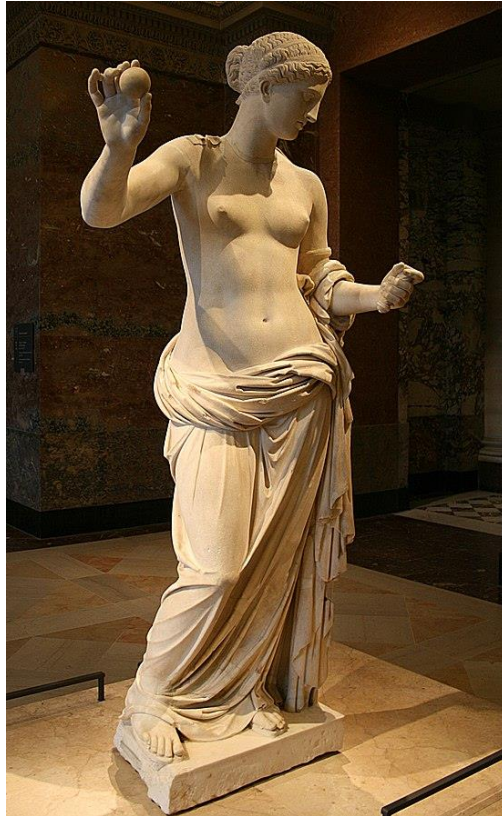


Fig. 267. Statue d'Aphrodite, dite *Vénus d'Arles*.
Réalisé par Praxitèle, œuvre romaine époque
Empereur Auguste (fin Ier siècle av. J.-C.).
Photo Jean-Pol Grandmont. DR.



Fig. 268. Détail du bandeau accompagnant la robe de Georgette Leblanc, *L'Inhumaine* (1924), Marcel L'Herbier. [DVD]. Lobster Films, 2015.



Fig. 269. La dernière robe portée par la cantatrice lors de son récital et au moment de son décès. Avant de ressusciter grâce à l'intervention de l'ingénieur Einar Norsen. La robe est faite de bandes de satin portée sous un manteau en forme de cape ourlée de fourrure qui enveloppe la cantatrice de la tête au pied. *L'Inhumaine* (1924), Marcel L'Herbier. [DVD]. Lobster Films, 2015.

Quelques pièces des costumes du film se retrouvent portées par l'artiste après la fin du tournage, au moment où elle retourne aux États-Unis. Ainsi, dans l'article du *Women's Wear*, nous apprenons que la robe qu'elle porte le soir d'un de ces récitals est de Paul Poiret. À la description de cette robe, nous reconnaissons le costume de la première scène, celle du

dîner international : « her concert gown here was a Poiret creation of silver tissues, draped in diagonal effect, with a wide band of uncurled black ostrich, [...]. A long, snaky train and a single shoulder fastening completed the sinuous effect. Mme Leblanc wore a silver cloth headdress in bandeau topped with a roll of silver cloth twined with pearls¹⁶⁹ ». Déjà, un peu plus tôt, le 22 octobre 1923, à son arrivée sur le sol américain, c'est une photo et un petit entrefilet dans un autre article américain qui nous informe que Mme Leblanc vient d'arriver d'Europe. Le journaliste relève que la cantatrice porte un petit chapeau cloche élégant dans une coupe inhabituelle, surmonté de plumes de coq¹⁷⁰. Ce chapeau que nous reconnaissons est un accessoire porté par Claire Lescot dans le film au moment où Einar Norsen lui fait découvrir son laboratoire. Est-ce une pièce achetée pour le film, puis réutilisée, comme d'autres pièces par l'artiste, pour son usage privé ? Parfois les artistes rachètent certains costumes que la production a mis à leur disposition durant le film et les portent ensuite selon l'occasion. Ici comme on le pense, c'est la vedette qui prend à sa charge les costumes du film.

Il existe deux autres costumes (**fig. 269 et 271**) que l'on peut, peut-être associer au couturier, si l'on se réfère à des photographies de plateaux du fonds L'Herbier où l'on trouve écrit au verso : « robe de Paul Poiret¹⁷¹ ». Ces inscriptions ne peuvent à elles seules confirmer la provenance du vêtement, ne sachant pas si l'inscription correspond au moment de la prise du cliché ou lors de la remise du fonds à la BnF qui a été confié par la fille du cinéaste au début des années 2010.

Nous avons également une précision supplémentaire sur un autre de costumes de Claire Lescot (**fig. 274**). Il s'agit d'un manteau à capuche qui est détaillé dans l'article du *Women's Wear*¹⁷². La description du modèle s'approche par plusieurs points de la photo 272. Le modèle est présenté comme étant une création de Picasso, : « her wrap was a Picasso model of feathery black gauze with a satin finish. The wide sleeves and tunic were studded with small triangular pieces of white fur, while the cuffs and collar were of silver cloth and fur in a similar arrangement. A ruffling of fine black lace finished the inside of the collar and the entire wrap was lined with

¹⁶⁹ « Velvets and Metals ... », art. cit. Notre traduction : « sa robe de concert était une création Poiret en tissus argentés, drapés en diagonale avec une large bande de plumes d'autruche noires non ourlées [...]. Une longue traîne sinueuse et une seule attache à l'épaule complètent l'effet sinueux de la robe. Mme Leblanc portait une coiffe en tissu argenté, en forme de bandeau surmontée d'un biais roulé de perles ».

¹⁷⁰ « Millinery », *Women's Wear*, October 22, 1923, p. 22.

¹⁷¹ 6 photographies de plateau N. et B. 4-COL-198-(220), *L'Inhumaine*, BnF.

¹⁷² « Velvets and Metals ... », art. cit.

silver tissue¹⁷³ ». Ce manteau qu'elle réutilise proviendrait donc lui aussi, du vestiaire de *L'Inhumaine*. Un autre modèle porté par la cantatrice, lors de sa prestation durant l'épisode houleux du Théâtre des Champs-Élysées est présenté par le journaliste américain comme provenant de la maison Callot (**fig. 273**). L'article évoque : « another interesting dress in Mme Leblanc's wardrobe was a Callot model of gold tissue with wide stripes of black and gold brocade¹⁷⁴ ».



Fig. 270. Deux apparitions à des moments différents du petit chapeau à plumes de coq porté par Georgette Leblanc en Amérique et porté par Claire Lescot dans une scène du film. *Women's Wear*, October 22, 1923 et *L'Inhumaine* (1924), Marcel L'Herbier. [DVD], Lobster Films, 2015.

¹⁷³ *Ibid.*, Notre traduction : « le vêtement qui l'enveloppait était un modèle de Picasso, fait de gaze noire en plumetis au fini satiné. Les larges manches ainsi que le corps du vêtement étaient parsemés de petits morceaux triangulaires de fourrure blanche, tandis que les poignets et le col étaient en tissu argenté et en fourrure dans un arrangement similaire. Une voilette de fine dentelle noire termine l'intérieur de la capuche et l'ensemble du vêtement est entièrement doublé de tissu argenté ».

¹⁷⁴ *Ibid.*, Notre traduction : « Une autre robe intéressante dans la garde-robe de Mme Leblanc était un modèle Callot de tissu d'or avec de larges rayures de brocart noir et or ».



Fig. 271. Claire Lescot dans un autre costume très enveloppant supposé de Paul Poiret.
L'Inhumaine (1924), Marcel L'Herbier. [DVD]. Lobster Films, 2015.



Fig. 272. Georgette Leblanc lors du concert au Théâtre des Champs-Élysées dans *L'Inhumaine* (1924), Marcel L'Herbier.[DVD], Lobster Films, 2015.

En regardant un peu plus attentivement la scène du récital donné par Claire Lescot (**fig. 272-273**), on remarque que la cantatrice porte deux robes différentes durant la même scène. C'est-à-dire que dans la continuité des images, les plans alternent tantôt avec l'une, tantôt avec l'autre robe. Ceci enlève toute possibilité d'envisager deux robes de scène que la cantatrice porterait à différents moments de sa prestation. La première robe (**fig. 272**) filmée dans un plan d'ensemble est rattachée aux épaules par deux fines bretelles, alors que la seconde robe (**fig. 273**) n'a qu'une seule bretelle. Le tissu et l'aspect de ces deux robes sont aussi sensiblement différents. Le tissu de la première robe est plus souple, une ouverture s'amorce en partant du dos et se déploie en une longue traîne. La seconde robe de Claire Lescot est filmée en plan moyen ou plan américain. Il s'agit d'un fourreau confectionné dans un tissu plus épais, un taffetas doré avec de larges rayures de brocart noir et or, une traîne prolonge le bas de la robe et correspond à la

présentation faite dans l'article américain et provenant de la maison Callot¹⁷⁵. On sait que Georgette Leblanc est revenue en France au printemps 1924 pour tourner les derniers raccords du film. Les photogrammes sur lesquels l'actrice apparaît avec cette seconde robe pourraient faire partie de ces raccords tournés, car à aucun moment sur ces plans rapprochés, insérés dans la continuité dramatique de la scène, on ne voit la salle et les spectateurs en même temps que Claire Lescot sur scène, et pour cause, une nouvelle représentation comme celle réalisée le 4 octobre 1923 au théâtre des Champs-Élysées ne pouvait raisonnablement se refaire.

Que peut-on en déduire ? À cause des aléas du tournage, découpé en deux temps, car dépendant de la disponibilité de Georgette Leblanc engagée sur deux continents à cette période, la production a dû s'adapter à la situation. Le costume retenu au moment où l'équipe tournait la scène du récital au théâtre des Champs-Élysées n'était à ce moment-là plus disponible. Il a fallu utiliser une autre robe, révélant que la question des costumes pouvait se résumer à quelques toilettes que l'on intervertit à la hâte lorsque ceux-ci sont loués ou prêtés. Ou bien, Marcel L'herbier jugeant que la scène du théâtre des Champs-Élysées devait mieux faire ressentir la tension du moment, et faire apparaître une Claire Lescot plus sûre d'elle qui « crânement tient tête » à la salle déchaînée, se devait de se servir de plans en pieds ou rapprochés de la cantatrice malmenée par le public, mais stoïque et forte tenant de bout en bout son récital. Et pour cela, le cinéaste devait se servir du costume de son actrice de manière plus appuyée. La première robe, vue de loin, pouvait faire illusion, mais la seconde robe devait se rapprocher du caractère de la cantatrice, d'une inhumaine, d'un animal sauvage et dangereux : un tigre en l'occurrence avec cette robe aux rayures rappelant le pelage du félin. Une autre possibilité serait bien sûr que Georgette Leblanc ne disposant plus de la première robe pour différentes raisons, est venue tourner ces raccords avec une autre robe ou en a acheté une nouvelle.

En nous dirigeant vers les AML, le centre de documentation et de recherche sur le patrimoine littéraire, théâtral et éditorial de la Belgique francophone, situé à Bruxelles, nous avons découvert qu'ils conservent une grande partie des archives de Georgette Leblanc, dont ses carnets. *A priori*, d'après leurs informations données, il n'existerait aucune mention faite à Paul Poiret à l'intérieur de ces documents¹⁷⁶.

¹⁷⁵ « Velvets and Metals ... », art. cit.

¹⁷⁶ Selon un échange avec Mme Dominique Dewind en septembre 2021, attachée scientifique, recherche et rayonnement aux Archives et Musée de la Littérature (AML).



Fig. 273. Robe de Georgette Leblanc lors du concert du Théâtre des Champs-Élysées. Un modèle Callot en tissu doré avec de larges rayures de brocart noir et or.
L'Inhumaine (1924), Marcel L'Herbier.[DVD]. Lobster Films, 2015.



Fig. 274. Le manteau décrit dans l'article *Women's Wear*, une création de Paul Poiret.
L'Inhumaine (1924), Marcel L'Herbier. [DVD]. Lobster Films, 2015.

On peut faire ici plusieurs parallèles entre les costumes de Claire Lescot et le style du couturier, notamment sur le côté théâtral de ces costumes. Poiret a travaillé à de nombreuses reprises pour le théâtre et pour des comédiennes, Sarah Bernhardt est l'une d'elles. Georgette Leblanc joue dans le film le rôle d'une cantatrice imposante, esthète, un peu à l'image de ce qu'elle semble être dans la vie. Ses costumes dégagent l'allure magistrale qui sied parfaitement au personnage de diva qu'elle interprète. Cependant subsiste quelque chose d'un temps révolu, quelque chose de la gloire passée du couturier et de l'actrice dans ces vêtements lourds. Mêler la jeunesse de Jaque Catelain, la modernité des décors de la villa de l'architecte Robert Mallet-Stevens et celle du laboratoire télévisuel de Fernand Léger au caractère indépendant et libre de cette femme a pu donner au film l'illusion de son caractère moderne. En se plaçant du côté de cette histoire féérique que souhaite raconter Marcel L'Herbier, on peut croire au caractère « moderne » du film, à cette diva mi-ombre mi-réelle, mais qui ne s'habille résolument pas avec des vêtements des années 1920, mais semble rester en 1910, au temps de sa gloire. On peut raisonnablement s'appuyer avec les sources dont nous disposons, sur le fait que Paul Poiret a réalisé certains des costumes de Georgette Leblanc pour le film et qu'il ne s'agit pas d'un simple prélèvement dans sa dernière collection, comme nous l'avons évoqué ici.

IV. L'Exposition des Arts décoratifs : consécration ou mis à l'écart ?

Le « travail décoratif ¹⁷⁷ », entrepris par le cinéaste dès 1923 sur *L'Inhumaine* ainsi que la dimension moderniste, qui l'a composé, désigne Marcel L'Herbier comme un « représentant qualifié¹⁷⁸ » pour l'exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes qui doit se tenir entre les mois d'avril et octobre 1925 à Paris. Le réalisateur comme d'autres cinéastes : Roger Lion, Henry Roussel, Max Linder... sont inscrits dans le groupe V « Enseignement », classe 37 : photographie et cinématographie, présidé par Jules Demaria, président de la Chambre syndicale de la Cinématographie. Le public est alors invité à découvrir, durant cette manifestation, des éléments de plusieurs films sortis sur les écrans quelques mois plus tôt. Ce

¹⁷⁷ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 126.

¹⁷⁸ *Ibid.*

n'est pas le film projeté sur un écran qui est proposé, mais ce sont des clichés photographiques, des maquettes de décors, des mannequins en costumes répartis dans une salle au deuxième étage du Grand-Palais. Les sociétés de production Cinégraphic et Paramount France sont honorées d'un prix. Marcel L'Herbier réserve quant à lui, une place de choix à *L'Inhumaine* dans cette exposition, parmi ses présentations photographiques.

L'autre domaine présent à côté de l'architecture et le mobilier est la mode. Elle se décline sur l'espace de l'exposition à travers le groupe III « Parure » qui regroupe 5 classes : 20 « vêtements », 21 « les accessoires de vêtements », 22 « la mode, fleurs et plumes », 23 « la parfumerie » et la classe 24 « la bijouterie, joaillerie ». La couturière Jeanne Lanvin est nommée présidente de la classe 20.

La mode et le cinéma sont ainsi rassemblés ensemble sur un même lieu à des étages différents cependant et avec un niveau de visibilité et de reconnaissance de dimension différente. Contrairement à la classe 37 : photographie et cinématographie, la mode bénéficie de deux emplacements majeurs, distincts. À côté de la grande galerie du Grand Palais qui consacre le groupe III dans sa totalité, un pavillon indépendant est construit, « le pavillon des Élégances » placé sur le Cours-la-Reine, en amont de la Seine (**fig. 278**) qui consacre le vêtement (classe 20) avec quatre grandes maisons de couture privilégiées : Callot, Worth, Jenny, Lanvin ainsi que la joaillerie (classe 24) avec la maison Cartier représentée.

Il existe ainsi, comme pour le Salon d'Automne, une manifestation qui consacre et mêle la mode et le cinéma dans un même élan de reconnaissance pour ces deux arts. Est-ce que cette manifestation a permis de mieux associer et mêler le cinéma et la mode ? Quels bénéfices ont-ils gagnés à participer à cette manifestation ? Ce sont les questions qui nous animent dans cette partie de notre recherche.

1. La révolution des Expositions des Arts décoratifs

À l'origine des expositions qui se créent en France, nous trouvons à chaque fois une volonté de l'État français de montrer et de faire connaître les produits de l'industrie française au monde entier. Il s'agit d'une démarche économique permettant de valoriser ses compétences. Si leur naissance est lointaine, leurs évolutions s'affirment au départ d'une foire locale, celle de Beaucaire et de St Germain pour devenir plus tard, une institution moderne au début du XX^e siècle. Il faut remonter au Directoire, le 26 août 1798 pour attester de la première véritable

« Exposition publique des produits de l'Industrie française » sous une forme organisée par domaines ou corps de métier. La part belle est alors réservée aux « arts utiles » par opposition aux « arts libéraux ». La séparation entre artiste, artisan et industriel a créé une hiérarchie dans l'art, une survivance des suppressions des « corporations » et des « maîtrises ». Il importe cependant d'encourager l'industrie qui s'étend alors vers des professions telles que l'horlogerie, l'orfèvrerie, l'ébénisterie, la menuiserie...

La plupart de ces manifestations mettent en évidence le goût du public qui évolue au fil du temps, soucieux d'harmoniser tous les éléments qui vont de l'architecture à l'aménagement intérieur et extérieur. Au cours de ces événements, la clientèle européenne et mondiale se déplace. Les participants et concurrents des divers pays se rencontrent et établissent des liens entre créateurs de modèles et industriels pour travailler conjointement. Toutefois, pendant longtemps en France, on n'a pas accordé à l'artiste la possibilité de prendre une part importante dans la conception de l'objet, c'est-à-dire une reconnaissance de son rôle de créateur au sein du système de production¹⁷⁹. Les industriels ont longtemps considéré les artistes comme des fantaisistes auxquels ne pouvait être confié le contrôle de leurs travaux sérieux¹⁸⁰. Cependant, faire œuvrer ensemble artistes et industriels est restée une volonté forte¹⁸¹.

À partir de 1904, les exportations d'arts appliqués français diminuent dans un domaine où la France était reconnue jusque-là pour son bon goût à l'étranger. En Europe, des pays comme l'Angleterre, l'Allemagne, la Belgique, la Suède font des tentatives et présentent des arts appliqués originaux et conformes aux exigences modernes alors que la France s'est vite retrouvée distancée¹⁸². Les exportations d'orfèvrerie, de vitraux, de toiles damassées, de mousselines brodées, de bonneterie, de laine brodées ou ornée, etc, diminuent fortement entre 1904 et 1913. Dans ces conditions, l'idée d'une confrontation internationale autour des Arts décoratifs est émise dès les premières années du XX^e siècle. En 1902, c'est la ville de Turin qui organise la première Exposition internationale d'Art décoratif. En 1907, une prise de conscience de la situation française permet la constitution de l'Union provinciale des Arts décoratifs qui se crée dans le but de relever l'Art décoratif français en cherchant à grouper les centres artistiques régionaux. Les Expositions de Munich de 1908 et de 1912 présentent des produits proposés par les industriels allemands inspirés d'un idéal artistique résolument moderne et répondent à tous

¹⁷⁹ Rossella FROISSART PEZONE, *L'Art dans Tout : les Arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS Éditions, 2004.

¹⁸⁰ Jules BERNEX, « L'Exposition des Arts décoratifs », *La Revue Française*, 13 mai 1923, n° 19, p. 520.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² « L'Exposition internationale des Arts décoratifs répond à une évidente nécessité économique, une interview de M. Fernand David commissaire général de l'exposition de 1925 », *L'Avenir*, 25 août 1923, p. 1.

les besoins de la vie d'aujourd'hui. Les artistes munichoïses sont les promoteurs d'un important mouvement de rénovation des formes et des idées en art appliqué¹⁸³. L'Allemagne propose d'établir un style collectif. Le programme est repris pour toutes les expositions suivantes, à Milan en 1906, à Rome en 1911. Les progrès de l'Art décoratif en Europe établissent assez vite l'idée d'une exposition en France. En 1909, la nécessité de préparer ce genre de manifestation s'impose et devient évidente peu de temps avant que la guerre n'éclate. Un projet est présenté au public en coordonnant les efforts des novateurs pour donner une plus grande vitalité aux arts appliqués. Le rapport signé en 1911 persuade le Gouvernement d'organiser à Paris cette exposition qui permettra de produire des résultats tant économiques qu'artistiques. La future manifestation est alors programmée en 1915 et repoussée à 1916 puis suspendue pour cause de guerre. Elle est reprogrammée en 1922 puis en 1924 et aura enfin lieu en 1925.

Les organisateurs de l'exposition cherchent à faire surgir sous le nom d'Arts décoratifs, d'arts appliqués à l'industrie, un nouveau style plus conforme à l'époque. L'exposition organisée dans une logique utilitaire doit légitimer le désir de mêler l'invention esthétique à l'environnement quotidien. Le style d'aujourd'hui cherche la beauté dans la simplicité et le luxe dans la qualité de la matière. L'exposition sera-t-elle en mesure de mêler la mode au cinéma ?

2. Quelles attentes pour la mode et le cinéma à l'Exposition des Arts décoratifs ?

Le concept de l'Exposition est de n'exclure aucune industrie et de s'étendre à tous les Arts décoratifs appliqués, de l'architecture, au mobilier, en passant par la parure et englobant l'art de la rue, l'art des jardins jusqu'à l'art du théâtre, la photographie et le cinéma. L'article 4 du règlement précise : « sont admises à l'exposition les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle, exécutées et présentées par les artisans, artistes, industriels, créateurs de modèles et éditeurs, et rentrant dans les Arts décoratifs modernes¹⁸⁴ ». On entend « moderne » par tout ce qui n'est pas « copies, imitations et contrefaçons des styles anciens¹⁸⁵ ».

¹⁸³ P. FORTHUNY, « L'Exposition des Arts décoratifs de Munich », *La Grande Revue*, 10 mars 1913, pp. 62-80.

¹⁸⁴ Pierre De SAINT-PRIX, « Ce que sera l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 », *Excelsior*, 16 novembre 1924, p. 5.

¹⁸⁵ *Ibid.*

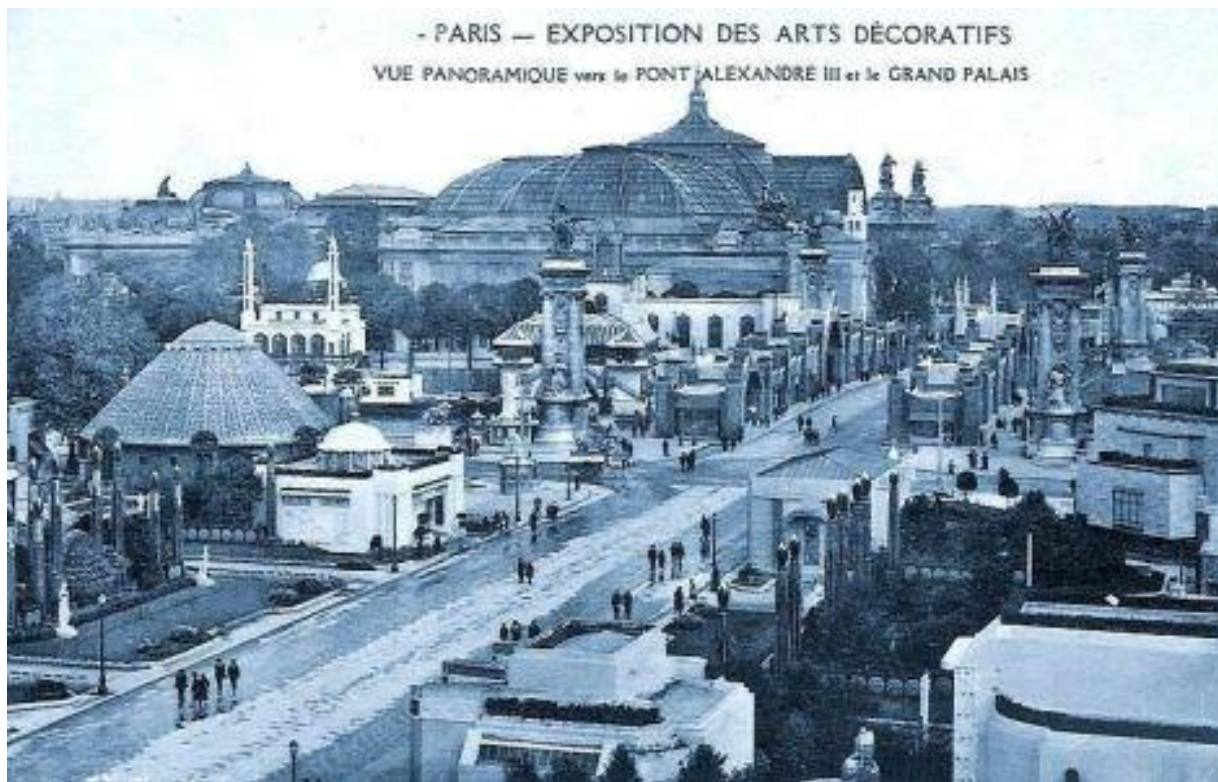


Fig. 275. Vue de l'Exposition à partir de la rive gauche, avenue du Maréchal-Galliemi. On voit au second plan les arcades des boutiques sur le Pont Alexandre III et la verrière du Grand Palais. Photo madparis.fr. DR.

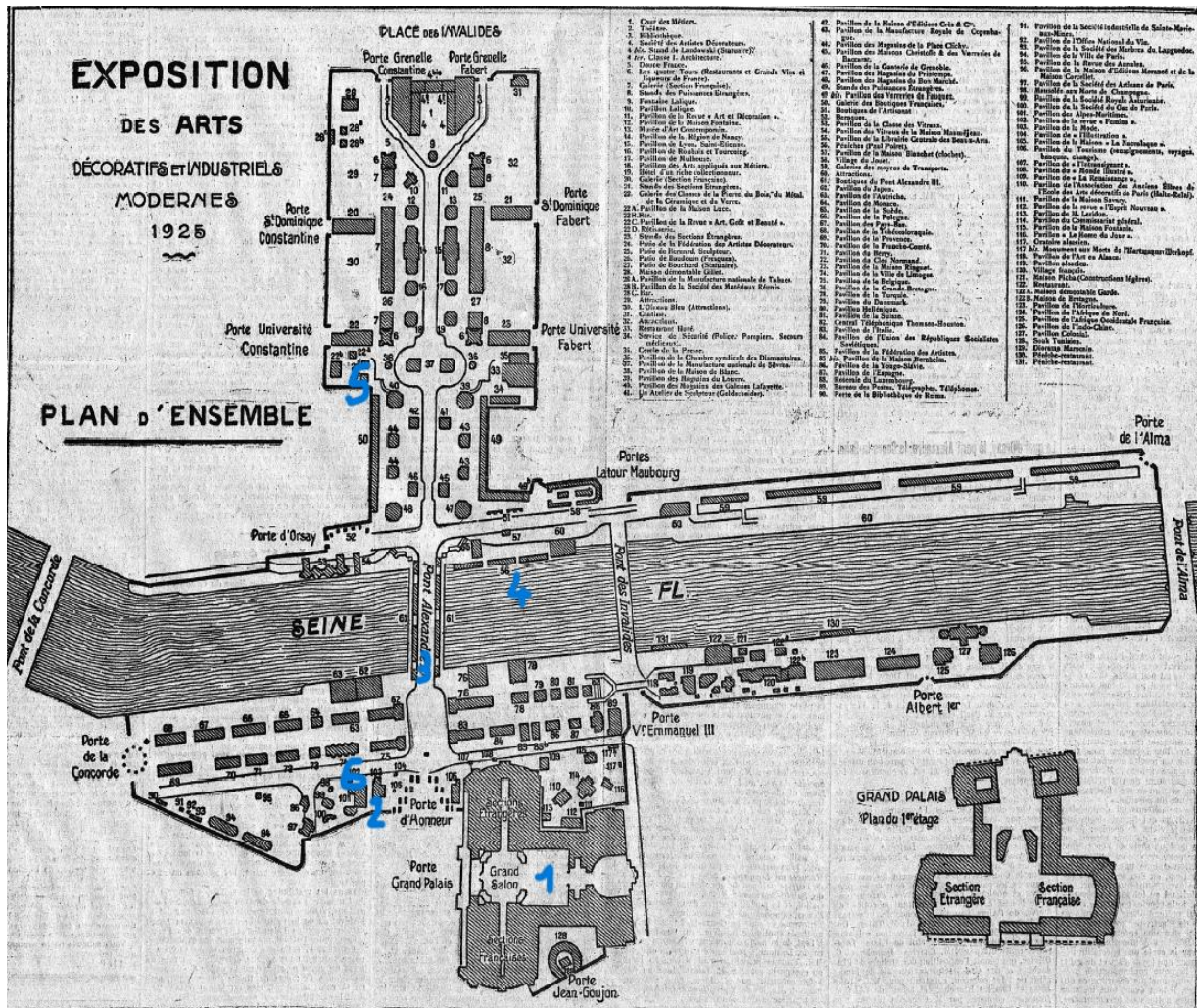


Fig. 276. Plan d'ensemble de l'Exposition. *Le Temps*, 3 mai 1925.

1. Le Grand Palais
2. Le Pavillon de L'Élégance (103)
3. Les boutiques du Pont Alexandre III (61)
4. Les Péniches de Paul Poiret (56)
5. Le Pavillon Art, Goût, Beauté (22 C)
6. Le pavillon *Femina* (102)

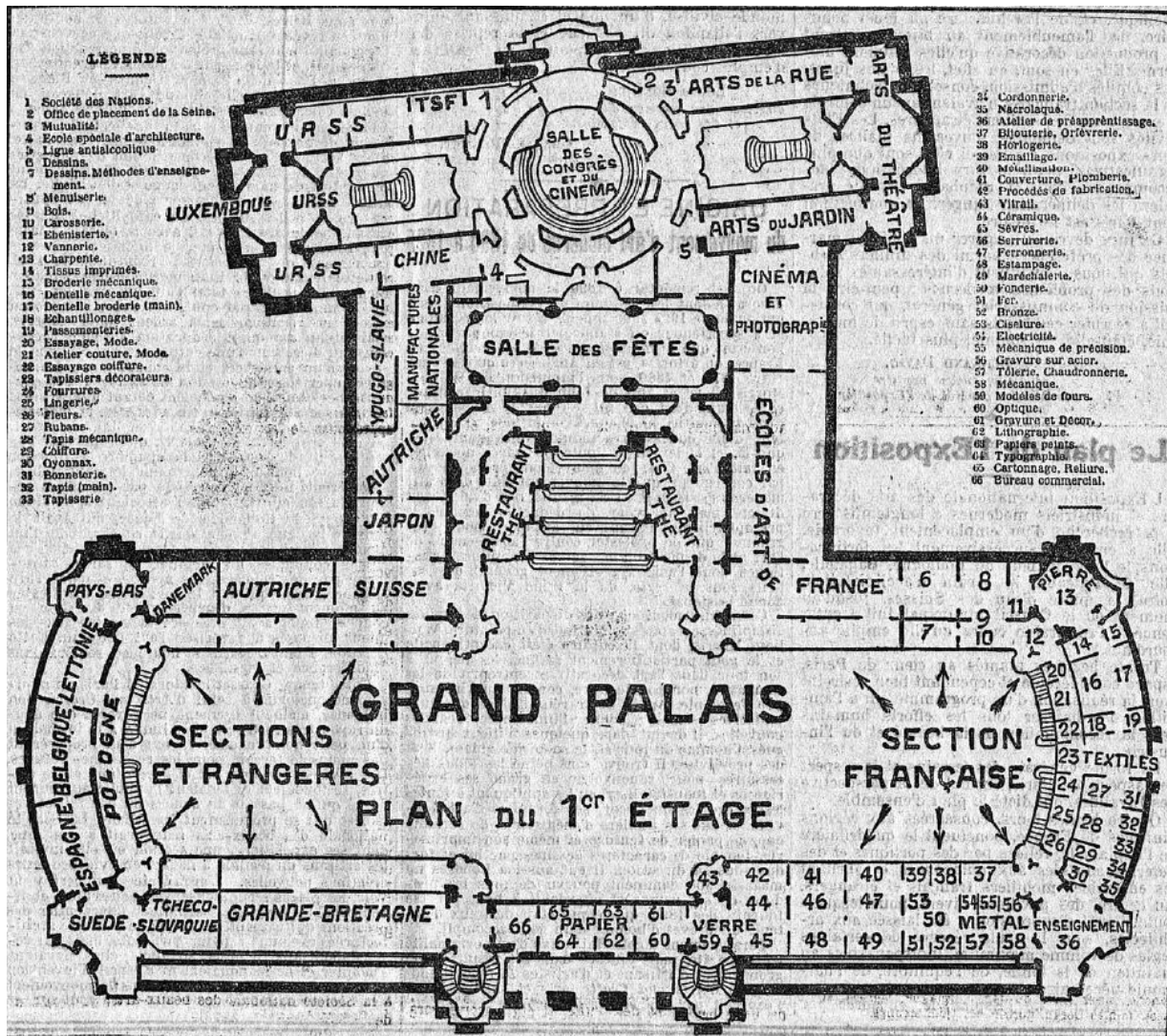


Fig. 277. Plan de l'intérieur du Grand Palais. *Le Temps*, 3 mai 1925.

- **Plusieurs sites de l'Exposition sont réservés à la Mode**

L'inauguration de l'Exposition a lieu le mardi 28 avril 1925 avec la présence solennelle du président de la République Gaston Doumergue et des nombreuses personnalités du gouvernement¹⁸⁶. À côté des deux sites majeurs consacrés à la mode : une partie du Grand Palais et le pavillon de l'Élégance construit sur le Cours-la-Reine. La mode se déploie de manières différentes sur quatre autres emplacements : deux pavillons sont réservés à deux revues féminines *Art, Goût, Beauté* (22 C) et *Femina* (102) qui réservent dans leurs pages une place importante à

¹⁸⁶ « L'Exposition des Arts décoratifs grande manifestation d'art de travail et de paix est officiellement ouverte », *Le Matin*, 29 avril 1925, p. 1.

la mode et qui associent la presse à la mode et plusieurs boutiques de luxe sont construites et installées sur le pont Alexandre III (61), dont l'une propose les modèles *simultanés* de Sonia Delaunay et ceux de la maison Jacques Heim. Plusieurs pavillons représentent ensuite de grandes enseignes parisiennes du commerce de la mode : Les Galeries Lafayette (40), Les Grands Magasins du Louvre (39), Le Printemps (47) et le Bon Marché (48), auxquels on peut ajouter le pavillon de la ganterie de Grenoble (46) ou celui de Lalique (10) qui participent tous à cette mise en lumière de la mode et du luxe français. C'est enfin par la présence du couturier Paul Poiret et ses trois péniches (56) amarrées sur la Seine que le concept de mode avec le nom du plus prestigieux d'entre eux s'inscrit sur le site de l'exposition. « Instigateur¹⁸⁷ » de cet événement international, le couturier aime souligner que la manifestation est conforme aux principes qu'il proclame depuis vingt ans, celles « des véritables bases de l'Art moderne¹⁸⁸ ». En fondant en 1912, la maison et l'école « Martine », le couturier encourage de nombreuses vocations autour de la décoration d'intérieur. Il impulse un mouvement florissant d'idées décoratives aboutissant à l'Exposition des Arts décoratifs. Mobilisé et impliqué pour la haute couture parisienne qu'il représente, il la fait accéder par sa notoriété et son talent à un niveau artistique reconnu mondialement. L'évènement est de taille pour la mode puisque lors de l'Exposition de 1900, ce sont vingt-deux couturiers qui participent à cette manifestation, et pour celle de 1925, on compte soixante-douze couturiers¹⁸⁹. Mais entre-temps, l'étoile de Paul Poiret décline. Sa dernière collection dévoilée en janvier 1925 surprend ses clientes et il n'est plus maître à bord à présent dans sa maison de couture¹⁹⁰. Cependant, brulant ses derniers feux, Paul Poiret ne peut laisser passer une manifestation de cet ordre sans y associer son nom. À côté des nombreux pavillons éphémères bâtis sur le site, le couturier choisit d'aménager avec les décorateurs Eugène Ronsin et Laverdet, trois péniches aux couleurs nationales qu'il amarre entre le Pont Alexandre III et le Pont des Invalides¹⁹¹.

¹⁸⁷ P. POIRET, *En habillant l'époque*, op. cit. p. 154.

¹⁸⁸ Jean CARCO, « Dans la péniche de Paul Poiret », *La Gazette du Franc*, 16 mai 1925, p. 17.

¹⁸⁹ P. WHITE, *Poiret le magnifique*, op. cit., p. 240.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Amours* est décorée de grandes fleurs bleues peintes et aménagée par la maison Martine dans une ambiance feutrée et confortable avec un grand choix de rideaux et de coussins en toiles imprimées Martine. Elle possède un embarcadère vénitien orné d'un jet d'eau lumineux et contient un appartement complet et garni : salon et chambre à coucher dont les murs sont recouverts de paille verte chatoyante en grands feuillages exubérants. Il s'agit d'une technique d'André Groult (beau-frère de Paul Poiret) d'après des dessins de la Maison « Martine ». Voir P. WHITE, *Poiret le magnifique*, op. cit. La cuisine est ornée d'aquariums, voir Georges MARTIN, « Où se restaurer à l'Exposition des Arts décoratifs », *Le Soir*, 24 avril 1925, p. 1.



Fig. 278. La péniche *Amours* de Paul Poiret avec son embarcadère vénitien.
Carte postale éditée à l'occasion de l'exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925.
diktats.com. DR.



Fig. 279. La péniche *Délices* de Paul Poiret décorée de grands coquelicots peints et son restaurant de luxe.
Carte postale éditée à l'occasion de l'exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925.
diktats.com. DR.

Délices est peinte de grands coquelicots, vouée au culte de l'odorat et du goût pour abriter les parfums de Rosine. Elle abrite un restaurant de luxe. Quant à la dernière péniche *Orgues*, elle est blanche et elle est entourée d'un treillage doré sur chaque bord, Il s'agit d'un espace réservé en dancing où l'on peut assister à des présentations de mannequins de la maison Poiret, mais aussi manger à « des prix abordables ». Voir G. MARTIN, « Où se restaurer à l'Exposition ... », art. cit. Cette péniche est décorée de quatorze toiles de Raoul Dufy. Il s'agit de grands rideaux représentant les régates du Havre, les courses de Longchamp, un paysage d'Ile-de-France, le baccarat à Deauville, voir *La Liberté* du 5 juillet 1925.



Fig. 280. L'intérieur de la péniche *Orgues* de Paul Poiret disposant d'une salle de spectacle et de grands rideaux décorés par le peintre Raoul Dufy.
Carte postale éditée à l'occasion de l'exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925.
diktats.com. DR.

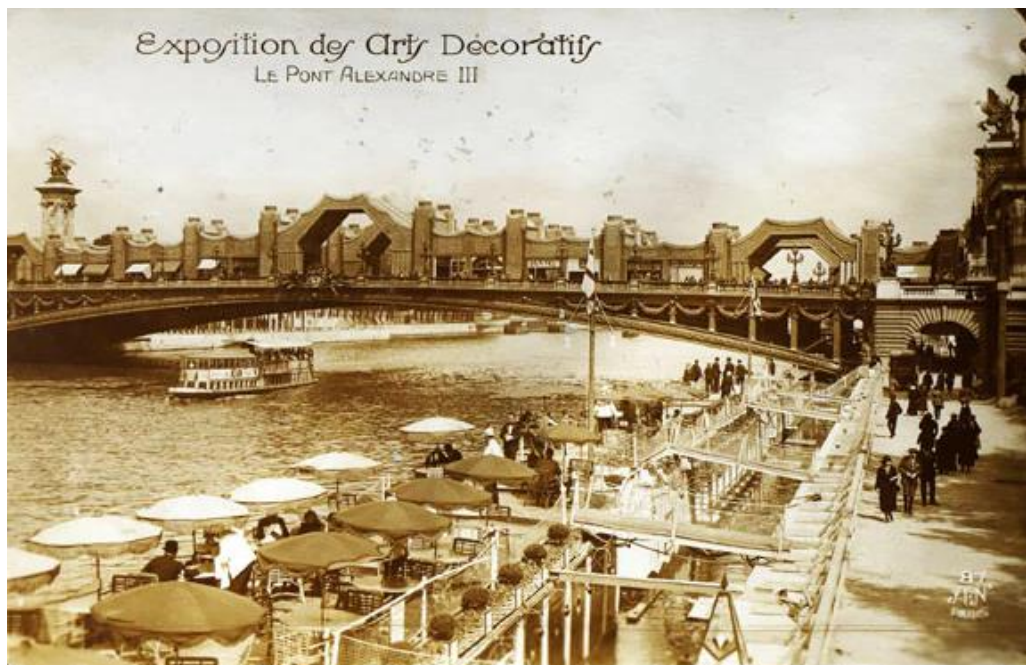


Fig. 281. *Amours, Délices et Orgues*, une vue générale des péniches de Paul Poiret avec en arrière-plan, les arcades des boutiques du Pont Alexandre III.
Carte postale éditée à l'occasion de l'exposition internationale des arts décoratifs de Paris en 1925.
diktats.com. DR.

C'est Jeanne Lanvin qui est désignée Présidente du jury international des récompenses et présidente de la classe 20 « vêtements » ; Elle va jouer un rôle important lors de cette exposition sur les choix esthétiques opérés pour présenter et mettre en valeur les modèles des couturiers présents sur les deux grands sites consacrés : le Grand Palais et le Pavillon de l'Élégance.

Tout d'abord, c'est au rez-de-chaussée du Grand Palais que sont présentées les sections françaises. Une allée centrale permet d'accéder à la galerie où s'ouvrent les classes liées au groupe « Parure » : les vêtements et ses accessoires, la parfumerie et la bijouterie-joaillerie, les fleurs et plumes qui se déploient du même côté du Palais ainsi que les textiles. Les vêtements sont présentés comme dans la vie moderne, aux différentes heures de la journée et du soir. Le public est plongé dans un hall central de Palace moderne avec ses toilettes du jour. Dans le Grand Hall, les vêtements de sport et les costumes du matin sont installés. Ceux des enfants se trouvent dans le jardin couvert et à ciel ouvert. Les toilettes d'après-midi sont rassemblées dans les salons de réception au rez-de-chaussée, dans le salon de thé. Une galerie mène au premier étage où une autre galerie située à l'aplomb de celle du rez-de-chaussée présente des toilettes du soir accompagnées des meubles, des tapis dans une harmonie élégante¹⁹². Rassemblés sur deux niveaux, sont présentés par des mannequins de cire mis en situation, la production de la *Haute Couture parisienne*¹⁹³. Le groupe de la parure est considéré comme « un des clous de l'exposition. [...] Chacun de ses exposants, du plus grand couturier au moindre marchand de frivolités, a tenu à prouver une fois de plus, à la Française, que Paris était la seule, l'unique, l'incontestable capitale du monde, par sa beauté et par son bon ton¹⁹⁴ ». Dans une optique moderne, les choix opérés pour l'aménagement du Grand Palais et pour le pavillon de l'Élégance montrent une unité de la production française. Dans ce sens, l'aménagement des stands de la classe 20 au Grand Palais et ceux du pavillon de l'Élégance sont confiés à deux proches de Jeanne Lanvin qui ont travaillé sur sa résidence privée et sa boutique : l'architecte Robert Fournez et le décorateur Armand-Albert Rateau.

Le comité organisateur de l'exposition choisit de grouper les œuvres afin de former des ensembles. Ainsi : « une pièce comprendra à la fois les meubles d'un exposant, la décoration murale d'un autre, les plafonniers lumineux d'un autre, les tapis, etc.¹⁹⁵ ». Cette scénographie permet de mêler plusieurs savoir-faire et plusieurs domaines des Arts décoratifs. Cependant le

¹⁹² *Paris, Arts décoratifs, 1925 : guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, Paris, Hachette, 1925,

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ « À l'Exposition des Arts décoratifs », *Le Matin*, 16 mai 1925, p. 2.

¹⁹⁵ P. De SAINT-PRIX, « Ce que sera l'Exposition ... », art. cit.

cinéma n'y est pas associé.

Des fêtes sont organisées autour de l'évènement de l'Exposition des Arts décoratifs, mais peu comme le déplore Paul Poiret. Celle qui est organisée au mois de juin 1925, la « nuit du Grand Palais » diffuse le savoir-faire français grâce à des personnalités invitées venant du monde du théâtre et du music-hall : Cécile Sorel, Mistinguett, Jane Renouardt donnent, grâce à leur notoriété, une valeur supplémentaire à la couture française. Le théâtre, le costume et la décoration sont les trois thèmes choisis pour mettre en présence « tout ce que Paris compte de personnages illustres. [...] Jamais, depuis de nombreuses saisons, on ne vit tant de splendides et riches toilettes, tant de femmes, si magnifiquement parées de perles, de velours, de soieries, de fourrures¹⁹⁶ ! ». La soirée mêle le Paris mondain, aristocratique et célèbre, avec le monde du spectacle : Opéra, Opéra-Comique, Comédie Française, Casino de Paris. Des spectacles sont donnés lors de la soirée : des danses réglées par Loïe Fuller, des défilés de modèles de grands couturiers présentés au rythme d'un orchestre de jazz. Si dans un article d'*Excelsior*, la chroniqueuse parle des « quatre » présents dans le pavillon de l'Élégance : Callot Sœurs, Jenny, Lanvin et Worth qui, selon elle, donnent un essor à la mode immobilisée depuis quelque temps¹⁹⁷. D'autres critiques s'élèvent contre la manière de présenter la mode. Il est regrettable selon Colette D'Avrily dans *Les Modes* qu'un lieu comme le Pavillon de L'Élégance n'ait pas été spécialement consacré à tous les couturiers de renom de Paris, au lieu de ne compter que quatre couturiers de haut mérite certes, mais privilégiés au détriment des autres. Le public est en droit de se demander pourquoi ces quatre maisons de couture ont bénéficié de ce passe-droit alors que les visiteurs sont obligés de rechercher parmi les mannequins éparpillés du Grand Palais, ceux qui appartiennent à des maisons reconnues parmi un nombre important de maisons moins prestigieuses. La presse se fait l'écho des fêtes données à l'occasion de l'Exposition, peu selon Paul Poiret, qui donnent à la mode un prestige supplémentaire et peut-être est-ce là, la seule opportunité de voir se mêler le cinéma à travers deux vedettes : Mistinguett, Jane Renouardt.

En 1927, sort le premier rapport général de synthèse de l'exposition rédigé par Paul Léon¹⁹⁸ qui va permettre de constituer le style général de l'exposition de 1925 grâce aux nombreuses

¹⁹⁶ Marcy DUCRAY, « Le théâtre et la mode, Les Reines du Théâtre et les Mannequins du Pavillon de l'Élégance à la "Nuit du Grand-Palais" », *Excelsior*, 23 juin 1925, p. 5.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Paul Léon est le commissaire général adjoint de l'exposition et directeur des Beaux-Arts. Le premier volume sorti en 1927 est consacré aux accessoires du mobilier. Treize volumes seront publiés sur cinq ans. Voir Paul LÉON, prés. par, *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925, Rapport général*, Volume IX, Parure (classe 20 à 24), Paris, Librairie Larousse/ Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1927, p. 22. [En ligne] <http://cnum.cnam.fr/CGI/redir.cgi?4XAE94.9>.

illustrations¹⁹⁹. Dans le volume IX dédié à la Parure, la partie réservée aux vêtements (classe 20) met l'accent sur les influences qui s'exercent sur le couturier. L'auteur signale que le couturier puise son inspiration autour de lui et à travers l'étude de documents. Le théâtre est cité comme un moyen de lancement et un champ d'expérimentation avec lequel le couturier fait connaître ses dernières créations. Le cinéma n'est pas cité en tant que tel dans ces interactions, mais on sait que Jeanne Lanvin a parlé de l'influence du cinéma sur la créativité du couturier. Rien ne semble cependant avoir été mis en œuvre par les organisateurs pour mettre en valeur mode et cinéma ensemble durant cette Exposition.

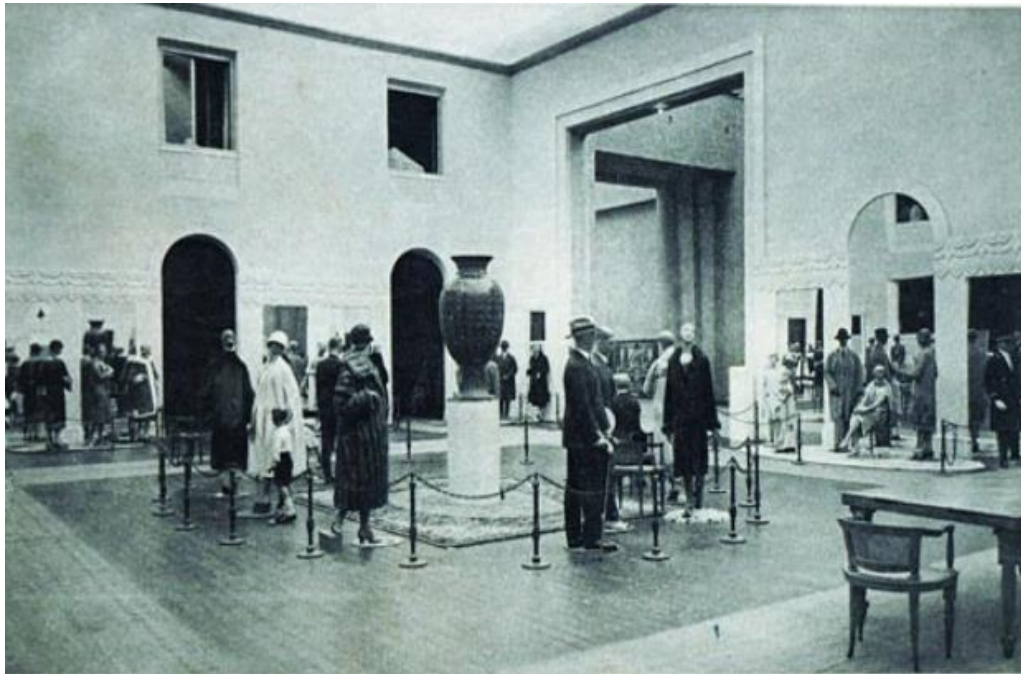


Fig. 282. Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels, classe 20.
Collectivité du Vêtement, une partie du hall au Grand Palais.
Paris, Braun et Cie, 1925. DR.

¹⁹⁹André WARNOD, « Les souvenirs de l'Exposition », *Les Annales Politiques et Littéraires*, 15 juillet 1927, p. 34.



Fig. 283. Stand de la Mode au Grand Palais.
Beaux-Arts, 15 août 1925. Photo. G.-L. Manuel. DR.

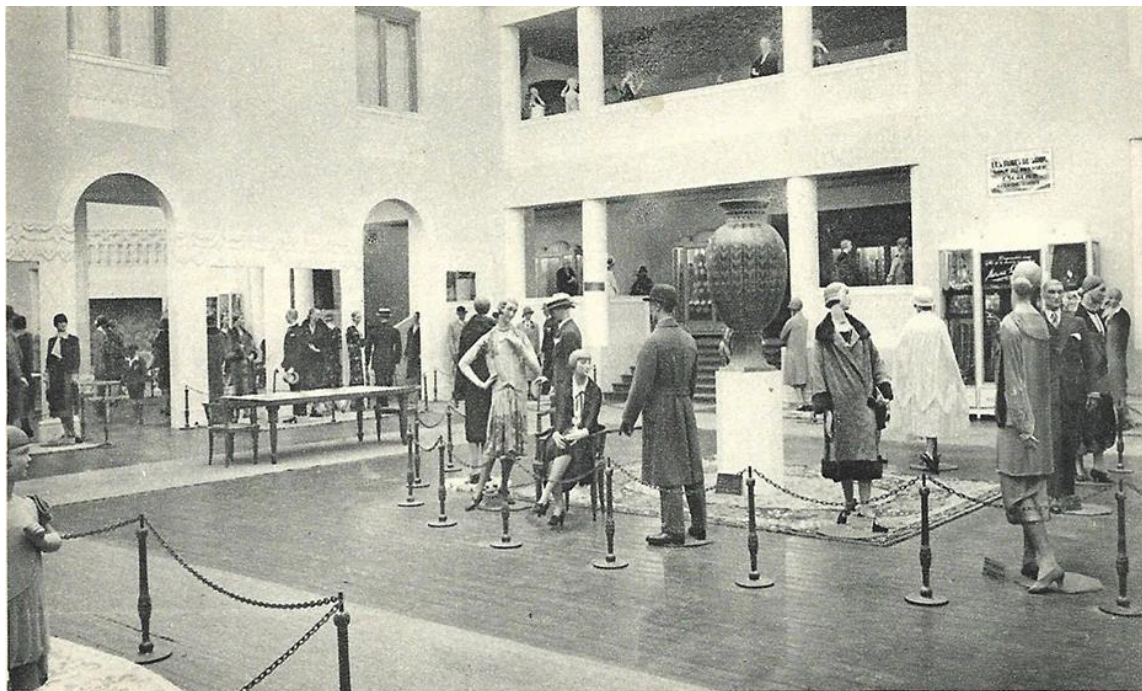


Fig. 284. Classe 20. Une partie du hall du Grand Palais, Exposition des Arts Décoratifs.
Photo. G.-L. Manuel. DR.



Fig. 285. Stand de la maison Jenny au Grand Palais.

De gauche à droite : modèle *Divinité*, cape du soir en mousseline vieux rose brochée d'or et de soie verte et rose, brodée de perles de ces tons et garnie de franges de perles et de dentelle or, col de vison. Modèle *Émeraude et Nacre*, robe du soir en tissus broché beige et or, brodée de perles et de nacres, le décolleté et la ceinture sont brodés d'émeraude. Modèle *Belle Nonchalante*, robe du soir en mousseline vieux rose brodée de perles roses et garnie de franges de perles roses, cape de lamé or garnie de chinchilla, modèle *Idole*, robe du soir en lamé vieil or, brodée de perles vieil or et vieux rose et garnie d'un chou de crêpe satin rose. *Beaux-Arts*, 15 août 1925. Photo. G.-L. Manuel. DR.



Fig. 286. Le Salon des lumières au 1^{er} étage du Grand Palais. Les décors sont d'Armand-Albert Rateau.
 Photo REP-Musée des Arts décoratifs, Fonds Jean Colas.
 © Photos dist. Les Arts Décoratifs.



Fig. 287. Le jardin de l'allée de la parure au Grand Palais.
 Les décors sont d'Armand Albert Rateau, les mannequins sont d'André Vigneau pour Siegel.
 Photo REP-Musée des Arts décoratifs, Fonds Jean Colas. © Photos dist. Les Arts Décoratifs.



Fig. 288. Toilettes de Martial & Armand au Grand Palais.
Les Modes, n° 256, septembre 1925. Photo Rep. DR.



Fig. 289. Vue intérieure du pavillon de l'Élégance prise du 1^{er} étage. Au rez-de-chaussée, quatre mannequins Siegel, figurant des danseuses sont vêtus des modèles des quatre couturiers présents dans le pavillon : Jenny, Callot Sœurs, Jeanne Lanvin et Worth. Photo REP-Musée des Arts décoratifs, Fonds Jean Colas.
 © Photos dist. Les Arts Décoratif.

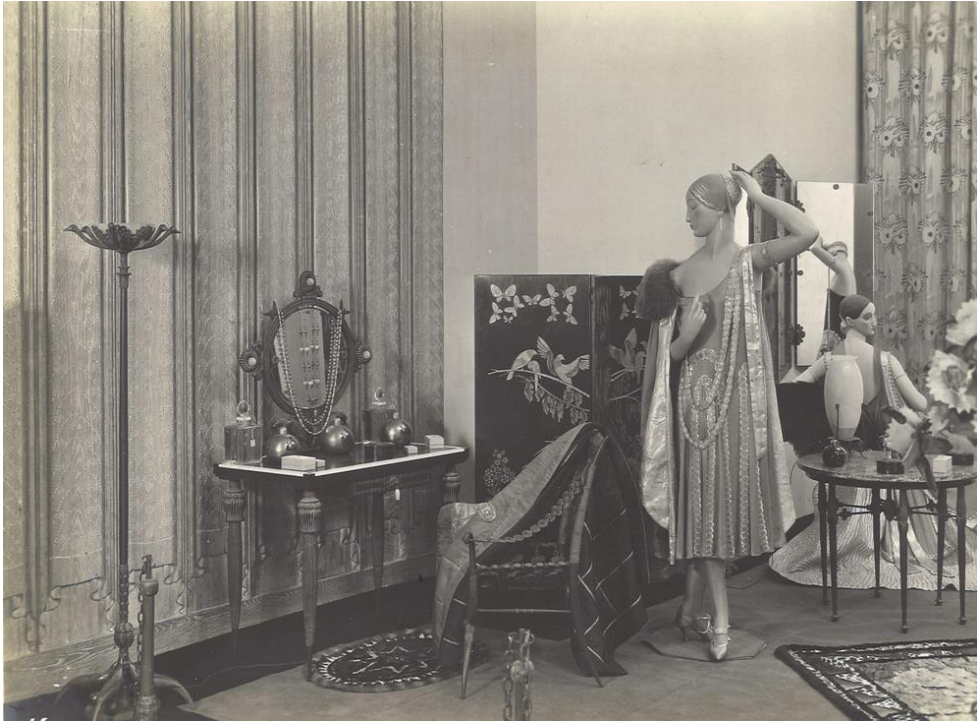


Fig. 290. Salon de la Maison Lanvin dans le pavillon de l'Élégance. Photo REP-Musée des Arts décoratifs, Fonds Jean Colas. © Photos dist. Les Arts Décoratifs.



Fig. 291. Salon de la Maison Lanvin dans le pavillon de l'Élégance. Photo REP-Musée des Arts décoratifs, Fonds Jean Colas. © Photos dist. Les Arts Décoratifs.



Fig. 292. Salon de la Maison Callot Sœurs au pavillon de l'Élégance. (1^{ère} robe : moire jade changeant, garnie de lamé argent, rebrodée dans les tons mauves, agrafe de perles fines. 2^{ème} robe : tulle pailletée de violette, d'or et de vert. 3^{ème} robe : lamé multicolore à fleurs. 4^{ème} robe : lamé or, broderie de perles fines bordant le décolleté et rattrapant la broderie de la jupe et cape en velours bordeaux garni de vison).

Photo REP-Musée des Arts décoratifs, Fonds Jean Colas.

© Photos dist. Les Arts Décoratifs.



Fig. 293. Vue du Pont Alexandre III de la berge Rive Gauche du Quai d'Orsay.
On voit l'amorce de la péniche *Amours* de Paul Poiret amarrée sur la Seine.
Photo REP-Musée des Arts décoratifs. ©
Photos dist. Les Arts Décoratifs.



Fig. 294. Vue sur les boutiques du Pont Alexandre III.
Photo REP-Musée des Arts décoratifs.
© Photos dist. Les Arts Décoratifs.



Fig. 295. Boutique *Max*, devanture en fer forgé, Ruhlmann architecte.
René Herbst *Devantures, Vitrines, Installations de Magasins à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Paris 1925.* DR

- **L'Exposition de Sonia Delaunay**

À côté des deux grands pôles d'attraction pour la mode et ses couturiers que sont le Grand Palais et le Pavillon de l'Élégance, un autre lieu réservé à la mode, a aussi multiplié le regard porté sur la couture parisienne et ses maisons de couture, il s'agit du Pont Alexandre III, où deux haies de boutiques sont élevées pour servir de liaison entre les deux grands secteurs de l'Exposition : le Grand Palais et l'Esplanade des Invalides. L'aspect du pont est transformé par le décorateur Maurice Dufrené avec deux longues galeries d'une largeur de 5 m qui sont occupées



Fig. 296. Publicité « Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux ses tissus déposés ». *Vogue*, 1^{er} juin 1926, p. 56. DR.

Fig. 297. (À droite), vitrine de la boutique Sonia Delaunay *Simultané* et Heim Furs. Guévrékian architecte. René Herbst. *Devantures, Vitrines, Installations de Magasins à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Paris 1925*. DR.

par 44 boutiques mesurant 5 mètres sur 4 chacune. Une dizaine d'entre elles sont consacrées à des ensembles de mobiliers de la classe 7 et les autres sont destinées aux arts appliqués français et aux industries de luxe. Décorés par des artistes différents, chacun de ces magasins est un cadre

rêvé pour la grande couture, les bijoutiers, les fourreurs²⁰⁰. On y trouve les boutiques des maisons : Lalique, Francis Jourdain, Madame Pangon, Redfern, Revillon, Siegel, Sonia Delaunay et Jacques Heim entre autres.

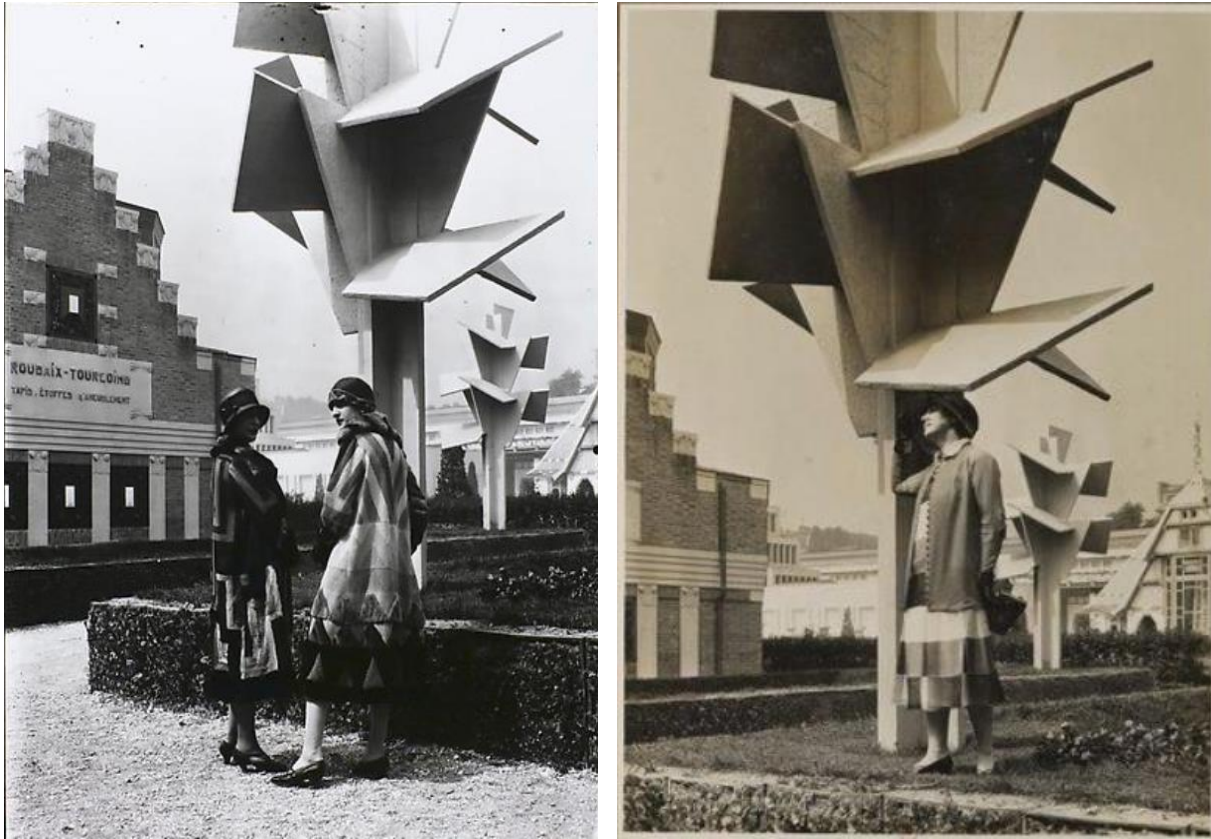


Fig. 298. Modèles de Sonia Delaunay posant devant les arbres cubiques de Robert Mallet-Stevens réalisé par les sculpteurs Jan et Joël Martel et devant le pavillon du textile de Roubaix-Tourcoing à l'Exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925. Rep (Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine). © BnF. DR.

C'est en 1923 que la boutique *simultanée* de Sonia Delaunay remporte un grand succès. Sa marque « Sonia » ou « Sonia Delaunay » est officiellement créée en mars 1925²⁰¹. Jacques Heim qui a rencontré Robert Delaunay au bal Bullier est sollicité par ce dernier pour venir découvrir le travail de sa femme et s'inspirer de son ambiance pour préparer le stand qu'il doit aménager pour l'Exposition des Arts décoratifs. Deux ans plus tard, le couturier n'a pas oublié les modèles de Sonia Delaunay et lorsqu'il loue un emplacement sur le pont Alexandre III, il propose à Sonia d'y installer ses modèles *simultanés* à côté de ses propres créations.

C'est une belle aventure pour l'artiste, car l'exposition aura un retentissement important

²⁰⁰ Paris, Arts décoratifs, 1925 : guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition, op. cit., p. 257.

²⁰¹ S. CHAUVÉAU, Sonia Delaunay, La vie magnifique, op. cit., p. 217.

sur son travail, sa notoriété et ses affaires pour les cinq années à venir²⁰². Elle présente également lors de cette exposition, quelques mannequins au pavillon de l'Ambassade française réalisé par la Société des artistes décorateurs.



Fig. 299. Citroën B12 peinte de damiers géométriques, accompagnée d'un mannequin vêtu de fourrure *Simultanée* devant le pavillon des Renseignements et du Tourisme, architecte Robert Mallet-Stevens. Studio REP, 1925, © Pracusa 2013057, © BnF – Robert Mallet-Stevens © Adagp, Paris 2014, Jacques Heim.



Fig. 300. Deux mannequins dans le hall du pavillon de l'Ambassade Française réalisé par Robert Mallet-Stevens, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925. Paris, Édition d'art Patras, 1925. diktats.com. DR.

²⁰² *Ibid.*, p. 218.



Fig. 301. Modèles Sonia Delaunay devant les arbres cubiques de Robert Mallet-Stevens.
Exposition des Arts décoratifs de Paris, 1925. Rep (Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine). © BnF. DR.

On voit ses modèles photographiés près des arbres cubistes en ciment armé réalisés par les sculpteurs Jan et Joël Martel dessinés par Robert Mallet-Stevens et près du pavillon du textile de Roubaix et Tourcoing en briques conçu par l'architecte De Feure.

Sonia Delaunay semble avoir trouvé dans cette manifestation artistique, matière à faire rayonner son travail, puisque cette expérience se situe avant sa participation aux deux films auxquels elle collabore en 1926. Paul Poiret par contre aura quelques démêlés avec l'organisation de l'exposition. Très critique dans sa biographie publiée en 1930²⁰³, il fait les comptes de l'impact de l'exposition sur l'Art décoratif en parlant de « grosse déception²⁰⁴ » et des pertes financières que la manifestation lui aura coûtées, notamment pour avoir acheté et décoré trois péniches ainsi que l'installation d'un manège, « le Carrousel de la Vie Parisienne²⁰⁵ ». Selon le couturier, cette

²⁰³ P. POIRET, *En habillant l'époque*, op. cit. p. 154.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 153.

²⁰⁵ P. WHITE, *Poiret le magnifique*, op. cit., p. 241.

exposition ne peut rendre service à l'Art décoratif, d'une part parce qu'elle ouvre ses portes à un moment où les Parisiens, les plus aisés, partent en villégiature à la campagne et rien n'a été fait pour retenir cette population dans la capitale, par des fêtes ou des galas qui auraient pu rythmer le temps de l'exposition. Le soir, tout au plus, sous la lumière des lampions, une classe sociale moyenne, des employés viennent déambuler au milieu des fêtes populaires données sur la Seine : la fête de la Terre, de l'Eau, du Feu, de l'Air. Ces réjouissances n'attirent pas la clientèle de luxe que le couturier espérait voir venir et celle susceptible de s'intéresser et consommer dans ses formes variées ces Arts décoratifs modernes : architecture, décoration, couture, céramique, bijouterie. D'autre part, Paul Poiret estime que si l'exposition n'a pas été un succès, c'est parce qu'elle a été dirigée et organisée par des « vieillards²⁰⁶ » alors qu'elle est par définition « l'œuvre de la jeunesse²⁰⁷ ». Le couturier y ressent l'étouffement d'une jeunesse qui n'ose plus et ne réclame même plus « la place qui lui est due dans la politique, après la guerre qu'ils ont faite²⁰⁸ ». Pour lui, cette jeunesse a pourtant « quelque droit de construire elle-même les fondations de ce qui leur reste d'avenir²⁰⁹ » et est en droit certainement de créer et vivre selon ses aspirations esthétiques.

Il semble qu'au travers de cette exposition, se soit développé pour la mode, des rapports commerciaux au détriment d'une vision artistique, en favorisant certaines maisons de couture aux dépens d'autres. Si la mode semble bénéficier avec quelques inégalités cependant, de cette mise en avant importante de ses talents, le cinéma toutefois, semble peu mis en valeur durant le temps de l'Exposition.

- **Un seul espace de l'Exposition est réservé au cinéma**

En gagnant le premier étage du Grand Palais par l'escalier monumental se trouve, face au salon des manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de Beauvais, le groupe V, « Enseignement », classe 37 où les visiteurs trouvent des photographies et des vues cinématographiques, des appareils photographiques et cinématographiques, des maquettes de décors et de costumes et deux dioramas représentant l'un un studio photographique, l'autre un studio de cinéma, avec décors, interprètes, costumes, mannequins, appareils de prises de vues,

²⁰⁶ P. POIRET, *En habillant l'époque, op.cit.* Fernand David (1869-1935), ancien ministre et sénateur commissaire général de l'exposition a 56 ans en 1925. Paul Léon (1874-1962), directeur des Beaux-Arts, commissaire général adjoint a 51 ans. M. A. Deville (1856-1932), conseiller municipal de Paris et commissaire général adjoint a 69 ans. Paul Poiret a quant à lui 46 ans au moment de l'exposition (1879-1944).

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

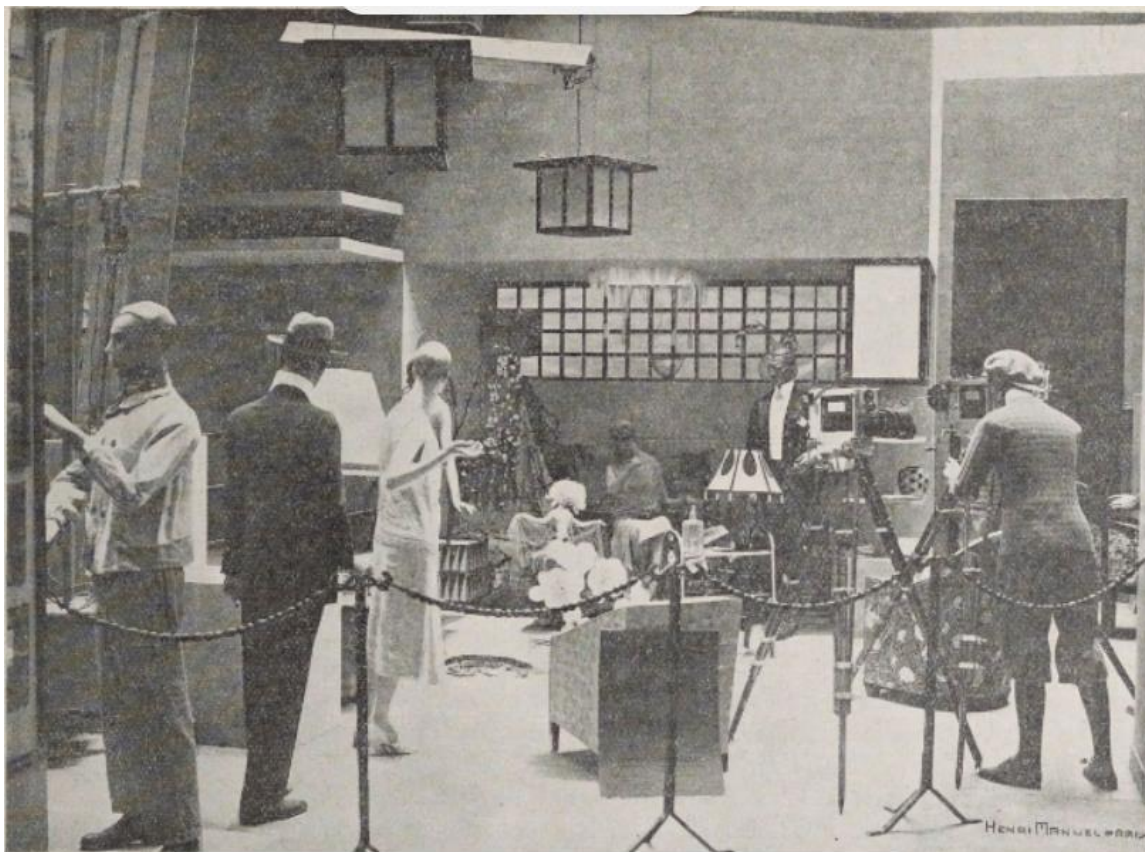


Fig. 302. Studio de cinéma réalisé par la classe de la photographie et de la cinématographie. *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925*, Rapport général, Volume X, Théâtre, photographie et cinématographie (classes 25 et 37).
Arch. Phot. Beaux-Arts. DR CNAM.

éclairages²¹⁰. Il s'agit d'une petite salle coincée entre les arts du jardin et les écoles d'art, si l'on compare l'espace dévolu à la mode (voir le plan **fig. 276**). L'agencement de la salle est réalisé par Francis Jourdain. Une grande partie de la presse cinématographique s'élève contre la mise à l'écart que l'on fait subir au cinéma à l'exposition. Boisvyon dans *Mon Ciné* parle « d'ostracisme²¹¹ » et voit l'art muet traité en parent pauvre, relégué « dans un coin de la section de la photographie²¹² ». Selon lui, cette situation est due à l'un des hauts fonctionnaires de l'exposition, *cinéphobe* qui a déclaré que le « cinéma est un art inexistant²¹³ » et qui avec un tel parti pris, a pour ainsi dire exclu le cinéma de cette manifestation artistique. Une démarche a été faite auprès des instances pour changer cette situation, mais rien n'a bougé.

²¹⁰ J. POIRIER, « Le Grand-Palais », *Le Temps*, 3 mai 1925, p. 1.

²¹¹ BOISYVON, « Et l'exposition de 1925 ? », *Mon Ciné*, n° 134, 11 septembre 1924, p. 20.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

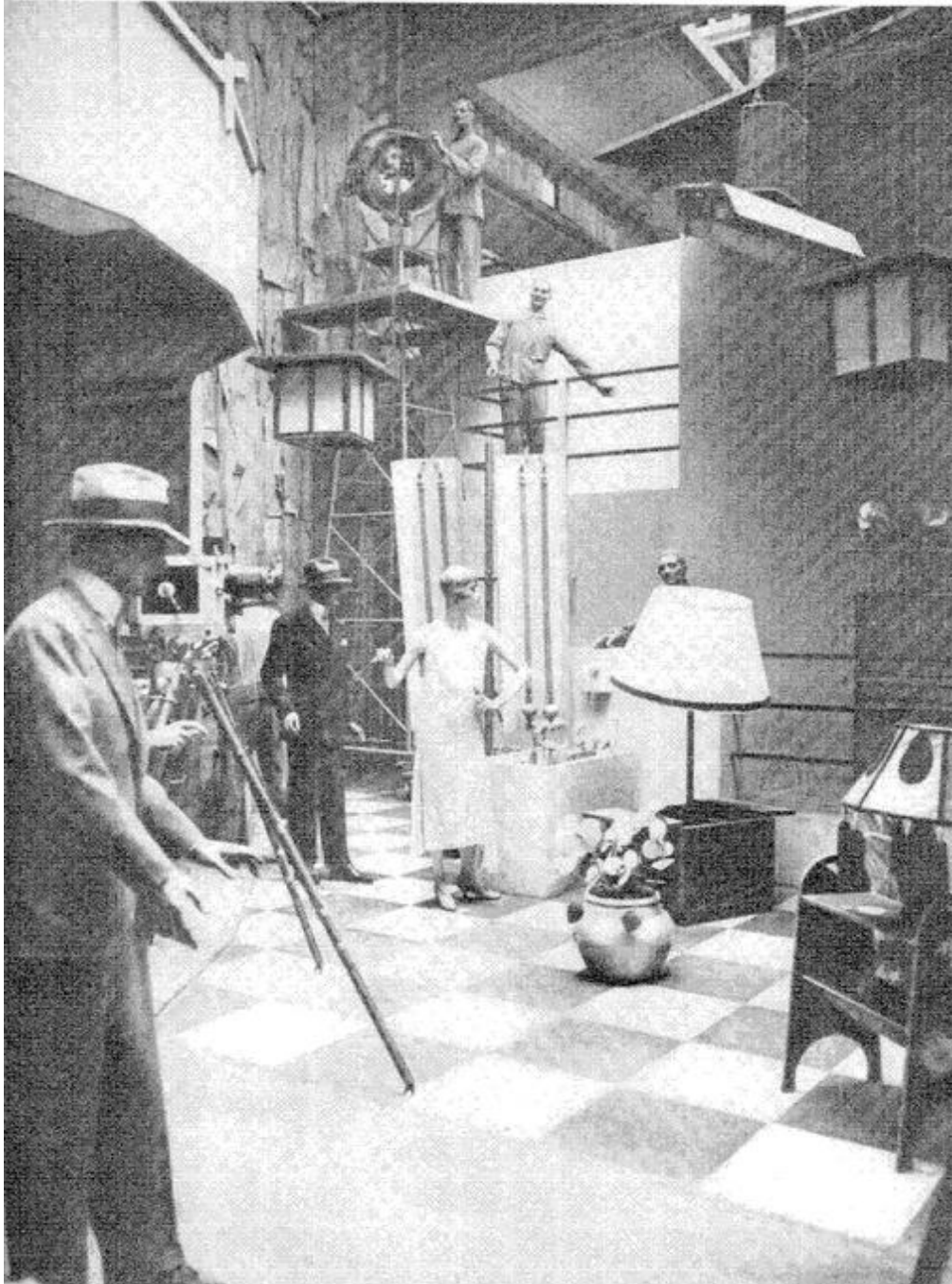


Fig. 303. Studio de cinéma réalisé par la classe de la photographie et de la cinématographie.
Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925, Rapport général, Volume X,
Théâtre, photographie et cinématographie (classes 25 et 37).
Arch. Phot. Beaux-Arts. DR CNAM

Faudra-t-il boycotter l'Exposition internationale des Arts décoratifs, se demande le journaliste ? C'est encore Guillaume Danvers dans *Ciné-Miroir* qui parle de tristesse du cinéma français : la photographie et la cinématographie sont des inventions françaises « bien

mesquinement représentées²¹⁴ » où dans une salle moyenne, toute l'industrie cinématographique est quasiment absente. Pas de grandes sociétés : Gaumont, Pathé, Louis Aubert, les Grandes Productions ou Phocéa... etc., sauf quelques rares firmes qui exposent des maquettes de décors : Ciné-France-Film, Albatros, J. de Merly. Quelques metteurs en scène communiquent des photos de leurs films : Henry Roussel avec *Violettes Impériales* et *La Terre promise*, Marcel L'herbier pour *L'Inhumaine* et *Feu Mathias Pascal*, Max Linder expose des photos de *Soyez ma Femme*, Germaine Dulac avec *Le Diable dans la Ville*, Roger Lion et *La Clé de Voûte* pour le cinéma français. Quelques appareils de chez Gaumont, Pathé-Cinéma, Debrrie, Filmograph sont exposés. Le cinéma est réduit à sa part technique ou d'enseignement avec des films de puériculture réalisés par Jean Benoit Lévy qui sont projetés. Les applications « utiles » du cinématographe semblent correspondre à ce que veulent montrer les organisateurs du cinéma à l'Exposition. Un théâtre de prise de vues est toutefois reconstitué par la Société des Auteurs de Films avec des mannequins grandeur nature permettant de faire voir au public, ce que peut être un studio en plein travail pendant une scène de prise de vues. Les moyens mis en place pour cette reconstitution et pour la classe 37 en général sont dans leur ensemble très maigres et peu en rapport avec l'influence du cinéma de fiction dans la société en 1925. Guillaume Danvers s'en fait l'écho dans son article et imagine la conséquence que peut avoir une telle reconstitution de studio avec de si petits moyens sur l'impact des achats de films français dans le monde. Il regrette et loue la première exposition cinématographique réussie de l'année précédente au musée Galliera où là, le cinéma a été traité comme un véritable art²¹⁵. Léon Moussinac fait également entendre sa voix dans un article du *Crapouillot*. Il qualifie d'erreur et d'incompréhension, le traitement réservé au cinéma qui méritait une section spéciale ainsi que de pouvoir bénéficier d'une salle de projection modèle au lieu de le joindre à la section du théâtre, associé à la photographie et dans une classe pauvre de l'enseignement technique : « Le cinéma, légalement encore spectacle forain, n'est pas reconnu dans cette foire. On n'en attendait pas moins de ceux qui ont voulu surtout faire triompher l'individualisme de leurs tendances contre les premières formes d'expression collective²¹⁶ ». Les présentations de photos, de maquettes ne peuvent donner l'impression du cinéma et ne peuvent servir à l'initiation de la foule. Une initiative cependant permet de corriger un peu les erreurs faites en organisant dans la salle des congrès des projections de films et chaque vendredi des

²¹⁴ Guillaume DANVERS, « La tristesse du Cinéma Français à l'Exposition des Arts décoratifs », *Ciné-Miroir*, n° 78, 15 juillet 1925, p. 224.

²¹⁵ Georges LECOMTE (préf.), *Exposition de l'art dans le cinéma français*, Paris, Musée Galliera, 1924.

²¹⁶ Léon MOUSSINAC, « Le Cinéma à l'Exposition internationale des Arts décoratifs », *Le Crapouillot*, 1er juillet 1925, p. 15.

conférences démonstratives ont lieu. Mais cela ne peut faire oublier « la signification considérable d'une exposition dite des "arts industriels modernes" où le cinéma est obligé de se réfugier dans une salle de congrès²¹⁷ ». Cette mise à l'écart du cinéma est semble-t-il quasi unanimement dénoncée dans la presse cinématographique durant l'exposition, jusqu'au rapporteur général Paul Léon, commissaire général de l'exposition qui le fait observer dans son rapport général rédigé en 1927, tout en tentant de ménager l'héritage des organisateurs de l'exposition : « D'ailleurs, le nouvel art, si timidement représenté au Grand Palais, ne rayonnait-il pas invisiblement dans toutes les Classes, dans toutes les Sections ? On sentait son influence secrète dans l'architecture, dans la parure, dans l'art de la rue, dans les textiles, dans l'affiche, il était à la base de ce nouveau style qu'on commence à baptiser "Exposition des Arts décoratifs"²¹⁸ ». Toutefois, les observateurs auraient certainement souhaité que le cinéma ne soit pas si « invisible », mais bien pleinement représenté. Paul Léon conclut dans son rapport que le cinéma a emprunté aux autres arts : la peinture, la musique, l'architecture en première ligne, mais ceux-ci ont aussi « profité²¹⁹ » du cinéma notamment en s'inspirant du travail sur les décors construits dans les studios avec : « les grands plans, lignes droites, sobriété d'ornements, surfaces unies, oppositions nettes d'ombre et de lumière²²⁰ » qui permet aux « architectes modernes » d'épurer, de simplifier. Seulement comme le fait remarquer Robert Mallet-Stevens, il ne s'agit pas de copier servilement ou de se servir de modèle de cette architecture cinématographique, faite pour des besoins spécifiques : « le décor du studio, l'architecture photogénique sont destinés à servir de fond à des images en mouvement. La maison est faite pour qu'on y vive²²¹ ». On pourrait également procéder de la même manière avec les robes des actrices qui en toute logique ne sont pas faites pour être portées dans la rue.

- **Quel bilan pour la mode et le cinéma à l'Exposition**

L'exposition est un succès public si on lit une partie de la presse de l'époque. Elle n'est pas cependant dénuée de nombreuses critiques. Son but déclaré est de permettre de réunir par la collaboration de l'artiste, de l'industriel et de l'artisan, tous les Arts décoratifs : architecture, art

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Paul LÉON, prés, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925, Rapport général, Volume X, Théâtre, photographie et cinématographie (classes 25 et 37), Paris, Librairie Larousse/ Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1929, p. 73.

[En ligne] <http://cnum.cnam.fr/redirect.cgi?4XAE94.10>.

²¹⁹ *Ibid.* p. 80

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

du bois, de la pierre, des tissus... etc., sous toutes leurs formes : œuvres somptuaires ou utilitaires exclusivement modernes, c'est-à-dire d'une inspiration nouvelle à l'exclusion de toute copie du passé.

En premier lieu, l'exposition a contribué à redonner une place à l'Art décoratif souvent considéré comme un art isolé et mineur. Ces principes ont été mis en évidence dans les réalisations des pavillons aménagés et leurs multiples intérieurs grâce aux : mobiliers, étoffes, tissus, parures et vêtements. Ensuite, cette manifestation a lancé quelques tendances dans la mode. En effet, le groupe « Parure » a su tirer parti de cette exposition. À côté de la mode féminine, avec la participation de Sonia Delaunay et de ses tissus *Simultanés* qui ont symbolisé cette période, on a pu voir que les tenues masculines et ses accessoires du vêtement de la classe 21 (notamment les vêtements d'intérieurs). On pense au pyjama de Jaque Catelain dans *Le Vertige* (1926) de Marcel L'Herbier, mais aussi à celui de Georges Biscot dans *Le P'tit Parigot* (1926). Ces exemples ont montré que l'esthétique masculine a été aussi nécessaire que l'esthétique féminine²²² : « les tendances modernes, les écoles d'avant-garde, le *cubisme* mondial ont influencé nettement sur le ton et le genre des tissus masculins²²³ ». Ainsi, l'été 1925 a fait triompher les étoffes à décors géométriques (chevrons, cubes, angles obtus, losanges, zigzags...). « Les carreaux classiques ont été dépassés et la fameuse rayure "Prince de Galles"²²⁴ » a vu sa gloire s'éclipser. L'exposition a inspiré des modèles, créés spécialement pour cette occasion que l'écran a pu restituer à travers les deux films auxquels Sonia Delaunay participe en 1926, *Le Vertige* et le *P'tit Parigot*.

Certains observateurs ont fait remarquer qu'un style ne s'était pas dégagé de l'évènement de 1925. Cependant, les organisateurs n'ont jamais eu l'intention d'instaurer une sorte « d'esthétique officielle²²⁵ », parce qu'un style ne se commande ni ne s'impose. On ne peut pas déterminer les éléments qui resteront à travers l'histoire. Un État et ses artistes ne peuvent que susciter des recherches nouvelles ou donner une impulsion aux industries d'art. Toutefois, le retard pris par l'art décoratif en France avant l'exposition a été rattrapé. Une part de la mission de l'Exposition a ainsi été remplie : fortifier les efforts des industriels et des artistes en vue d'une expansion commerciale et artistique pour la France, susciter des corps de métiers nouveaux, aider l'artisanat des régions françaises.

²²² André de FOUQUIERES, « L'Exposition », *Adam*, n° 13, 15 juillet 1937, n. p.

²²³ « Les Beaux Tissus », *Adam*, n° 1, 15 décembre 1925, p. 13.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*



Fig. 304. Les tendances modernes, la géométrie transparaissent aussi sur les chaussettes masculines. Les effets des Arts décoratifs se retrouvent sur toutes les créations.
Adam, 25 mars 1926. Publications Fairchild.



Fig. 305. Vitrine du créateur Louis Poirier spécialisé dans les chemises, cravates, dessous masculins.
Adam, n° 1, 25 janvier 1926. Photo Henri Manuel, Paris.
 À droite, Poirier gagne un grand prix d'honneur à l'Exposition des Arts décoratifs dans la classe 21 : accessoires de vêtement avec ce pyjama taillé dans une soie Jacquard brochée gris ton sur ton. La bordure, la broderie de la poche, les glands de la cordelière sont d'un vif ton de cyclamen.
Adam, n° 3, 25 mars 1926. Photo Rodolphe. DR.



Fig. 306. À gauche, une robe en mousseline batikée plusieurs tons, le modèle est créé pour l'exposition par la maison Pangon, la boutique est présente sur le pont Alexandre III, la robe est portée par Mlle Benz.
Toilettes Parisiennes, 1^{er} janvier 1925. Photo Henri Manuel, Paris.



Fig. 307. À droite, deux manteaux de chez Max : le premier est bordé de fourrure de castor, il est légèrement cintré à la taille. Le col forme un châle volumineux qui ourle le devant jusqu'en bas du manteau. Le second est une cape en hermine. L'encolure monte très haut derrière la tête, faisant les épaules étroites en comparaison du bas de la cape très évasé. Les bandes de fourrure sont travaillées horizontalement et verticalement. La cape est exécutée en petit-gris pour l'Exposition des Arts décoratifs.
Vogue, 1^{er} juillet 1925.

Il y a eu cependant des déceptions. Les reproches les plus souvent exprimés sont l'organisation précipitée par manque de moyens et manque de recul. L'inauguration est lancée alors que de nombreux pavillons ne sont pas encore terminés. On a dénoncé le caractère éphémère des pavillons, voués à la démolition, alors qu'on aurait pu permettre quelques constructions plus durables, peut-être plus sociales. Surtout, on a critiqué l'esprit « décorateur²²⁶ » qui s'est montré superficiel, même s'il faut louer les qualités d'invention et d'imagination déployées par les artistes. Leurs créations sont restées cependant marquées par « l'esprit de mode²²⁷ », une volonté de plaire dans une fusion de tous les arts, qui n'a pas toujours plu selon les détracteurs. Peut-être parce que ces créations ont semblé trop dirigées à entrer dans un style. Des articles critiques se sont également élevés contre l'organisation de cette manifestation. Notamment autour de la décoration intérieure du Grand Palais qui a privilégié de petits stands où les robes ont été exposées sans être protégées de la poussière, altérant la beauté et la richesse des toilettes présentées. De plus, pour certains commentateurs dans la presse, le choix des mannequins patinés en métal ou en cire de couleur portant les créations des couturiers n'ont pas eu l'approbation des visiteurs qui les ont trouvés très laids²²⁸. Le mécontentement a aussi gagné plusieurs couturiers qui se sont réunis en assemblée générale durant l'été 1925. Le président du conseil d'administration de la société Drecoll, M. Besançon de Wagner a été désigné président de cette commission qui a été reçu le 11 juillet 1925 par le ministre du commerce²²⁹. Cette commission composée des maisons de couture : Agnès, Bernard, Beer, Carette, Doeuillet, Drecoll, Harison, Jacques Heim, Lucien Lelong, Lus, Martial et Armand, Melnotte-Simonin, Jean Patou, Redfern s'est opposée à la gestion de leur classe par Jeanne Lanvin et se sont plaint de l'aménagement de la collectivité de la haute couture, de la fourrure et des vêtements d'hommes à l'exposition. Et dans leurs revendications, les exposants couturiers ont fait entendre leur mécontent et ont demandé la démission de Jeanne Lanvin pour n'avoir pas su « donner à l'Exposition de la couture le cachet artistique que les exposants espéraient²³⁰ ». Ils ont reproché à la présidente, Jeanne Lanvin d'avoir bénéficié d'un espace supplémentaire à travers le Pavillon de l'Élégance qui lui a permis de redoubler la visibilité de sa maison grâce notamment aux fêtes et aux défilés qui s'y sont déroulés et présentés dans la presse²³¹. Une mise en avant de sa maison de couture au

²²⁶ Guillaume JANNEAU, « L'art décoratif "moderne" », *Le Crapouillot*, 1^{er} février 1926, p. 24.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Colette D'AVRILY, « La Mode et les Modes », *Les Modes*, n° 255, août 1925, pp. 8-22. Voir aussi Almaviva, « Nos couturiers au Grand Palais », *Le Figaro*, 29 mai 1925, p. 5.

²²⁹ « Nomination d'une Commission de la Haute-Couture », *La Liberté*, 12 juillet 1925, p. 5.

²³⁰ « Insurrection », *Aux Écoutes*, 9 août 1925, p. 6.

²³¹ M. DUCRAY, « Le théâtre et la mode... », art. cit.

détriment d'autres moins prestigieuses et qui n'ont pas pu bénéficier de cette publicité.

L'Exposition des Arts décoratifs a fait sa part au cinéma, certes, mais de manière restreinte. Beaucoup de personnalités du cinéma ont désiré une participation plus active. Déjà, être présent est important, car « l'image animée entend tenir la place qui lui revient de droit dans le mouvement général des Arts appliqués modernes²³² ». Grâce aux conférences faites autour des films, l'historique complet du cinéma a pu être fait auprès du public, mais les fervents défenseurs du cinéma ont réclamé une salle de projection pour apprécier ses beautés et ses progrès sans « s'embarrasser d'en chercher le pourquoi trop précis » et sans fatiguer les bonnes volontés à coup de discours et de questions, car le mieux pour comprendre le cinéma, n'est-ce pas d'apporter au public des films de valeur ?²³³.

Nous n'avons pas assisté à une communion de la mode et du cinéma à l'Exposition des Arts décoratifs. Les deux domaines sont restés chacun de leur côté. Si l'on observe la multiplicité des artistes représentés à cette exposition, on retrouve pratiquement tous leurs domaines dans un film : des architectes, des créateurs de meubles, de vêtements, des joailliers ...etc. En cela, le cinéma est un condensé de ce que l'on voit à l'Exposition des Arts décoratifs. C'est un tout comme le souhaite Marcel L'Herbier. À l'Exposition, il a sa place, seulement « dans le désir unanime d'un style, le cinéma évitera de se montrer à la remorque de personne [...]. Que la peinture, l'architecture ou l'ameublement tombent dans maintes erreurs en se cherchant, cela ne constitue pas une raison suffisante pour que le cinéma trébuche au bord du même fossé²³⁴ ». Le chroniqueur d'*Hebdo-Film* met en garde en espérant servir d'avertissement à « nos artistes à nous²³⁵ » ceux qui travaillent essentiellement pour le cinéma afin de ne pas tomber dans les excès que l'on a pu découvrir dans cette exposition.

²³² « Aux Arts décoratifs », *Hebdo-Film*, n° 19, 9 mai 1925, p. 7.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ « Aux Arts décoratifs », *Hebdo-Film*, art. cit.

²³⁵ *Ibid.*

CONCLUSION

Les nombreux domaines de recherches abordés dans cette thèse, liés au sujet traité, ont pu interpeller le lecteur. La densité des informations soulevées et les champs investis sont liés aux deux thèmes choisis : la mode et le cinéma. Notre étude a consisté à questionner la place du costume au cinéma, du début du cinématographe jusqu'à la fin du cinéma muet, notamment en se penchant sur la présence de la maison de couture. Comment les rapports de travail se sont-ils établis et se sont-ils structurés entre le réalisateur, la société de production, la vedette et la maison de couture ? Puis nous avons reconsidéré cet équilibre, à partir du milieu des années 1920 en prenant en compte le créateur de costumes, artiste et technicien à la fois, qui vient interagir dans les rapports avec la couturière ou le couturier, la production du film et la vedette et dont le rôle modifie le trio maison de couture, vedette et réalisateur.

Notre questionnement a débuté au moment où des voix (journalistes, écrivains, cinéastes...) se font entendre dans la presse cinématographique, durant la Grande Guerre et pendant les années 1920, pour dénoncer les actrices françaises habillées de toilettes démodées et de vêtements en décalage avec le personnage interprété, ce qui nuit selon eux à la beauté générale du film et l'empêche d'être bien exporté à l'étranger, que notre questionnement a débuté. La compréhension des différentes pratiques d'habiller les actrices s'est élaborée à travers deux catégories de films distincts : le film à costumes et le film à sujet contemporain qui ont nécessité des besoins différents qui se sont déployés de manières différentes selon les intervenants : costumier, couturier et créateur de costumes. Nous avons ainsi mis en évidence que les méthodes héritées du théâtre ont été reprises au début du cinématographe avec un recours à des locations chez les costumiers ou avec des figurants venant tourner avec leur propre garde-robe. Cette situation a perduré pendant la première décennie avec quelques exceptions comme le travail particulier de Georges Méliès, homme-orchestre qui s'est attaché à tout contrôler pour la réalisation de ses films et la société du Film d'Art. Dès 1912 il a fait appel à un nom prestigieux Paul Poiret pour habiller une vedette, non moins prestigieuse, Sarah Bernhardt. C'est ainsi qu'après la guerre la maison de couture s'est vue collaborer avec le cinéma parfois en ne fournissant à la vedette (sa cliente déjà à la ville) que quelques robes et manteaux prêtés et prélevés dans ses collections lorsque le film était un film à sujet contemporain. Des costumiers sont intervenus en louant ou en fabriquant les costumes pour habiller des acteurs de second plan et la figuration, lorsque le caractère spécial du costume l'exigeait ou lorsque l'époque dans

laquelle se déroulait l'histoire du film le demandait. Le nombre de costumes nécessaires a pu influencer sur le choix de la production vers la location plutôt que vers la création de costumes, mais la vedette a toujours eu un traitement spécial pour ses costumes. Toutes ces pratiques ont existé durant la période étudiée et se sont parfois mêlées dans un même film.

À travers l'identification des méthodes pour costumer la vedette, apparaît la figure du grand couturier au tournant des années 1920, plus visible, à mesure que les écrans français diffusent de plus en plus de films américains. Nous avons donc formulé l'hypothèse que c'est parce que le cinéma français a été en difficulté économique avec un « *leadership* américain²³⁶ » qui s'est installé, que la mode a été introduite au cinéma. Cela a permis de privilégier une certaine idée de la France, à travers sa culture, son patrimoine et son savoir-faire, en ayant recours à un cinéma artistique et commercial comme vitrine, afin de mieux rivaliser avec la production massive américaine.

Cette recherche a ainsi tenté de mettre en évidence le rapport du costume au cinéma, en identifiant trois temps forts marquants : Une période d'élaboration qui débute avec le spectacle cinématographique jusqu'au début des années 1920, puis par l'essor de la mode à travers les films qui s'est exercé de deux manières : au niveau scénaristique d'une part, et par les différentes collaborations de la maison de couture sur des films d'époque dits « à costumes » ou sur des fictions à sujets « contemporains » d'autre part. Pour le dire autrement, nous avons cherché à comprendre comment et pourquoi la mode et le cinéma ont été aussi étroitement associés à cette période de l'histoire.

1. 1895-1920 : une période d'émergence du costume de cinéma

Le point de départ a été la nécessité d'habiller des « figurants » puis des acteurs, au début du cinématographe, pour composer les vues animées. Or les premiers *cinématographistes* ont fait comme au théâtre, seul exemple existant. Les costumes des personnages des « scènes reconstituées » provenaient des loueurs qui fournissaient déjà les théâtres, telles les maisons Stelmans, Granier et Selmy. Par exemple, Georges Hatot²³⁷, « chef de figuration » prenait soin

²³⁶ Laurent CRETON, *Histoire économique du cinéma français, production et financement 1940-1959*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 16.

²³⁷ Georges HATOT, « réunion du 15 mars 1948 », C. F., CRH52-B2 *op. cit.* Voir également L. Le FORESTIER, « Hatot, Georges », in *Encyclopedia of Early Cinema*, *op. cit.*

de « mettre en scène » et de placer les figurants face caméra, filmés en pieds dans un décor peint comme ce que voyait les spectateurs au théâtre. Dans ses souvenirs, il signale les maigres moyens financiers et humains dont il disposait pour habiller les acteurs et pour s'occuper des décors, sans personnel pour l'aider. Les figurants, lorsqu'il s'agit d'acteurs, viennent du théâtre ou du café-concert. Georges Méliès est le premier à porter une réelle attention aux costumes, au sein d'une organisation plus élaborée. Homme de spectacle, il a acheté ses costumes et a été contraint aussi d'en louer d'autres. Il s'est servi également de l'existant, c'est-à-dire de son propre stock de costumes provenant de son théâtre Robert-Houdin qui s'est constitué au fil du temps et qu'il a transformé et réutilisé au gré de ses besoins. Méliès a dessiné et fait fabriquer avec le concours des costumiers, des costumes, devenant ainsi un créateur de costume. Tout ce matériel fragile nécessitait de l'entretien, des réparations qu'il ne pouvait faire que s'il disposait dans son studio, d'un espace suffisant pour ranger, entretenir et compléter son fonds. Il s'est donc constitué au fil du temps, un magasin de costumes de tous genres et de toutes époques, un peu comme ce qui se fera dans les studios à Hollywood à la fin des années 1910, lui permettant de tourner avec plus de liberté²³⁸. Pour lui, l'intérêt de ses films passait aussi par la variété de ses décors et de ses costumes. Devenu ainsi plus autonome, il n'a certainement pas eu recours aux services d'une maison de couture pour mettre en valeur ses figurants. Il n'a pas non plus cherché à promouvoir un nom prestigieux d'une maison de couture liée à ses films.

Puis avec l'apparition des premiers acteurs vedettes dans les années 1910 (Max Linder, Charlot, Pearl White...), le costume a servi fortement à l'identification du personnage, revêtant une nouvelle forme d'attention auprès d'un public devenu plus attentif aux images mouvantes sur l'écran. La récurrence d'un personnage habillé avec un style et un costume propre comme ce que l'on trouvait avec *La commedia dell'arte*, fortement typés et identifiable, a permis de prendre conscience que dans un film, le costume raconte aussi l'histoire tout en aidant à construire les personnages. L'approche socio-culturelle nous a permis de mieux comprendre comment certains acteurs et certaines actrices ont intégré dans leur costume les codes de la société de l'époque : Max Linder en détournant les codes bourgeois d'une manière raffinée et subversive, Charlot en créant un personnage du vagabond, du déclassé socialement, mais recherchant toujours l'élégance d'un détail vestimentaire. Concernant Pearl White, c'est vers un style et une ligne à suivre pour les femmes que l'artiste s'est exprimée. Avec l'assistance d'une maison de couture,

²³⁸ D. NADOOLMAN LANDIS, *Hollywood Costume, op. cit.*, pp. 14-16.

la maison Lucile Ltd²³⁹, l'actrice a été déclarée « la femme la mieux habillée de New York²⁴⁰ ». Elle est ainsi devenue la parfaite ambassadrice pour vendre et propulser l'image dynamique de l'Amérique à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières. Le costume a été alors proposé comme un marqueur social grâce au film, sans pour autant montrer qu'une organisation se mettait en place autour de l'utilisation des costumes. Car chacun de ces acteurs a semblé s'occuper par eux-mêmes de leur manière de se vêtir devant l'écran. Durant cette période, on prend donc conscience de l'importance du rôle du costume au cinéma, en Amérique et en France. Cependant, les premiers réalisateurs en France, ne songeaient pas encore à l'impact artistique que la mode essentiellement parisienne pouvait apporter à la qualité de leurs œuvres et ils ont laissé souvent leurs actrices et acteurs seuls face aux choix des vêtements. Consciemment et avec compétence, des acteurs tels que Max Linder, Charles Chaplin et Pearl White ont donné du pouvoir à leur costume et par conséquent du pouvoir à leur personnage. Pour certains acteurs et actrices moins impliqués sur cette question, ils s'en sont remis à une couturière avec des toilettes sans réelles contributions au personnage et au film. Ce constat a permis, durant la décennie 1920, à des metteurs en scène conscients du problème de faire intervenir un spécialiste, le créateur de costume.

2. L'essor de la mode à travers les films

Le deuxième temps fort de notre étude après cette première partie de prise de conscience s'est concentré sur l'association de la mode aux films. Deux techniques différentes sont apparues faisant intervenir des procédés distincts :

- **Sur le plan scénaristique**

Avec l'évocation de la mode dans les scénarios des films d'un corpus compris entre 1920 et 1930. Nous avons observé que la notion de mode s'est associée au cinéma de plusieurs manières. On retrouve des représentations de la mode dans les intrigues mêmes des films. Mise en perspective par le concept lié à la modernité tel que l'a développé Walter Benjamin, la vitrine de mode a été un de ces éléments signifiants dans la représentation de la mode dans la

²³⁹ R. Brian BIGHAM, *Lucile: Her Life by Design*, op. cit.

²⁴⁰ Denise N. GREEN, « The Best Known and Best Dressed Woman in America: Irene Castle and Silent Film Style » *Dress*, 43, no. 2, 2017, p. 88.

littérature²⁴¹, dans la peinture²⁴², au cinéma. Au cinéma, nous avons examiné cet élément dans *La Sin Ventura* (1924), *L'Arpète* (1929) de Donatien et dans *Détresse* (1930) de Jean Durand. Plusieurs autres films ont évoqué la mode par les métiers exercés par les personnages féminins de premier ou second plan : l'apprentie, la modéliste, la grande couturière d'une maison de couture, le mannequin, l'arpète, des personnages récurrents tout au long de la décennie (voir **Annexe 1**). Ces films de fiction situent des scènes ou toute leur action dans une maison de couture. Les spectateurs y découvrent ainsi des défilés de mannequins authentiques ou mis en scène. Le public est invité alors à pénétrer dans les salons de ces lieux mystérieux et luxueux. Ils entrent au cœur d'un monde jusque-là inaccessible et fantasmé que la fiction révèle, un monde évoquant l'envers du décor, parfois avec un rendu quasi documentaire comme dans *On demande un mannequin* (1923) de Tony Lekain ou avec humour dans *Rue de la Paix* (1927) et *L'Arpète* (1929). Ces exemples permettent de mettre les femmes et leur travail en perspective sur le plan social, sur l'apport d'idées plus progressistes où leur implication depuis la Grande Guerre a été visible. Longtemps reléguées à un rôle de « petites mains » ou de travailleuses à domicile, elles ont joué un rôle essentiel au sein des ateliers de couture sur mesure puis de la confection. C'est également la place des femmes immigrées qui, de plus en plus nombreuses, rejoignent l'industrie textile dans une société en reconstruction dans les années 1920 où elles cherchent à se trouver une place en dehors du foyer²⁴³. Les métiers de la mode ont été de ce point de vue un moyen d'émancipation, d'évolution aussi pour celles qui ont pu s'y faire un nom : Jeanne Lanvin, Gabrielle Chanel, Germaine Lecomte, Sonia Delaunay, Lyolène puis les années suivantes Elsa Schiaparelli, Nina Ricci...²⁴⁴

La mode a été également suggérée à travers tous les lieux où les femmes se sont habillées avec des toilettes de grands couturiers : le bal, le casino sur les lieux de villégiature. Les metteurs en scène intégrant au film les particularités françaises : lieux touristiques et lieux à la mode fréquentés par la classe fortunée. La mode est ainsi devenue un élément scénarisé tout au long des années 1920. C'est tout un monde de luxe qui sert de toile de fond aux personnages. L'élégance des toilettes féminines déployées dans un cadre luxueux a permis de rendre les films plus artistiques et de les vendre, peut-être mieux à l'étranger, aux Américains principalement. Alex Nalpas avec *Le Film des Éléances Parisiennes* a poussé la démarche à l'extrême, mais

²⁴¹ W. BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIXe siècle, ..., op. cit.*

²⁴² James TISSOT, *La demoiselle de magasin* (1883-85).

²⁴³ Voir sur les ateliers de couture, S. KURKDJIAN, S. TINTURIER, *Au cœur des maisons de couture..., op. cit.*

²⁴⁴ Marianne AMAR, Nancy L. GREEN (dir.), *Migration d'élites, Une histoire-monde (XVIe – XXIe siècle)*, Tours, Les Presses universitaires François-Rabelais, 2022.

celle-ci s'est révélée insuffisante et inefficace. Les films raccourcis et amputés de l'intrigue n'ont pas ou peu convaincu le public et ont été peu distribués par les exploitants. Les maigres scénarios proposés ont fini par s'effacer pour ne laisser au final que l'image de mode, une photographie publiée une fois par semaine dans une revue cinématographique, *Cinémagazine*. La mode, deuxième industrie exportatrice en France, s'est associée au cinéma pour tenter de mieux mettre en valeur ses collections sur l'écran. Toutefois, Noël Burch a noté que très tôt les classes aisées se sont désintéressées du cinématographe²⁴⁵. Cette situation a poussé les producteurs français à redoubler d'efforts pour séduire le public bourgeois, qu'il soit français ou américain en présentant ces lieux touristiques et à la mode fréquentés par la classe fortunée dans les films. La mode est ainsi devenue un élément important du scénario de certains films tout au long des années 1920 et par son prestige et sa renommée, elle a participé à habiller la vedette dans des films « à costumes » et pour des films à sujets contemporains.

- **Par les différentes collaborations de la maison de couture sur les films**

Le travail de la maison de couture dans les films « à costumes »

Nous avons constaté tout au long de notre recherche que la maison de couture lorsqu'elle a collaboré avec la production d'un film a suivi sa cliente, la vedette. Ainsi de pièce de théâtre en spectacle et de film en film, la couturière a habillé sa cliente et s'est engagée sur un projet de costumes pour le cinéma. C'est en tous les cas ce qui est ressorti de la participation de Jeanne Lanvin aux deux films de Raquel Meller grâce à sa pratique de « parfaite costumière d'art » et son habilité à confectionner des vêtements historiques. « Tous les créateurs expriment, sans même en avoir toujours conscience, leur propre sensibilité, leurs propres aspirations, qui se trouvent nourries par l'ambiance et l'esthétique de leur époque²⁴⁶ ». Jeanne Lanvin a eu la capacité à se transformer en costumière pour le cinéma en ne reniant pas son style propre. Elle a réussi à se montrer convaincante avec la robe de style qui représente ce style « princesse », qui s'applique bien au Second Empire, une période que la couturière affectionnait et qu'elle a théâtralisée dans la première version de *Violettes Impériales* (1924) d'Henry Roussell. Jeanne Lanvin a travaillé une nouvelle fois avec Raquel Meller pour *Carmen* (1926) de Jacques Feyder. Le personnage costumé par Lanvin s'est retrouvé en décalage avec la vision du réalisateur qui s'est fait de « l'amante des contrebandiers, des soldats et des toreros, une idée corsée²⁴⁷ », ce qui

²⁴⁵ N. BURCH, *La Lucarne de l'infini*, op. cit., p. 48.

²⁴⁶ M. DELPIERRE et M. de FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, op. cit., p. 23.

²⁴⁷ H. FESCOURT, *La foi et la montagne...*, op. cit., p. 276.

n'a pas été la direction prise par l'actrice. Les costumes confectionnés par Lanvin mis en parallèle avec les différentes Carmen réalisées sur les décennies 1910-1920 nous ont montrés par les ressemblances et les différences attendues du costume andalou, les aspirations très chrétiennes de la vedette française et finalement son poids personnel dans les décisions globales de la direction du film. Pour *Carmen* (1926) et peut-être dans une moindre mesure pour *Violettes Impériales* (1924), l'actrice a choisi Lanvin, mais aussi comment elle souhaitait s'habiller de toute évidence. Ce comportement appliqué à sa couturière personnelle et non à un directeur artistique attaché au metteur en scène a sans doute eu des conséquences sur la marche de manœuvre de la maison Lanvin. Celle-ci devenant un axe pivot entre sa cliente, à la ville et la vision du metteur en scène pour son film. Dans ces exemples avec la maison Lanvin et Raquel Meller, on peut aussi y voir les limites de la participation d'une maison de couture, même si par ailleurs son goût et sa connaissance de l'histoire appliquée aux costumes sont évidents, mais ils ne peuvent suffire à confectionner les costumes « vrais » du film voulu par son metteur en scène.

Une nouvelle fois Jeanne Lanvin participe à un film. C'est pour Gina Manès dans le *Napoléon* (1927) d'Abel Gance. Nous avons pu dans cette collaboration montrer comment l'aspect artistique et les costumes, entre autres, ont mobilisé l'attention du réalisateur jusqu'aux derniers jours avant le début du tournage et quels éléments du vestiaire de la période Empire sont visibles sur le personnage joué par Gina Manès tout en s'ancrant dans les années 1920.

Son travail sur les films à sujets contemporains

Dans cette partie, nous sommes allés plus loin sur l'intérêt publicitaire d'une maison de couture à apparaître sur l'écran en habillant la vedette. Jeanne Lanvin a compris que l'impact du théâtre, mais aussi le cinéma a donné une visibilité différente à ses modèles. Lors d'un entretien au *Figaro Illustré* en 1932, la couturière a avancé que l'influence du cinéma a été considérable, car il a renouvelé et enrichi l'inspiration des créateurs de mode en « matérialisant sur ses innombrables écrans, le type vivant de la femme moderne²⁴⁸ ». Jeanne Lanvin a mis en avant que grâce à l'écran, la créativité et l'inspiration du couturier ont été sublimées. Le cinéma est devenu un poste avancé de diffusion de la mode, la maison de couture utilisant alors le film comme une vitrine pour ses idées et ses créations. Le cinéma a permis en testant au préalable un vêtement à la coupe différente sur la vedette d'un film, de lancer une nouvelle ligne. La société de production a trouvé aussi son compte en inscrivant au générique le nom célèbre d'une maison de couture qui

²⁴⁸J. PICON, *Jeanne Lanvin, op. cit.*, p. 251, (note 35).

apporte le raffinement nécessaire pour assurer une notoriété plus importante au film. La maison de couture a apporté de son côté cette caution de prestige supplémentaire. Cependant, nous avons émis l'hypothèse que l'objectif n'a pas été tout à fait atteint dans cette coopération puisque la cliente fortunée issue de la bourgeoisie ou de la noblesse qui s'habillent chez les grands couturiers, ne va pas ou très peu au cinéma. À partir de ce constat, il est devenu moins intéressant de s'investir complètement et totalement pour réaliser des vêtements lorsque l'impact de son style et de son talent n'a pas touché nécessairement la cible souhaitée par l'écran de cinéma.

Dans un film contemporain, que ce soit une comédie sentimentale ou un drame, l'actrice principale n'a besoin que d'être la plus élégante possible selon le scénario. Nous avons montré que c'est bien souvent pour cela aussi que le réalisateur fait appel aux services de la maison de couture. Les enjeux de photogénie n'ont pas encore été perçus comme nécessaires sur l'impact du costume à l'écran pour de nombreux metteurs en scène. Les techniques cinématographiques appliquées aux vêtements ne sont pas évidentes non plus pour la maison de couture. Celle-ci n'est pas *a priori* associée aux autres techniciens du plateau, au plan de tournage ou à la préparation du film. Elle met plus facilement à la disposition du réalisateur et de sa vedette une sélection de vêtements de ses collections qu'elle prête. Parfois, comme l'usage le prévoit, la vedette peut racheter, si elle le veut, les pièces portées dans le film pour sa garde-robe personnelle.

C'est avec l'arrivée du créateur de costume, artiste et technicien à la fois, que l'approche du costume à l'écran a changé. Sous l'autorité du metteur en scène, il a souvent exercé un contrôle artistique du film avec un travail subtil et audacieux à la fois sur les costumes d'un personnage pour s'assurer que ce qui se passe à l'écran reste cohérent pour les costumes. Jacques Manuel a expliqué son métier en soulignant que la France a fait des efforts face aux Américains, en recrutant des artistes spécialement attachés à la création des costumes, les seuls selon lui, à pouvoir dessiner des modèles adaptés à l'atmosphère d'un film. Nous avons montré également que la ligne impulsée dans un film par le créateur a pu ensuite se retrouver dans les collections des maisons de couture en devenant la nouvelle tendance du moment. Néanmoins, si la frontière est restée parfois poreuse entre l'inspiration du créateur et celle du couturier, elle n'était jamais tout à fait revendiquée. C'est en tout cas ce qui est apparu lors de nos recherches à propos de *L'Argent* (1929) de Marcel L'Herbier où il serait bon de modérer les propos de Jacques Manuel qui a écrit sur « la ligne 1930 » découlant de ses idées stylisées pour les toilettes du film et de sa position ferme face à l'attitude négative de la maison de couture Louise Boulanger chargée de leur exécution. Manuel a été, selon lui, à l'origine du rallongement de la robe au-dessous du

genou et du mouvement impulsé dans la mode grâce au film. Mais on voit cependant qu'au même moment cette tendance est lancée dans la presse de mode et chez les couturiers et nuance donc les propos de Jacques Manuel.

Cette circulation plus ouverte et même revendiquée a existé entre ces deux univers, mais du côté américain. À partir de la décennie 1930, aux États-Unis, la question de l'apport du costume de cinéma pour l'inspiration de la mode a été une évidence afin de créer un style : le style « hollywoodien ». Par exemple, Howard Greer (1886-1974) *costume designer* a débuté sa carrière dans la mode chez Lucille (Lady Duff Gordon) à New York puis avec Paul Poiret et Molyneux à Paris. Il a travaillé ensuite en tant que chef designer à la Paramount Pictures Corporation. Il quitte le studio et le cinéma en 1927 pour retourner à la mode en ouvrant sa propre maison de couture, habillant les stars à la ville, mais aussi les femmes de la bonne société américaine. Orry-Kelly (1897-1964) autre *designer*, a débuté sa carrière à Hollywood en 1932, à la Warner Bros. Pictures. Il a habillé toutes les stars du studio. Dans les annonces publicitaires, sa profession de *designer* de cinéma est mêlée plusieurs fois à la mode : « famous designer of fashions²⁴⁹ », « couturier to Warner Bros.²⁵⁰ ». Il a diffusé des modèles réalisés pour le cinéma à travers les *Studio Styles* implantés dans plusieurs magasins des États-Unis. Cet accord passé avec plusieurs enseignes a permis aux femmes et spectatrices américaines d'acheter les robes répliquées de leurs stars préférées dans différents coloris et tailles²⁵¹. En 1941, Gilbert Adrian (1903-1959) quitte lui aussi la MGM où il était engagé depuis 1928, pour créer sa marque et sa maison de couture²⁵² (marque qui existe toujours aujourd'hui) pour laquelle il a créé des vêtements de sports, d'après-midi, de dîner, de soir, de barbecue²⁵³. L'aspect commercial a joué un rôle non négligeable. Les différentes enseignes comme celle de Macy's et son département « Cinéma Shop » qui se sont ouvertes en 1933, ont développé un système de coordination entre les studios et le magasin. Cette reconnaissance du style Hollywoodien comme facteur de promotion pour la mode américaine, a mis Hollywood au centre de la création et a participé à la croissance rapide du *merchandising* dans les magasins de détails du pays²⁵⁴. Ces exemples

²⁴⁹ Advertisement, « Yes they are beautiful and they wear well too ! », *Vogue*, vol. 89, n° 5, march 1, 1937, p. 16. b.

²⁵⁰ Advertisement, « Macy's , A Catalina classic ! », *Vogue* , vol. 85, n° 12, June 15, 1935, p. 78.

²⁵¹ « Miscellany: Beauty... and other jottings from our Market Note-Book », *Vogue*, vol. 84, n° 7, October 1, 1934, p. VI.

²⁵² Advertisement, «Clothes by Adrian » *Vogue*, vol. 99, n° 5, March 1, 1942, p. 38.

²⁵³ « Adrian's Wholesale Premiere Stars Sleeve Novelty, Crecian Drapery », *Women's Wear Daily*, n° 35, February 19, 1942, p. 1 et 36.

²⁵⁴ « Fashion Group Speakers Distinguish Between Promotion and Creation of Hollywood Fashions », *Women's Wear Daily*, vol. 46, n° 58, March 24, 1933, pp. 1 et 16.

mettent la question du poids de la mode dans l'économie d'un pays, de l'histoire que l'on veut raconter autour du vêtement. Paris a su conserver sa 1^{ère} place dans la mode, malgré la guerre. Hollywood a tenté de remplacer Paris dans cet art grâce au cinéma et ses *costume designers*. En France, ces échanges entre couturiers et créateurs de costumes n'ont jamais été visibles et acceptés comme tels et ont plutôt voulu séparer ces deux métiers.

3. Comment et pourquoi la mode et le cinéma ont été associés à cette période de l'histoire

Enfin, le dernier temps fort a tenté de mettre en évidence les liens qui ont uni la mode et le cinéma afin de mieux comprendre comment et pourquoi ces deux domaines ont interagi et se sont nourris mutuellement à cette période de l'histoire.

Nous avons présenté dans notre recherche des aspects qui ont permis de répondre en partie à cette question. Ainsi c'est à travers des projets comme la revue de cinéma pensée et souhaitée par Louis Delluc sur le modèle de *Vogue* que l'interaction entre cinéma et mode s'est opérée redéfinissant un nouveau point d'ancrage possible. Ce sont ensuite des événements culturels et commerciaux tels que le Salon d'Automne et L'Exposition des Arts décoratifs de 1925 qui ont associé la mode et le cinéma dans un besoin de légitimation institutionnelle et culturelle. C'est enfin des réalisations cinématographiques comme *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier qui a présenté une synthèse des Arts décoratifs modernes et c'est par les différentes positions de la maison de couture à travers les costumes de l'actrice Georgette Leblanc que nous avons mis en perspective nos hypothèses de départ sur ces deux domaines associés ensemble.

- **Le cinéma comme point d'ancrage de la nouvelle puissance internationale**

Nous avons montré tout d'abord, que si le modèle de la revue de mode américaine a été retenu par Louis Delluc pour créer sa revue de cinéma à la fin de l'année 1918-1919, c'est parce que le journaliste et écrivain a vu le potentiel économique et publicitaire d'une telle revue. Il a compris que le public qui s'intéresse à la mode et qui lit *Vogue*, qui est l'élite internationale peut devenir ce même public qui lira sa revue de cinéma et donc s'intéressera au cinéma. On sait que c'est cette classe sociale qui vient le moins au cinéma qu'il faut séduire. Selon lui, les clientes fortunées qui s'habillent et s'intéressent à la mode et au luxe sont semblables dans toutes les grandes capitales du monde. Ce qu'il est possible de faire avec une revue de mode, la revue

cinématographique peut le faire de la même manière avec le cinéma comme nouveau point d'ancrage. Pour cela, le cinéma doit devenir comme la mode, il doit devenir une évidence, une manière d'être comme pour toute celle qui s'habille à la mode, une façon de penser. Il s'agit d'un mouvement international qu'il veut lancer et qui correspond à la puissance du luxe cosmopolite. Avec le grand magazine de luxe qu'il souhaite, le cinéma peut bénéficier des retombées financières de la publicité de tous les éditeurs de films français et étrangers inscrits dans sa revue ainsi que de toutes les industries de luxe, de mode, d'automobile en mêlant ainsi le cinéma à ce que la classe aisée consomme déjà. Le magazine de cinéma comme le magazine de mode impulserait les nouvelles tendances. Cependant, la revue ne s'est pas faite. Certes une autre a pris sa place moins ambitieuse, mais de grande qualité : *Cinéa* en mars 1921²⁵⁵. Le cinéma s'est alors posé dans l'esprit de Delluc comme un élément de culture, mais aussi de consommation difficilement dissociable, qu'il faudrait apprendre à façonner pour une nouvelle génération d'individus d'après-guerre.

- **Le besoin d'une légitimation institutionnelle et culturelle**

La mode et le cinéma ont eu un besoin de légitimation et de reconnaissance officielle afin de s'intégrer dans un vaste champ artistique. Nous avons fait ressortir ce point par deux évènements médiatisés en leur temps où tous deux ont été présents, mais pas nécessairement associés.

La première manifestation est la présence de la mode et du cinéma au Salon d'Automne en 1919 et 1921, vers une plus large exposition. Ce choix a semblé approprié, car cet évènement culturel créé en 1903 en réaction contre l'académisme ambiant en matière d'art en France a favorisé les avant-gardes et les esprits novateurs. La volonté des organisateurs était de s'ouvrir à de nouveaux horizons et d'y introduire les Arts décoratifs avec la mode qui par essence représente le changement et c'est vers ce changement d'ère que la manifestation s'ouvrait. Elle a ainsi permis à de futurs couturiers de montrer leurs conceptions artistiques par la présentation de leurs modèles. On a retrouvé les noms de grands couturiers (**fig. 257**) d'avant-guerre tels Paul Poiret, Chéruit, des maisons reconnues, mais aussi des plus jeunes comme Edward Molyneux ou Nicole Groult aux idées plus novatrices.

Nous avons montré que le Salon a mis en valeur la création d'un pays dans une France en reconstruction. Deux ans plus tard, en 1921, après l'intronisation de la mode, le Salon d'Automne

²⁵⁵ E. CHAMPOMIER, « Contribution à l'histoire de la presse ... », *op. cit.*, p. 173.

accueille le cinéma. Là aussi, il a su rallier à sa cause des sympathies politiques²⁵⁶. Frantz Jourdain, le président du Salon a soutenu le cinéma, le qualifiant de « mode d'expression nouveau²⁵⁷ » en le rangeant à côté des autres arts. La position du Salon pour cette année 1921 a été de joindre les tentatives cinématographiques originales aux essais antérieurs de littératures, de danse, de mode et de théâtre. Cette participation de la mode et du cinéma au Salon d'Automne qui s'est renouvelée sur toute la période des années 1920 a permis d'installer la mode et le cinéma dans la durée pour l'intégrer dans la sphère artistique et attirer l'attention d'un public plus lettré sur leur caractère artistique respectifs.

- **Représentation de la mode et du cinéma à l'Exposition des Arts Décoratifs**

L'Exposition des Arts décoratifs qui s'est tenue entre les mois d'avril et d'octobre 1925 à Paris a rassemblé sur un même lieu, mais avec un niveau de visibilité et de reconnaissance différentes, la mode et le cinéma durant l'année 1925.

La mode a déployé durant cette manifestation, une capacité commerciale importante, ce qui a permis de décupler les lieux de présentation sur l'espace réservé à l'Exposition avec plusieurs lieux dédiés. La présidente de la classe 20 « vêtements », Jeanne Lanvin a pu grâce à sa renommée et les liens qu'elle a entretenus avec les comédiennes et actrices qu'elle a habillées, d'organiser des soirées festives durant l'Exposition, ce qui a décliné la mode et ses créateurs devant un public différent, plus mondain que celui qui est venu arpenter dans la journée les allées de l'Exposition. Au travers de cet évènement, nous avons montré que se sont développés pour la mode, des rapports commerciaux au détriment d'une vision plus artistique comme a pu le faire le Salon d'Automne. Du moins, plusieurs couturiers se sont plaints de cette situation en dénonçant l'incapacité de leur présidente, Jeanne Lanvin, à donner ce cachet artistique à l'Exposition que tous les exposants attendaient.

Le cinéma de son côté, affecté dans un lieu restreint du second étage du Grand Palais, a été mis à l'écart selon certains observateurs. Son installation sous forme de reconstitution de studio de prises de vue, de présentation de photos de quelques films et de maquettes de décors a été dénoncée dans la presse cinématographique comme très mineure. Guillaume Danvers, journaliste de *Ciné-Miroir* s'est fait l'écho dans son article des conséquences qu'a pu avoir une telle reconstitution avec de si petits moyens sur l'impact des achats de films français dans le monde.

²⁵⁶ Le COMITÉ, « Le Club des Amis du Septième Art, C.A.S.A », *Gazette des Sept Arts*, n° 10, mars 1924, n. p.

²⁵⁷ « Le cinéma comme les autres arts aura sa place au Salon d'Automne », *Excelsior*, 10 octobre 1921, p. 2.

Le cinéma a été peu reconnu, négligé même, durant cet événement, selon l'opinion de Léon Moussinac²⁵⁸ ».

Nous avons ainsi constaté que cette position subalterne du cinéma à l'Exposition, cette vitrine attendue qu'elle pouvait constituer, n'a pas traduit l'intérêt grandissant qu'il suscitait par ailleurs, dans le monde entier. Si la mode a tiré des bénéfices plus quantifiables semble-t-il en matière commerciale lors de cette manifestation, le cinéma a été quant à lui positionné dans un lieu qui ne l'a pas mis en valeur : trop proche de ce qu'il tentait justement de quitter. Léon Moussinac avait d'ailleurs qualifié cette importante manifestation de « foire²⁵⁹ », alors que le cinéma cherchait précisément à s'en éloigner.

Ces deux manifestations se sont répondues l'une et l'autre avec des vocations différentes : culturelle pour l'une et plus commerciales pour l'autre où même s'il s'agit de montrer sa créativité, il est aussi question de vendre au monde entier. La mode et le cinéma ont été cantonnés chacun de leur côté, isolément sans se rencontrer de manière établie lors de ces deux événements qui auraient pu mêler et associer ces deux arts.

- **La réunion de différents talents pour *L'inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier**

L'un des moments où la réunion des arts a certainement été une tentative de mise en pratique et revendiquée comme telle a eu lieu avec un film, *L'Inhumaine*, film de Marcel L'Herbier, réalisé en 1923. Nous avons montré que le metteur en scène a voulu former avec ce film une synthèse des arts par la présence d'artistes dans différents domaines. L'Herbier a innové en cela en créant à travers un film, un courant d'émulation tangible entre les artistes et leurs domaines organisés. Ce film a été selon le cinéaste un « avant-propos à la toute proche Exposition des Arts Décoratifs²⁶⁰ ».

D'autre part, notre recherche autour des costumes du film a révélé les différentes provenances des vêtements et accessoires portés par l'actrice comme une synthèse aussi des différentes pratiques qui ont existé au cinéma jusque-là. Les possibles rachats des costumes prêtés ou fabriqués par Paul Poiret pour Georgette Leblanc ont permis de nous questionner sur la vie de ces costumes après le film. On a vu ainsi qu'il a été difficile de tracer le parcours de ces costumes en repérant leur première apparition, savoir s'il s'agissait de rachats ou de toilettes personnelles utilisés pour les besoins du film. Cette dernière analyse de costumes a apporté

²⁵⁸ L. MOUSSINAC, « Le Cinéma à l'Exposition internationale des Arts décoratifs », *Le Crapouillot*, art. cit.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 102.

quelques explications supplémentaires pour notre recherche et a confirmé d'autres hypothèses sur leur position dans l'organisation générale d'un film notamment à travers la problématique des raccords à faire ou des scènes à tourner ultérieurement. Dans le cas particulier de *L'Inhumaine*, la vedette principale a dû s'absenter de France pour quelques mois ce qui a mis à mal la réutilisation des costumes de Georgette Leblanc. Ainsi pour une scène qui a réclamé des raccords, nous n'avons pas retrouvé à l'écran, la même robe portée par la cantatrice lors de son récital. Ce qui a soulevé des questions quant à la volatilité de ce matériel indispensable à l'écran qui passe si aisément, semble-t-il, de l'écran à l'armoire de la vedette et se retrouve sur la scène d'un théâtre ensuite. Cette situation est venue faire écho à la difficulté que nous avons rencontrée lors de l'identification des costumes à la Cinémathèque française sur la difficulté de classer et cataloguer des costumes lorsqu'ils ont été déposés de nombreuses années plus tard dans un lieu de conservation.

Nous avons aussi analysé à travers plusieurs costumes portés par Georgette Leblanc, des choix qui ne nous ont pas parus si représentatifs que cela de la modernité revendiquée par le metteur en scène pour son film, certainement induit par le mauvais choix de casting de l'actrice principale. Par ailleurs, c'est elle qui finançait le film²⁶¹. Nous avons émis l'hypothèse que cette constatation devait être regardée à la lumière de la situation de Paul Poiret à cette période. En effet, le créateur des costumes de l'actrice était en grande difficulté financière au début de l'année 1923 qui annonçait les prémices de sa chute. Tout d'abord, en manque d'inspiration et de renouveau, le grand couturier a semblé avec ce film perdre de sa flamboyance. Cependant, le cinéaste n'a pas choisi de mettre à l'honneur le roi des couturiers, mais bien plus l'un des premiers représentants dans la mode, de l'Art décoratif assumé. En associant Paul Poiret au cinéma, L'Herbier a associé l'art de la mode au cinéma. Il le fera de nouveau avec l'artiste Sonia Delaunay dans *Le Vertige* en 1926, associant cette fois-ci, la peinture au cinéma.

- **Quelques pistes de recherches et de réflexions**

Sur un sujet aussi vaste, les perspectives de poursuivre les recherches sont nombreuses, que ce soit autour des notions de mode et de cinéma ou autour des maisons de couture qui ont collaboré avec le cinéma, sur l'analyse historique et esthétique des costumes des films, comme sur le modèle français de création de costumes. Qu'il s'agisse d'analyser l'histoire d'une maison de couture en particulier ou de se concentrer sur toutes celles qui ont joué un rôle dans la

²⁶¹ M. L'HERBIER, *La tête qui tourne*, op. cit., p. 102.

confection des costumes d'un film à un moment donné dans l'histoire du cinéma. Deux pistes apparaissent néanmoins particulièrement intéressantes pour prolonger et approfondir cette étude.

La première piste de recherche concernerait les points de convergences et de différences qui existent avec les États-Unis, sur cette conception de la mode au cinéma. Nous l'avons effleurée avec le *costume designer* à plusieurs reprises dans notre étude sur la ligne étroite qui passe de la mode couture à la mode au cinéma. En France, les métiers de couturiers et de créateurs de costumes sont distincts. Appréhender cet aspect-là pour comprendre ce qu'Hollywood a cherché à construire avec un style afin de concurrencer la mode parisienne peut s'avérer une recherche intéressante. Les États-Unis ayant développé un partenariat entre le cinéma et les magasins de mode, ce qui n'a pas jamais existé en France à notre connaissance.

Le deuxième point d'approfondissement est certainement l'élargissement chronologique du sujet. Les premières années du cinématographe jusqu'à la fin du muet correspondent à la période d'émergence de l'intérêt porté aux costumes de cinéma. Une thèse actuellement en préparation à la Sorbonne Nouvelle devrait permettre d'y voir plus clair pour les années 1940 et 1950²⁶². Durant cette période, le son puis la couleur modifient considérablement le travail du créateur de costumes dont le métier se professionnalise davantage. La présence du créateur est nettement plus marquante et déterminante entre 1930 et 1960 dans de nombreux films, sans toutefois faire disparaître la participation des maisons de couture, notamment pour des productions contemporaines, dont « l'âge d'or » pour certaines d'entre elles, comme les maisons Pierre Balmain, Christian Dior ou Germaine Lecomte se situent justement durant la période 1940-1950. Le rôle de la maison de couture, comme celle d'Hubert de Givenchy habillant l'actrice Audrey Hepburn relève plus de mise en valeur de la star sublimée par ses vêtements que de costumes étudiés pour les scènes à jouer. Ramenant de ce fait le rôle du costume (du vêtement à la mode) à un faire-valoir de la star. Une étude approfondie sur ces années serait également intéressante.

²⁶² Myriam FOUILLET, « Le processus de conception et d'exécution des costumes dans le cinéma français : 1945-1959 », thèse en préparation à la Sorbonne Nouvelle encadrée par François THOMAS.

ANNEXES, SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

ANNEXE 1

Liste des films français de fiction portant sur la période 1920-1930 ayant comme personnage principal ou secondaire, une femme exerçant un métier en lien avec la mode (**en gras les films du corpus sur cette période**).

Liste établie d'après le catalogue des films de Raymond CHIRAT, Roger ICART (coll.), *Catalogue des films français de long métrage, Films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984.

Être aimé pour soi-même (1920), Robert Péguy : Renée est une midinette « vertueuse et droite ».

Irène (1920), Marcel Dumont : Irène est dessinatrice dans une maison de couture.

La Bâillonnée (1922), Charles Burguet : l'héroïne tient un magasin de mode.

Mimi Trottin (1922), Henri Andréani : l'héroïne est une midinette.

Sans Fortune (1922), Geo Kessler : Colette est une mannequin.

La Porteuse de pain (1923), René Le Somptier : Lucie est une couturière.

La Sin Ventura (1924), E. B. Donatien : la célèbre Ambarina (Margarita) a été une jeune cousette.

Réhabilitée (1923), Louis Pagliéri : Margueritte devient une directrice de maison de couture.

Le Chiffonnier de Paris (1924), Serge Nadejdine : Marie est couturière.

Le Mariage de Rosine (1924), Pière Colombier : Rosine est première main dans une maison de couture.

Mimi-Pinson (1924), Théo Bergerat : Frédéric tombe amoureux de sa voisine de palier, une grisette. (Une première version est réalisée en 1910 par Georges Monca)

L'Ombre du Bonheur (1924), Gaston Roudès : Colette est première chez Paquin.

La Voyante (1924), Léon Abrams et Louis Mercanton : Suzanne la petite-fille de la voyante est un mannequin dans une grande maison de couture (Paul Poiret).

600 000 francs par mois (1925) : Robert Péguy et Nicolas Koline : Anna est une midinette.

Rue de la Paix (1927), Henri Diamant-Berger : un modéliste aime une mannequin Thérèse.

La Revue des revues (1927), Alex Nalpas et Joé Francis : Gabrielle est petite main chez Paquin.

Cousine de France, (1927), Gaston Roudès : l'héroïne acquière un magasin de mode.

L'Arpète (1929), E.B. Donatien : Jacqueline est une arpète dans une maison de couture.

Au Bonheur des Dames (1929), Julien Duvivier : Denise est mannequin pour la clientèle du magasin.

Prix de beauté (1930), Augusto Genina : Lucienne gagne un prix de beauté, défile comme mannequin puis devient chanteuse.

Voici dimanche (1929), Pierre Weill : l'héroïne est une petite couturière.

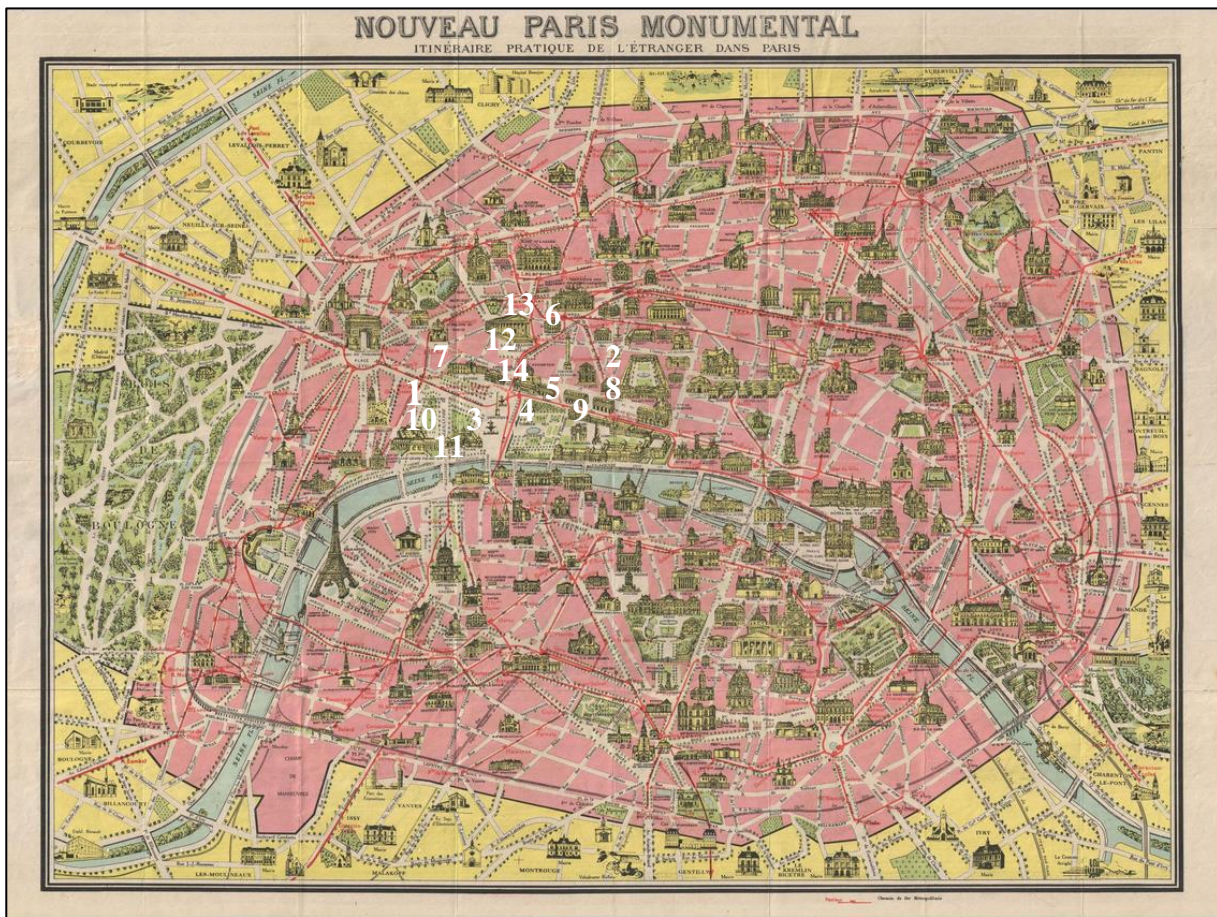


Fig. 308. Nouveau Paris Monumental, Itinéraire Pratique de L'Étranger Dans Paris, édit. A. Lecomte, Paris, 1949. Situation des maisons de couture citées dans la thèse, rassemblées sur la Rive droite.

1. **Maison Ch. Drecoll** (136 avenue des Champs-Élysées)
2. **Maison Jeanne Paquin** (3 rue de la Paix)
3. **Maison Jenny** (68 et 70 avenue des Champs-Élysées)
4. **Maison Jeanne Lanvin** (22 rue du Faubourg-Saint-Honoré)
5. **Maison Germaine Lecomte** (23 rue Royale)
6. **Maison Agnès** (7 rue Auber)
7. **Maison Louise-Boulanger** (3 rue de Berri)
8. **Maison Lyolène** (16 place Vendôme)
9. **Maison Jean Patou** (7 rue Saint-Florentin)
10. **Maison Philippe & Gaston** (120 avenue des Champs-Élysées)
11. **Paul Poiret** (1 Rond-Point des Champs-Élysées)
12. **Maison Sonia Delaunay** (19 boulevard Malesherbes)
13. **Maison Lucile Ltd** (11 rue de Penthièvre)
14. **Maison Gabrielle Chanel** (31 rue Cambon)

ANNEXE 3

Maisons de couture parisienne du corpus et leur participation dans les films de la période des années 1920 (liste non exhaustive). (**En gras les films du corpus**).

La maison Drecoll pour :

La Sin Ventura (1924), E. B. Donatien : Lucienne Legrand.
Le double amour (1925), Jean Epstein : Nathalie Lissenko.
Miss Edith Duchesse (1928), E. B. Donatien : Lucienne Legrand.

La maison Jeanne Paquin pour :

La Sin Ventura (1924), E. B. Donatien : Lucienne Legrand.
Miss Edith Duchesse (1928), E. B. Donatien : Lucienne Legrand.

La maison Jenny (Ara Frenkian) pour :

Les Transatlantiques (1928), Pière Colombier : Pépa Bonafé, Danièle Parola ?.

La maison Jeanne Lanvin pour :

La Porteuse de pain (1923), René Le Somptier : Suzanne Desprès, Geneviève Félix.
Violettes Impériales (1924), Henry Roussel : Raquel Meller.
Carmen (1926), Jacques Feyder : Raquel Meller.
Michel Strogoff (1926), Victor Tourjanski : Nathalie Kovanko
Napoléon (1927), Abel Gance : Gina Manès.

La maison Germaine Lecomte pour :

Le Vertige (1926), Marcel L'Herbier : Emmy Lynn.
L'Arpète (1929), E. B. Donatien : Lucienne Legrand.

Les maisons Agnès et Louise-Boulangier pour :

L'Argent (1929), Marcel L'Herbier : Brigitte Helm et Marie Glory.

La maison Lyolène pour :

Le Magicien (1926), Rex Ingram : Alice Terry.

Nuits de princes (1930), **Marcel L'Herbier** : Gina Manès.

La maison Jean Patou pour :

Loulou (1928), G. W. Pabst : Louise Brooks.

Prix de beauté (1930), **Augusto Genina** : Louise Brooks.

La maison Philippe & Gaston pour :

La Garçonne (1923), **Armand du plessy** : France Dhélia ?

Rue de la Paix (1927), **Henri Diamant-Berger** : Andrée Lafayette.

Le P'tit Parigot (1926), **René Le Somptier** : Marquissette Bosky, Jeanne Marie-Laurent et Suzanne Christy.

La maison Paul Poiret pour :

Le Secret de Rosette Lambert, (1920), **Henri Diamant-Berger** : Lois Meredith

Irène (1920), **Marcel Dumont** : Louise Colliney ?.

L'autre aile (1923), **Henri Andréani** : Marthe Ferrare.

La Garçonne (1923), **Armand du Plessy** : France Dhélia ?.

La Voyante (1924), **Léon Abrams et Louis Mercanton** : Sarah Bernhardt.

Les Ombres qui passent (1924), **Alexandre Volkoff** : Nathalie Lissenko.

L'Inhumaine (1924), **Marcel L'Herbier** : Georgette Leblanc.

Le double amour (1925), **Jean Epstein** : Nathalie Lissenko.

Le Fantôme du Moulin Rouge (1925), **René Clair** : Sandra Milowanoff, Madeleine Rodrigue.

Éducation de prince (1927), **Henri Diamant-Berger** : Edna Purviance.

La maison Sonia Delaunay pour :

Le P'tit Parigot (1926), **René Le Somptier** : Georges Biscot, Violetta Napierska, Lizica Codréanu et quelques figurants.

Le Vertige (1926), **Marcel L'Herbier** : Emmy Lynn.

SOURCES et BIBLIOGRAPHIE

I. ARCHIVES

1. Archives publiques et institutionnelles

Archives françaises

Archives Départementales de Nice

- Fonds Fernand Icart

147 J 0064 : Documents iconographiques studios de la Victorine.

- Fonds Émile Martin, Studios de la Victorine

150 J 0001 à 150 J 0008 : Constitutions et fonctionnement des studios 1929-1978.

150 J 0026 à 150 J 0028 : Coupures de presse historique des studios de la Victorine 1959-1999.

150 J 0031 à 150 J 0054 : Registre de comptabilité.

150 J 0067 et 150 J 0068 : Photographies de films, tournages, décors 1919-1964, photographies de Rex Ingram 1923, *Baroud* (1931).

150 J 0069 : Contrat entre Alfred Machin, directeur propriétaire des anciens établissements Pathé, route de Turin et Gabriel Gravone pour jouer dans le film *L'homme en noir* (ou *Le manoir de la peur*), signé du 3 février 1924, courrier d'Alfred Machin à Gabriel de Gravone daté du 6 février 1924.

- Journaux locaux

Dépouillement *Le Petit Niçois*, 25 octobre 1925.

Le Petit Niçois, *L'Eclaireur de Nice*, 23 mai 1926, (lettre de remerciement des Productions Rex Ingram lors du tournage du *Magicien*).

Archives Départementales de Paris

- Fonds du Tribunal du commerce [registre analytique du commerce (1920-1954)]

Identité commerciale : Registre du commerce, fichier commercial des inscriptions :
Helen Pouterman D³⁴ U³ 2061, « Lyolène » D³⁴ U³ 3668, D¹² U¹⁰ 370.

Identité commerciale : Registre du commerce, registre analytique :
Helen Pouterman D³³ U³ 1147, D³³ U³ 0663.

Sonia Delaunay D¹² U¹⁰ 178, n° de dépôt 7806, 7823, 7824, 8338, 8466, 8509.

Conseil de prud'hommes, Industrie des tissus (1847-1957) :

Procès-verbaux des dépôts D.1U¹⁰ 700, D¹² U¹⁰ 370 (n° de dépôt 12289 du 28 octobre 1929)
désignation de 38 modèles de robes et manteaux.

Photos de modèles : G. Lecomte D¹² UI D 241 et D¹² UID 242

- Annuaire professionnels

Consultation *des annuaire et almanach du commerce et de l'industrie* sur la période des années vingt (microfilms en salle de lecture).

Archives « non films » de la Direction du Patrimoine Cinématographique (CNC), Bois d'Arcy

-Revue (des lacunes dans les collections)

- **Support papiers**

Cinéa (1921-1923),

Cinéa-Ciné pour tous (1923-1932),

Cinégraph (1928-1932),

Ciné-journal (1908-1923),

La Cinématographie française (1918-1940 et 1945-1966),

La Critique Cinématographique (1925-1937),

Le Film (1914-1922),

Filma (1908-1936),

Hebdo-film (1916-1935),

L'Image (1932-1938),

Mon Ciné (1922-1937),

Pour Vous (1928-1940),

- **Support microfilms**

Ciné-journal (1923-1934 et 1936-1938),

Comeodia (1907-1914 et 1919-1937).

Archives Municipales Nice, Périgueux, Le Vésinet

Actes de naissance, mariages et décès des couturiers et couturières et familles au sein des municipalités concernées :

Nice : acte de décès de Lucienne Legrand

Le Vésinet : actes de décès famille d'Ara Frenkian.

Périgueux : acte de décès de Jenny Sacerdote.

Archives numérisées du Musée Galliera, Paris

CFMP-P000083 : *Exposition de l'art dans le cinéma français* - mardi 27 mai 1924 - Musée Galliera.

Les Arts Graphiques du Palais Galliera, Paris

- Archives Ara Frenkian

Documents non côtés :

Croquis de robes (1920,1925,1927,1928).

Revue *Harper's Bazar* (illustration robe d'ARA).

Programme « Le Grand Prix de Paris » Livre d'or juin 1928.

Bibliothèque du Film, Cinémathèque française, Paris

- Fonds Sociétés Albatros

Contrats, coupures de presse, brochures, pièces comptables, correspondance, archives de production :

ALBATROS7-B1 à ALBATROS13-B1 : Documents comptables, conseils d'administration 1925, correspondances, documents comptables 1925.

ALBATROS31-B2 : Contrat J. Feyder.

ALBATROS33-B2 : Correspondances, documents contractuels.

ALBATROS69-B4 : Divers pièces isolées.
ALBATROS70-B5 : Correspondances.
ALBATROS71-B6 : Correspondances.
ALBATROS72-B7 : Correspondances.
ALBATROS72-B7 : Correspondance destinataire Abel Gance.
ALBATROS73-B8 : Correspondances de M. Kamenka et Nicolas Rimski. Lettre de G. Monrose Barusseaud à la société des Films Albatros, 20 octobre 1927
ALBATROS74-B9 : Correspondances de N à S.
ALBATROS75-B10 : Correspondances de S à Z.
ALBATROS116-B14 : *Carmen* de Jacques Feyder, pièces comptables, correspondances « Les Films Armor ».
ALBATROS320-B26 : *Les Ombres qui passent*, découpage technique, correspondances.
ALBATROS443-B35 : Correspondance, *Violettes Impériales*.
ALBATROS439-B35 : *Le Vertige*.
ALBATROS450-B36 : Contrat de cession.

- Fonds Collection Jaune

CJ1582-B207 : (1 doc. dactyl. ? *Le Vertige*).
CJ1729-B220 : Documents concernant Jacques Feyder : correspondance, document comptable, texte d'allocution, hommage par J. Grémillon de 1948.
CJ1954-B254 : Entretiens radiophoniques avec René Clair sur *Le fantôme du Moulin-Rouge* de René Clair (1924).
CJ2346-B303 : « Mode et cinéma », article de Claudine Brelet.

- Fonds Commission de Recherche Historique

CRH31-B1 : Louis Lumière : entrevue avec Georges Sadoul. (Numérisé).
CRH16-B1 : Georges Méliès : réunion du 22 juillet 1944. (Numérisé).
CRH20-B1 : Georges Méliès : réunion du 17 février 1945. (Numérisé).
CRH46-B2 : Interview de Gina Manès par Musidora. (Transcription numérisée).
CRH52-B2 : Georges Hatot : réunion du 15 mars 1948. (Numérisé).
CRH70-B3 : Les premiers ciné-clubs français : réunion du 5 avril 1952. (Compte rendu numérisé).
CRH78-B4 : Interview d'Arlette Marchal par Eve Francis : quelques mots sur les costumes. (Numérisé).
CRH79-B4 : Emmy Lynn : interviews par Eve Francis : l'actrice parle des costumes dans *Le Vertige*. (Numérisé).
CRH68-B3 : Henri Diamant-Berger : réunion du 10 mars 1951. (Numérisé).

- Fonds Louis Delluc

DELLUC71-B4 : Presse : projet d'une revue bimensuelle de cinématographe, s. d. ,

- Fonds Jean et Marie Epstein

EPSTEIN158-B36 : *Napoléon*, contrat, document comptable, coupure de presse sur la sortie du film, correspondance, note.

- Fonds Jacques Feyder et Françoise Rosay

FEYDROS17-B1 : Correspondances, documents comptables : Albatros, document contractuel et comptes d'exploitation.

FEYDROS69-B16 : Correspondances, notes.

- Fonds Abel Gance

GANCE106-B42 : Correspondances V. Ivanoff, Henri Etiévant, *La Fin du monde* : Lettre d'Abel Gance à V. Ivanoff, 27 mars 1930. Note d'Abel Gance à Etiévant, 30 mars 1930.

GANCE107-B42 : Notes du 17 au 31 décembre 1929, courrier M. Yablonsky.

GANCE469-B97 : Correspondances, texte d'allocution, période 1920-1929.

GANCE496-B102 : Rapports et notes sur divers sujets : le goût français.

GANCE532-B108 : Notes manuscrites à caractère privé et professionnel sur le cinéma 1921-1974.

GANCE561-B113 : Correspondances chronologiques : 1926-1928 lettres adressées à J. Feyder au sujet de *Carmen*.

GANCE561-B113 : Correspondance J. Feyder, *Carmen*.

• ***Napoléon (1927)***

GANCE161-B57 : Documentation : note, *Napoléon vu par Abel Gance* de Abel Gance (1925).

GANCE162-B57 : Note, découpage souple, *Napoléon*

GANCE163-B58 : Découpage souple, *Napoléon*.

GANCE166-B60 : Scénario, découpage technique, *Napoléon*.

GANCE167-B60 : Scénario, découpage souple, *Napoléon*.

GANCE169-B56 : Correspondances, *Napoléon*.

GANCE170-B56 : Correspondances, *Napoléon* : Lettre de Léon Zack à Abel Gance, 19 novembre 1924.

GANCE171-B56 : Correspondances, notes, *Napoléon* : Note d'Abel Gance à Alexandre Benois, 31 décembre 1924

GANCE172-B61 : Production : correspondances, *Napoléon*.

GANCE173-B61 : Production : note, correspondance, *Napoléon*.

GANCE178-B61 : Carrière du film : coupure de presse, *Napoléon*.

GANCE181-B61 : Production : correspondances, *Napoléon*.

GANCE277-B77 : Carrière du film : note, *Napoléon*.

GANCE279-B80 : Carrière du film : correspondance, *Napoléon*.

GANCE282-B81 : Carrière du film : correspondance, *Napoléon*.

GANCE560-B113 : Correspondance chronologique : 1923-1925, coupure de presse, *Napoléon*.

GANCE562-B113 : Correspondance chronologique : 1926-1928, sujet : *Napoléon*.

GANCE567-B113 : Correspondance chronologique : 1932, sujet : *Napoléon*, coupure de presse.

GANCE575-B116 : Correspondance alpha-chronologique G, H-Y (1926-1936), *Napoléon*, lettre de Katia Hirshman correspondante de *Vanity Fair*, 22 avril 1928.

-Fonds Lazare Meerson

MEERSON6-B1 : Photographies film *Carmen* (1925) Jacques Feyder.

-Fonds Méliès

MÉLIÈS 61-B5 : Jehanne D'Alcy.

-Revue numérisées de la Bibliothèque du Film (des lacunes dans les collections)

[En ligne] <https://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=337#>

Cinéa (1921-1923),
Cinéma (1927-1933),
Cinémagazine (1921-1935),
La Cinématographie française (1918-1940 et 1945-1966),
Ciné pour tous (1919 1923),
Le Film (1914-1922),
La Gazette des Sept Arts (1922-1924),
L'Image (1932-1938).

Bibliothèque François Truffaut, Paris

-Revue numérisées (des lacunes dans les collections)

Cinéa-Ciné pour tous réunis (1923-1932),
[En ligne] <https://bibliothequesspecialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002057993?posInSet=13&queryId=bfa04296-b9a2-41cf-a31b-278867a805df>.

Mon Ciné (1922-1937),
[En ligne] <https://bibliothequesspecialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002057981?posInSet=8&queryId=310ca111-f31a-4a6f-a614-334d5b9e9b5e>

Bibliothèque Forney, Paris

PER D35 : *Heim*, Revue Semestrielle, n° 3, « Les artistes et l'avenir de la mode », Paris, septembre 1931.

Bibliothèque de l'INSEE, Montrouge, Hauts-de-Seine

- Consultation des Annuaire statistiques de la France (1920 à 1930)

Salaires comparés par profession en 1911, 1927, 1928, 1929.

Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris

-Fonds Sonia et Robert Delaunay

DEL 145 10575 : Correspondance générale détaillée, lettre à l'entête de la maison Gaut-Blancan & C^{ie}.

DEL 149 : Correspondance générale détaillée de E à F.

DEL 151 10575 : Correspondance générale détaillée H, lettre du 24 août 1966 de Sonia Delaunay au professeur Wulf Herrognévall.

DEL 153 : Correspondance générale détaillée de K à L.

DEL 154 : Correspondance générale détaillée. De E à O.

DEL 155 10575 : Correspondance générale détaillée : lettres de Sonia Delaunay à Paul Poiret, réponse et lettre adressée à G. Rebollac.

DEL 156 : Correspondance générale détaillée R.

DEL 157 : Correspondance générale détaillée S.

DEL 158 : Correspondance générale détaillée de S à T.

DEL 162 : Correspondance générale détaillée de V à Z.

DEL 165 : Correspondance avec des institutions culturelles de B à C.

DEL 166 : Correspondance avec des institutions culturelles de C à D.

DEL 176 : Correspondance familiale.

DEL 189 : Copies d'articles, de poèmes, sur Robert et Sonia Delaunay : articles de presse.

DEL 190 10575 : Biographies, bibliographies, conférences, entretiens, écrits de et sur les Delaunay : 327 « Au sujet de la robe simultanée ; 1913 », tapuscrits annotés par Sonia Delaunay. Biographies de S. Delaunay, version manus. "Depuis ses débuts en peinture...", plusieurs exemp. Tapuscrits, couvre la période 1903-1939.

DEL 191 10575 : Manuscrits, interviews, conférences de Sonia Delaunay, réponses à des enquêtes : « Interview with Sonia Delaunay », photocopie annotée au crayon par [Sonia Delaunay ?] d'une interview de Cindy Nemser éditée dans son ouvrage "Art Talk", Ed. Arts Magazine, lettres de C. Nemser et de S. Delaunay (1974-75). Texte « Sur le théâtre – dialogue » adressé à Mr. Polièri, rédigé par Guy Weelen d'après les propos de Sonia Delaunay, plusieurs versions annotées par cette dernière. Léon Degand, « Sonia Delaunay et l'Exaltation chromatique » *XX^e siècle*, n° 7 juin 1956.

DEL 208 : Musée de Gambais, brevets, projets, meubles, diplômes : photos dépôt de brevets « Simultané ». Préface pour « Tapis et Tissus », livre de S. Delaunay aux éd. Moreau [ca 1929, *L'art international*, n° 15], tapuscrit et double de tapuscrit.

DEL 209 10575 : Recueil, Dépôts et brevets de Sonia et Robert Delaunay, Série de certificats de dépôts et reçus de modèles au Conseil de Prud'hommes de la Seine (Section tissus), Correspondance adressée à Robert et Sonia Delaunay par M. G. Protte, conseil en matière de propriété industrielle, concernant le dépôt de la marque « Simultané » et le brevet d'invention.

Bibliothèque du Palais Galliera, Musée de la Mode, Paris

- Revues

Dépouillement de revues de mode : *Femina*, *Vogue*, de janvier 1920 à janvier 1930.

Bibliothèque Raymond Chirat, Institut Lumière, Lyon

- Fonds Henry Roussell :

Correspondance, scénarios, programmes, coupures de presse, contrat entre Henry Roussell et Rachel Meller, album photos de *Violettes Impériales*, (collection d'origine privée non cotée).

BnF, Département des Arts du spectacle, Site de Richelieu, Paris

- Fonds René Clair

• *Le Fantôme du Moulin Rouge (1925)*

4-COL-84(311) : Factures.

4-COL-84(315) : Notes concernant le tournage.

4-COL-84(310) : Contrat concernant la production avec Diamant films.

- Fonds Sonia Delaunay

Sonia DELAUNAY, NAF 28443 (1) à 28443 (77), Journal.

- Fonds Abel Gance

• *Napoléon vu par Abel Gance (1927)*

4-COL-36(554,27) : Décors et costumes : listes, notes manuscrites, photographies – 1923-1926.

- Fonds Marcel L'Herbier (1890-1979)

• ***L'Argent* (1929)**

FOL-COL-198-52 : *L'Argent*, coupures de presse.

FOL-COL-198-53 : *L'Argent*, articles de presse.

FOL-COL-198-54 : *L'Argent*, cahier de photographies de tournage (clichés noir et blanc).

4-COL-198-335 : *L'Argent*, photographies de plateau : B. Helm portant un « bonnet » en filet doré ou argenté façon croché (photo en noir et blanc).

4-COL-198-336 et 337 : *L'Argent*, photographies de tournage (la Bourse de Paris).

4-COL-198-338 : *L'Argent*, photographies de plateau : Brigitte Helm dans sa robe « serpent » en lamé, photo de Marie Glory (au verso « robe Jacques Manuel »).

4-COL-198-339 et 340 : *L'Argent*, photographies de plateau : Tapis Larcet et décor Meerson et Barsac.

4-COL-198-341 : *L'Argent*, photographies de plateau : robe de Brigitte Helm faites de plumes au col et aux manches, jupe longue frangées.

4-COL-198-(357) : *L'Argent*, synopsis du film.

4-COL-198-(358) : *L'Argent*, résumé dactylo.

4-COL-198-(359) : *L'Argent*, résumé du film.

4-COL-198-(365) : *L'Argent*, notes d'intentions de Marcel L'Herbier concernant l'adaptation, le film, les personnages et la distribution.

4-COL-198-(366) : *L'Argent*, devis pour la réalisation du film.

4-COL-198-(368) : *L'Argent*, scénario original déposé le 25 août 1927 à la SACD avec indications de mise en scène.

4-COL-198-(369) : *L'Argent*, accords de production : correspondance.

4-COL-198-(370) : *L'Argent*, exploitation du film à l'étranger : correspondance (1928-1929).

4-COL-198-(373) : *L'Argent*, problèmes rencontrés lors de la production : lettre de M. L'Herbier à Alfred Gerson, 2 juillet 1928, (renvoi de S. Schiffrin).

4-COL-198-(374) : *L'Argent*, distribution et interprètes : correspondance Agence Carson (1927-1928), Pierre Maréchal à propos d'Arma Morena et Ruth Weyher pour le rôle de la baronne Sandorf, A. Artaud.

4-COL-198-(375) : *L'Argent*, dépenses du film arrêtées au 30 juin 1928.

4-COL-198-(376) : *L'Argent*, matériel de réalisation : factures et devis.

4-COL-198-(377) : *L'Argent*, devis de Marcel L'Herbier pour la réalisation du film et prévision des comptes par Cinéromans.

4-COL-198-(380) : *L'Argent*, production : correspondances et contrats, une lettre faisant état de dégâts sur un tapis, un divan et une robe de Mlle Glory.

4-COL-198-381 : *L'Argent*, correspondances de S. Schiffrin à M. L'Herbier à propos de Gina Manès pour le rôle de la baronne, facture datée du 18 février 1928 de Pierre Chareau pour les meubles, lettre du 17 avril 1928 de M. André Leroy « Maison Max » qui prête gracieusement des manteaux de fourrures, lettre du 23 mars 1928 sur le prix d'exécution de bijoux, lettre du 19 décembre 1928 « Robes lingerie Louise-Boulangier ».

4-COL-198-382 : *L'Argent*, devis de Marcel L'Herbier pour la réalisation du film et prévision des comptes par Cinéromans : dépenses au 31 mars 1928.

4-COL-198-383 : *L'Argent*, décors et distribution : listes manuscrites autographes d'interprètes envisagés.

4-COL-198-386 : *L'Argent*, affaire des objets appartenant au film : correspondance adressée par Marcel L'Herbier à Alfred Gerson et Jean Lefebvre.

4-COL-198-387 : *L'Argent*, correspondance : affaire Goupillière au sujet du départ de M. Schiffrin.
4-COL-198-388 à 391 : *L'Argent*, correspondance Marcel L'Herbier – Cinéromans.
4-COL-198-392 : *L'Argent*, production : correspondance Maison Louise-Boulangier.
4-COL-198-394 : *L'Argent*, « Affaire publicité et comptes non remis ».
4-COL-198-398 : *L'Argent*, liste des articles de presse défavorables à *L'Argent*.
4-COL-198-399 et 400 : *L'Argent*, Affaire Sapène : correspondance lettre du 13 novembre 1928 adressée à Charles Burget.

- ***L'Inhumaine* (1924)**

4-COL-198-(13) : *L'Inhumaine*, comptabilité du film, document manuscrit, divers reçus de sommes versées signés par Marcel L'Herbier, contrat, correspondance concernant la distribution du film « Les Films Armor ».
4-COL-198-(186) : *L'Inhumaine*, production : courriers liés aux costumes.
4-COL-198-(187) : *L'Inhumaine*, lettre adressée à Fernand Léger datée du 26 septembre 1923.
4-COL-198-(189) : *L'Inhumaine*, production, interprètes.
4-COL-198-(208) : *L'Inhumaine*, devis de réalisation de *L'inhumaine* intitulé *Le tour du Monde*.
4-COL-198-(209) : *L'Inhumaine*, projet de scénario pour *L'inhumaine* intitulé *La femme de glace* : version manuscrite de Marc Orlan.
4-COL-198-(212) à (232) : *L'Inhumaine*, photos de plateau et photographies publicitaires (tirages noir et blanc ou sépia).
4-COL-198-(234) : *L'Inhumaine*, scénario, Georgette Leblanc dans « Ariane », manuscrit autographe de Marcel L'Herbier.

FOL-COL-198-(36) : Coupure de presse, photos.
FOL-COL-198-(37) : Coupure de presse.
FOL-COL-198-(38) : *Bonsoir*, 18 juillet 1924.
FOL-COL-198-(39) : *Tribune de Genève*, septembre 1924.
FOL-COL-198-(41) : *Hebdo Paris Journal*, 16 mai 1924.
FOL-COL-198-(42) : *Comoedia*, 19 juillet 1924.

- ***Nuits de princes* (1930)**

Correspondance avec Sequana-Film à propos de l'exploitation.
FOL-COL-198-(56) : *Nuits de princes*, articles de presse, photos.
FOL-COL-198-(57) : *Nuits de princes*, coupures de presse, photos.
FOL-COL-198-(58) : *Nuits de princes*, coupures de presse.
FOL-COL-198-(59) : *Nuits de princes*, coupures de presse (querelle entre Kessel et L'Herbier).

4-COL-198-(20) : *Nuits de princes*, correspondance, contrat Sequana-Film, M. L'Herbier.
4-COL-198-(411) : *Nuits de princes*, critique allemande *Der Film*, 12 octobre 1929 (texte traduit et dactylographié).
4-COL-198-(412) : *Nuits de princes*, photos de tournage.
4-COL-198-(413) : *Nuits de princes*, photos de plateau.
4-COL-198-(414) : *Nuits de princes*, photos de plateau de Gina Manès en gilet et jupe.
4-COL-198-(415) : *Nuits de princes*, litige avec Joseph Kessel concernant l'adaptation du film : procès-verbal de l'arbitrage amiable sur l'héroïne sympathique, sur la fin heureuse.

- ***Le Vertige (1926)***

4-COL-198-(16) : *Le Vertige*, contrat et devis avec signature de M. L'Herbier, note dactylographiée sur la rémunération de M. L'Herbier et les bénéficiaires du film.

4-COL-198-47 : *Le Vertige*, découpage technique : notes multigraphiées et manuscrites.

4-COL-198-315 : *Le Vertige*, coupures de presse : « Un nouveau triomphe du film français », *Le Matin*, 30 avril 1926. Article de Georges Fronval, *La Presse*, 11 mars 1928.

4-COL-198-316 : *Le Vertige*, contrat programmes, coupures de presse et documentation.

4-COL-198-317 : *Le Vertige*, programmes, coupures de presse et documentation.

4-COL-198-318 : *Le Vertige*, programmes, coupures de presse et documentation.

4-COL-198-319 : *Le Vertige*, programmes, coupures de presse et documentation.

4-COL-198-320 : *Le Vertige*, coupures de presse.

FOL-COL-198-48 : *Le Vertige*, coupures de presse : « Les élégances masculines au cinéma », *Le Figaro*, 18 novembre 1926.

- Archives Raquel Meller

8-SW-895 et 8-RO-16189 : Coupures de presse.

4-ICO PER-17960 : Documents iconographiques.

8-RK-18905, 4-RK-17112, 8-RK-16187 et 8-RK-18904 : Ouvrages.

4-O ICO THE-55 (82-83) : Dessins de costumes de *Violettes Impériales*.

- Fonds Serge Sandberg

4°-COL- 59/481 : Création des studios de la Victorine 1918-1976.

4°-COL-59/503 à 509 : Activités de la Victorine de 1920 à 1926

BnF, Département des Estampes et de la photographie, Site de Richelieu

- Fonds Delaunay

Côte Oa-887-(1-7) Pet. Fol : 196 photographies de mode.

Microfilms cote MF R.130.664 - bobine 698 : 160 portraits de mode montrant l'artiste ou des amis de l'artiste portant les habits simultanés de Sonia Delaunay.

Cinémathèque Robert Lynen, Paris

Les Arts du vêtement : (6 mn), Côte 00646.F.04.X.001, « le costume féminin moderne et l'art antique », présentation de modèles, mannequin vivant.

École Emile Dubois : Cours de drapé sur mannequin, présentation des robes.

École Jacquard : Aine-Montaillé, modèle inspiré de l'antiquité, robe de soie tissée à la main, (création V. Lhuer).

Le costume féminin antique : Côte 00650.F. 04.001, Service des archives du film du CNC, costume à travers les âges, démonstration sur le modèle vivant, M. Jacques Ruppert, opérateur Floury fils.

Les élégantes parisiennes (4 mn), présentation :

une robe de velours noir cloutée (Jean Magnin).

Candide, (the white house), trois femmes en robes de soirées.

L'âme des plantes, Production U.F.A, Madeleine des Hayes (Série Nicoles).

Mission Histoire et Archives, OFPRA, Fontenay-sous-Bois

- Dossier Ara Frenkian

Documents administratifs : demande d'assistance à l'OIR (Organisation Internationale pour les réfugiés), copie manuscrite du document de voyage avec lequel il a débarqué en France en 1946, copie d'une carte de séjour 1946-1949, un certificat de la commission préparatoire de l'OIR de 1948 attestant de sa qualité de réfugié d'origine roumaine, un certificat de l'OIR, une correspondance de l'OIR soutenant sa demande de titre de voyage pour tous pays en 1951, des cartes de réfugiés avec photographie de 1959, 1962, 1964, 1969, 1974 et 1979, un certificat de naissance et un certificat de coutume tous deux établis par l'Ofpra en 1961.

- Dossier famille Schiffrin/Hélène Lyolène

Documents administratifs : certificat établi en 1934 au nom d'Hélène POUTERMAN née Schiffrin le 11.8.1890 à Bakou.

Archives américaines

Archives du Musée de Brooklyn, New York

Courrier confirmant l'affectation de Helene Lyolène au musée de Brooklyn pour 6 semaines de cours de moulage mannequin, 8 juillet 1941.

Lettres de remerciement du directeur du musée de Brooklyn à Helene Lyolène, 26 septembre 1941 et 7 octobre 1941.

Photo "Madame Lyolene's fashion design class, Design Laboratory, summer 1941". (Site du musée de Brooklyn : www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/55354).

Articles de presse :

New York Times, 29 novembre 1931.

Brooklyn Daily Eagle, 15 juillet 1941

New York Times, 17 novembre 1942.

New York Times, 17 septembre, 1943.

Bibliothèque publique de Kansas City, États-Unis

Kansas City Times, 14 décembre 1931, p. 1.

Kansas City Times, 24 décembre 1951, p. 37.

Kansas City Times, 03 janvier 1952, p. 14.

Kansas City Times, 11 août 1956, p. 6.

Kansas City Times, 11 octobre 1956, p. 22.

Kansas City Times, 20 février 1959, p. 47.

Kansas City Times, 18 septembre 1964, p. 29.

Kansas City Times, 25 novembre 1968, p. 16.

Kansas City Times, 27 novembre 1968, p. 21.

Bibliothèque de l'Université de Rhode Island, Kingston, États-Unis

OTT Louise, *Jenny Sacerdote, A Forgotten French Designer, 1908-1940*, thèse soutenue en 2004, sous la direction de Welters University of Rhode Island, Kingston.

Institut d'Art (KCAI), Kansas City, États-Unis

Articles de presse du *Kansas City Star* (11 février 1947, 19 mai 1949).

Brochure de l'Institut d'Art de 1948.

2. Archives privées

Archives françaises

Archives Patrimoine Lanvin, Paris

Dessins de costumes de Raquel Meller pour *Violettes Impériales*.

Archives familiale Germaine Lecomte

Documents biographiques, photographies, coupures de presse sur Germaine Lecomte

Association de « Histoire et Patrimoine du Bressuirais »

LENNE Dominique, LENNE Guy-Marie, CHANTEGREL Danielle, « Germaine Lecomte », *Histoire et Patrimoine du Bressuirais*, n° 59, 2008.

Bibliothèque de la Cathédrale Apostolique Arménienne, Paris

FRENKIAN Ara, *Un artisan de la haute couture, Ara*, Mira impression, Libourne, 1988.

Fondation Jérôme Seydou Pathé-Gaumont, Paris

Pathé, journaux comptables, février 1900 à mars 1905, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Lobster Films, Paris

Programme du Châtelet, (Document interne, Lobster Films).

Document sur la restauration de *L'Inhumaine*, (Archives internes, Lobster Films).

Lettre de Marie-Ange L'Herbier à Lobster Films, à propos de *L'Inhumaine*, 15 janvier 2014, (Archives internes, Lobster Films).

De 1895 à 1960, Paris la Mode, [DVD], Lobster Films, 2019, 78 minutes.

L'HERBIER Marcel, *L'Inhumaine*, [DVD], Lobster Films, 2015, 123 minutes.

Archives américaines

Archives familiales Lyolène

Correspondances échangées entre Lyolène et André et Leina Schiffrin (archives famille Schiffrin).

Archives monégasques

Société des Bains de Mer de Monaco

- Documents liés au film *Monte-Carlo* de Louis Mercanton, 1925, (articles de presse, programme, Journal Officiel de Monaco).

Archives portugaises

Fondation Gulbenkian, Lisbonne/Paris

- Documents biographiques

Documents, ouvrages sur les familles Gulbenkian et Essayan liées à Ara Frenkian :

GULBENKIAN Calouste S., *La Transcaucasie et la péninsule d'Apchéron, souvenirs de voyage*, Paris librairie Hachette, 1891, 336 p.

SAINT-JOHN PERSE, GULBENKIAN Calouste, *Correspondance 1946-1954*, Paris, Gallimard, 2013, 322 p.

FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN, *Calouste Gulbenkian, l'homme et son œuvre*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 2010, 114 p.

« L'épopée d'un amateur d'art », *Revue des deux Mondes*, hors-série mai 2015, 88 p.

II. SOURCES ORALES, VISUELLES

1. Entretiens

Entretien avec Mélinée Frenkian, avril 2014.

Entretiens avec Agnès Evein, 2014 et 2016.

Entretien avec Louise Ott, mars 2014.

Entretiens et échanges téléphoniques avec Alexa Lecomte, 2016, 2017 et août 2018.

Entretien avec Dominique et Guy-Marie Lenne, août 2018.

Entretien téléphonique avec Amos Reichman, novembre 2018.

Entretiens avec les restauratrices Chrystelle Bonne et Lucie Fourmont/ Lobster Films, 2015.

2. Archives radiophoniques et télévisuelles/Archives filmiques

-Les Archives audio de l'INA

CHANCEL Jacques (réal.), « Denise Poiret », *Radioscopie*, Radio France, 26 février 1974, 49min 00s. [En ligne] <https://madelen.ina.fr/recherche?q=Radioscopie,%20DENISE%20POIRET>.

GUIMARD Paul (dir.), « Qui est l'auteur d'un film ? », *Tribune de Paris : Les hommes, les événements, les idées à l'ordre du jour*, Office national de radiodiffusion télévision française, 20 février 1946, 19min 40s. [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/la-nuit-du-cinema-pathe-912-qui-est-lauteur-dun-film>.

RIERA Albert et MOLLION Louis (réal.), « Les rêves perdus d'Abel Gance », *Le Bureau des Rêves perdus*, RTF, 20 décembre 1956, 45min 25s. [En ligne] <http://boutique.ina.fr/audio/PHD88004653/les-reves-perdus-d-abel-gance.fr.htm>.

WILFRID GARRETT Jean (réal.), « René Clair », *Rencontre avec*, 3ème partie, RTF, 02 novembre 1951, 15min 57s. [En ligne] <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/audio/phd88007224/rene-clair-3eme-partie>.

-Les Archives vidéo de l'INA

BEUCHOT Pierre (réal.), « Ève Francis », *Archives du XXème siècle*, FR3-SFP, 29 août 1978, 29 min 44 s. [En ligne] <https://madelen.ina.fr/programme/eve-francis>.

LERIDON Jean-Luc (réal.), « La femme dans son miroir », *Apostrophes*, Antenne 2, 30 juillet 1982, 01h13min 37s. [En ligne] <https://madelen.ina.fr/programme/la-femme-dans-son-miroir>.

ROSSIF Frédéric (réal.), « René Clair parle de son dernier film “Tout l'or du monde” avec Bourvil », *Cinépanorama*, Office national de radiodiffusion télévision française, 4 novembre 1961, 06min 02s. [En ligne] <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i05182545/rene-clair-parle-de-son-dernier-film-tout-l-or-du-monde-avec-bourvil>.

SPIERO Jean-Pierre (réal.), « Sonia Delaunay et Jacques Dutronc », *Quatre Temps*, Office de Radiodiffusion-télévision française, 09 décembre 1968, 06 min 03 s. [En ligne] <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i10279341/sonia-delaunay-et-jacques-dutronc>.

VILLIERS Patty (réal.), « Rosine Delamare ou vêtir ceux qui sont nus », *Pleins feux*, Télévision Française 1, 15 janvier 1979. [En ligne] <https://www.ina.fr/video/CPA7905171306/rosine-delamare-ou-vetir-ceux-qui-sont-nus-video.html>.

-Les Archives Pathé-Gaumont/GP archive

BRULÉ André et LÉLY Madeleine dans une scène de *L'Épervier* (1913) de Francis de CROISSET, PIÈCE en 3 actes. PERS B17 158, GP archives. [En ligne] https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id_doc=50511&rang=2.

DURAND Jean, *Palaces* (1927). 1927CNC PFIC 00004, GP archives. [En ligne] https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id_doc=96815&rang=2.

DURAND Jean, *Détresse* (1930), 1929CFG FIC 00007, GP archives. [En ligne] https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id_doc=312203&rang=7.

DIAMANT-BERGER Henri, *Éducation de prince* (1927), CFP FIC 00007, GP archives. [En ligne] https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id_doc=96801&rang=2.

DONATIEN, *L'Arpète* (1929), 1929GFF FIC 00002, GP archives. [En ligne] https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id_doc=308349&rang=1.

-Les Archives de la Direction du Patrimoine Cinématographique (CNC)

- **Films numérisés sur poste Visiolan, Bois-d'Arcy/ BnF**

L'HERBIER Marcel, *L'Inhumaine* (1924), Réf : n° Lise 35240/n° visa 47073.

L'HERBIER Marcel, *Le Vertige* (1926), Réf : n° Lise 74826/n° visa 47075.

L'HERBIER Marcel, *L'Argent* (1929), Réf : n° Lise 4871/n° visa 47078.

DONATIEN, *La Sin Ventura* (1924), Réf : n° Lise 131796.

DONATIEN, *Miss Édith Duchesse* (1928), Réf : n° Lise 44722/n° visa 85267.

- **Films visibles sur table de montage, Bois-d'Arcy**

CLAIR René, *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1925), Réf : n° Lise 90001/n° visa 96657.

COLOMBIER Pière, *Les Transatlantiques* (1928), Réf : n° Lise 15894 (seul des rushes ont été consultés)

LE SOMPTIER René, *Le P'tit Parigot* (1926), Réf : n° Lise 135201/n° visa 56193.

ROUSSELL Henry, *Violettes Impériales* (1924), Réf : n° Lise 132205 (non consultable, version incomplète. Une version en 9.5 mm, Pathé-Baby a été consultée. Les 1er et 2nd chapitres n'existent que dans cette version).

ROUSSELL Henry, *Violettes Impériales* (1932), Réf : n° Lise 74412/n° visa 4489. (Version parlante).

-Les Archives filmiques de la Cinémathèque française/DVD

- **Films visibles sur table de montage, Fort de St-Cyr**

DIAMANT-BERGER Henri, *Rue de la Paix* (1927).

L'HERBIER Marcel, *Nuits de princes* (1930).

- **Films sur support DVD/ bibliothèque du film, Paris**

FEYDER Jacques (réal.), *Carmen* (1926), [DVD], Cote DVD 2261.

GANCE Abel (réal.), *Napoléon* (1927), [DVD], Cote DVD 2367.

GENINA Augusto (réal.), *Prix de beauté* (1930), [DVD], Cote DVD 917.

VEDRÈS Nicole (réal.), *Paris 1900*, (1946), [DVD], Cote DVD 4170.

VOLKOFF Alexandre (réal.), *Les Ombres qui passent* (1925), [DVD], Cote 2255.

-Autres archives audiovisuelles

AUROUET Carole, CHERQUI Marie-Claude, VÉRAY Laurent (org.), « Musidora et le cinéma », colloque *Musidora, qui êtes-vous ?*, 18-20 novembre 2020. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=P16c4x1sa2c&list=PLWd9whK7qRnQfFnh3ngtVnygRSFqDdM2b&index=3>

COMPAGNON Antoine (réal.), « Un été avec Baudelaire », [Émission de radio], France Inter, Août 2014. [En ligne] <https://www.franceinter.fr/emissions/un-ete-avec-baudelaire/un-ete-avec-baudelaire-07-aout-2014>.

LACOSTE Jean (réal.), « Paris vu par Walter Benjamin », conférence donnée à l'*IFM*, 14 avril 2014, [en ligne] <https://www.ifmparis.fr/fr/podcasts/paris-vu-par-walter-benjamin>.

QUIVIGER Sylvain (réal.), « Carmen au cinéma », table ronde organisée à l'occasion de l'édition 2013 des Transversales cinématographiques, 16 février 2013. [En ligne] <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/carmen-au-cinema/>.

-Autres DVD

INGRAM Rex, *The Magicien* (1926), [DVD], Warner Archives, 2010, 83 min.

3. Expositions

Palais Galliera, Musée Carnavalet, *Roman d'une garde-robe, Le chic d'une Parisienne de la Belle Époque aux années 30*, Exposition Musée Carnavalet, Paris, 17 octobre 2013 - 16 avril 2014.

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Sonia Delaunay : Les couleurs de l'abstraction*, Exposition Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 17 octobre 2014 - 22 février 2015.

Musée de l'histoire de l'immigration, Palais Galliera, Musée de la mode de la ville de Paris, *Fashion Mix. Mode d'ici. Créateurs d'ailleurs*, Exposition Palais de la Porte dorée, Paris, 8 décembre 2014 - 28 juin 2015.

Palais Galliera, Musée de la ville de Paris, *Jeanne Lanvin*, Exposition Palais Galliera, Paris, 8 mars - 23 août 2015.

KURKDJIAN Sophie, BASS-KRÜGER Maude, La Bibliothèque Forney, *Mode & Femmes 14/18*, Exposition Bibliothèque Forney, Paris, 28 février - 17 juin 2017.

Centre national du costume de scène, *Modes ! À la ville, À la scène*, Exposition Centre national du costume de scène, Moulins, 8 avril - 17 septembre 2017.

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme (mahJ), *Helena Rubenstein, L'aventure de la beauté*, Exposition Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 20 mars - 25 août 2019.

4. Iconographie

Iconothèque Bibliothèque du film (CF)

L'Argent (1929), Marcel L'Herbier

PO0005287 : photographies de tournages

PO0005286 : Photographies de promotion.

PO0005285 : Photographies de plateau.

Le Vertige (1926), Marcel L'Herbier

E 4284 : Affiche de film, Lithographie – Couleur.
PO0008162 : Photographie de plateau.
PO0008163 : Photographie de tournage.

Nuits de princes (1930), Marcel L'Herbier

PO0005355 : Photographies de plateau.
PO0005356 : Photographies de promotion.
PO0005357 : Photographies de tournage.

L'Inhumaine (1924), Marcel L'Herbier

E 520 (1/2) : Jean Burkhalter, Maquette d'affiche et dessin sur papier (numérisé).

Éducation de prince (1927), Henri Diamant-Berger

PO0009226 : Photographies de tournage.
PO0009225 : Photographies de promotion.
PO0009224 : Photographies de plateau.

La Voyante (1924), Léon Abrams et Louis Mercanton

PO0000049 : Photographies de plateau.
PO0000050 : Photographies de tournage.

La Garçonne (1923), Armand du Plessy

PO0009981 : Photographies de plateau.

Le Fantôme du Moulin-Rouge (1925), René Clair

PO0043915 : Photogrammes du film.
PO0000642 : Photographies de plateau.
PO0000643 : Photographies de tournage.

Napoléon vu par Abel Gance (1927), Abel Gance

PO0003151 : Photographies de tournage.
PO0003148 : Photographies de plateau.

Les Transatlantiques (1928), Pière Colombier

PO0001499 : Photographies de plateau.

Le Magicien (1926), Rex Ingram

PO0015846 : Photographies de plateau

PO0015847 : Photographies de tournage.

Nuits de princes (1930), Marcel L'Herbier

PO0005355 : Photographies de plateau.

PO0005356 : Photographies de promotion

PO0005357 : Photographies de tournage.

Les Ombres qui passent (1924), Alexandre Volkoff

PO0025760 : Photographies de plateau.

PO0025761 : Photographies de promotion.

PO0025762 : Photographies de tournage.

Le P'tit Parigot (1926), René Le Somptier

PO0011752 : Photographies de plateau.

Rue de la Paix (1927), Henri Diamant-Berger

PO0009242 : Photographies de tournage.

Miss Édith Duchesse (1928), Donatien

PO0009559 : Photographies de plateau.

PO0009560 : Photographies de promotion.

PO0009561 : Photogrammes.

BnF/site de Richelieu -Arts du spectacle

Le P'tit Parigot (1926), René Le Somptier

4-ICO CIN-4135 (1) : Photographies.
4-ICO CIN-4135 (2) : Photographies.
4-ICO CIN-4135 (3) : Photographies.
FOL-ICO CIN-1234 : Plaquette de présentation film de René Le Somptier.
DIA-MAQ-21621 : Diapositives, dessin maquette de costume : robe à chevrons, dégradé de gris.
4-MAQ-10099 : Maquette de costume.
DIA-MAQ-21622 : Diapositives, dessin maquette de costume : le Pierrot éclair (Lizica Codreanu).
8-MAQ-10100 : Maquette de costume.
DIA-MAQ-21620 : Diapositives, dessin maquette de costume : robe à rayures verticales, dégradé de gris.
4-MAQ-10098 : Maquette de costume.
RESERVE DC-839 (C, 1) - : Dessin robe pour *Le p'tit Parigot* / Sonia Delaunay.
OA-887-PET FOL : Deux femmes devant une voiture, *Le P'tit Parigot* de Le Somptier.

III. BIBLIOGRAPHIE

1. Études cinématographiques

Dictionnaires et Catalogues

- ALBERA François, GILI Jean (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Paris, 1895, Revue d'histoire du cinéma, l'AFRHC, n ° 33, 2001, 424 p.
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, 328 p.
- BAECQUE Antoine de et CHEVALIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, PUF, 2016, 812 p.
- BOUSQUET Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, 1907-1908-1909*, Paris, Édition Henri Bousquet, 1993,
- BOUSQUET Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, 1910-1911*, Paris, Édition Henri Bousquet, 1994, 512 p.
- CHIRAT Raymond et ICART Roger, *Catalogue des films français de long métrage, films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984, n. p.
- GAUTHIER Christophe, *Mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*, thèse de doctorat, dir. Pascal ORY, Université de Paris I, janvier 2007.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, (2008), 2015, 126 p.
- LHERMINIER Pierre, *Annales du cinéma français, Les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Éd. Nouveau Monde, 2012, 1150 p.
- MITRY Jean, *Filmographie universelle*, Paris, Bois d'Arcy, IDHEC, Service des archives du film du Centre National de la Cinématographie, 1963-1987, 35 vol.
- PASSEK Jean-Loup, CIMENT Michel, CLUNY Claude-Michel (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001, 865 p.

Esthétique du cinéma

- AMIEL Vincent, BENOIST Sophie, *Jeu d'acteurs : Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, 208 p.
- AUMONT Jacques (dir.), *La Mise en scène*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 329 p.
- AUMONT Jacques, *Le Septième Art, Le cinéma parmi les arts*, Paris, Édition Léo Scheer, 2003, 370 p.

- AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2005, 176 p.
- AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, Cinéma/Arts Visuels, 3e édition, 2011, 304 p.
- AUMONT Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2010, 176 p.
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 3e édition refondue, 2015, 302 p.
- BALAZS Béla, *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, col. Petite bibliothèque, (1930), 2011, 400 p.
- BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, col. Petite bibliothèque, 2011 (1949), 368 p.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Édition du CERF, (1985), 2002, 376 p.
- BERGALA Alain, DÉNIEL Jacques, LEBOUTTE Patrick, *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Édition Yellow Now, (1991), 1994, 451 p.
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du Film. Une Introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 637 p.
- CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 1982, 160 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Édition de Minuit, 1983, 302 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Édition de Minuit, 1985, 382 p.
- EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Dickens & Griffith, Genèse du gros plan*, Stalker éditeur, Paris, 2007, 256 p.
- GHALI Noureddine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt : idées, conceptions, théories*, Paris, Paris expérimental, 1995, 435 p.
- GILLES Christian, *Les directeurs de la photo et leur image*, Paris, Édition Dujarric, 1989, 256 p.
- GOLIOT-LÉTÉ Anne et VANOY Francis, *Précis d'Analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2005, 128 p.
- GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot, 2007, 544 p.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, Paris, (2004), 2008, 126 p.
- JULLIER Laurent, *Analyser un film, De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, col. Champs, 2012, 432 p.
- JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand colin, col. Cinéma/Arts visuels, 2011, 224 p.
- KEATING Patrick, *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, New York, Columbia University Press, 2010, 298 p.
- LAGNY Michèle, ROPARS Marie Claire, SORLIN Pierre, *Générique des années 30*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes (PUV), 1995, 221 p.
- LEUTRAT Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, (2001), 2011, 216 p.
- LOISELEUX Jacques, *La Lumière en cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, col. CNDP, 2004, 96 p.
- MALKIEWICZ Kris, *Film Lighting. Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*, New York, Fireside Book, 1986, 198 p.

- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008. 208 p.
- MORRISSEY Priska et SIETY Emmanuel (dir.), *Filmer la peau*, Rennes, PUR (Presses universitaires de Rennes), 2017, 248 p.
- MOUREN Yannick, *La couleur au cinéma*, Paris, CNRS, 2012, 253 p.
- MOURGUES Nicole de, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, 292 p.
- MOUSSINAC Léon, *Naissance du cinéma*, Plan-de-la-Tour, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables (1925), 1983, 200 p.
- NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Armand Colin, Paris, 2003, 192 p.
- NAREMORE James, *Acteurs, Le jeu de l'acteur de cinéma*, Rennes, PUR, 2014, 340 pages.
- PAÏNI Dominique, *L'attrait de l'ombre*, Crisnée/Paris, Yellow Now/diff. Les Belles lettres, 2007, 63 p.
- SOURIAU, Étienne, SOURIAU Anne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1990), 2010, 1498 p.
- TYLSKI Alexandre, *Le générique de cinéma, Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 2008, 126 p.

Histoire du cinéma et théorie du cinéma

- ABEL Richard (dir), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres/New York, Routledge, 2005, 791 p.
- ABEL Richard, *French Film Theory and Criticism, A History/Anthology, 1907-1939*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, vol. I : 1907-1929, vol. II : 1929-1939, (1988) 1993, 296 p.
- ABEL Richard, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994, 568 p.
- ABEL Richard, *French Cinema. The First Wave. 1915-1929*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1984, 672 p.
- BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma. T. 1. Le Cinéma Muet*, Givors, André Martel, 1953-1954, 416 p.
- BURCH Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan-université, 1991, 304 p. Chez L'Harmattan, col. Champs visuels, 2007, 308 p.
- G.-Michel, *Histoire du cinématographe, De ses origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse/Gauthier-Villars, 1925, 604 p.
- COISSAC G.-Michel, *Les coulisses du cinéma*, Paris, Éditions Pittoresques, 1929, 216 p.
- CRETON Laurent, *Histoire économique du cinéma français, production et financement 1940-1959*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 345 p.
- EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, Paris, AFRHC, 2014, 299 p.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris Gallimard, (1977) 1993, 290 p.

- FLOREY Robert, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Prisma, 1948, 381 p.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2011, (2019), 174 p.
- JEANNE René et FORD Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma, Le Cinéma français 1895-1929*, T.1., Paris, R. Laffont, 1947, 518 p.
- JEANNE René et FORD Charles, *Histoire illustrée du cinéma. 1., Le Cinéma muet, 1895-1930*, Paris, Marabout Université, 1966, 320 p.
- GAUDREAU André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*, Paris, CNRS Éditions, 2008, 252 p.
- LAGNY Michèle, ROPARS Marie Claire, SORLIN Pierre, *La Révolution figurée, Film, histoire, politique*, Paris, Éd. Albatros, 1979, 220 p.
- LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma et Audiovisuel, 1992, 298 p.
- LAPIERRE Marcel, *Les Cent Visages du cinéma*, Paris, Éd. Bernard Grasset, 1948, 716 p.
- LEFEBVRE Thierry, MANNONI Laurent (dir.), *Cinéma des premiers temps : Nouvelles contributions françaises*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. Théorème, n° 4, 1996, 140 p.
- LEROY Paul, *Au seuil du paradis des images avec Louis Lumière*, Rouen, Édition Maugard, 1939, 145 p.
- MANNONI Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, 512 p.
- MÉLIÈS Georges, *Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma*, Toulouse/Paris, Éditions Ombres, 2016, 224 p.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie, Volume I/1895-1914*, Paris, Éd. Universitaires, coll. Encyclopédie universitaire, 1967, 470 p.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie, Volume II/1915-1925*, Paris, Éd. Universitaires, coll. Encyclopédie universitaire, 1969, 520 p.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie, Volume III/1923-1930*, Paris, Éd. Universitaires, coll. Encyclopédie universitaire, 1973, 630 p.
- MOUSSINAC Léon, *Naissance du cinéma*, Paris, J. Povolozky et Cie, 1925/ aux Éditions d'Aujourd'hui, 1983, 178 p.
- MOUSSINAC Léon, *Panoramique du cinéma*, Paris, Au Sans Pareil, 1929, 148 p.
- MOUSSINAC Léon, *L'Âge ingrat du cinéma*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, 189 p.
- MUSSER Charles, *History of the American Cinema, Volume 1, The Emergence of Cinema, The American Screen to 1907*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990, 613 p.
- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, 676 p.
- SADOUL Georges, *Les merveilles du cinéma*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1957, 256 p.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma, 2. Les pionniers du cinéma 1897-1909*, Paris Denoël, 1973, 572 p.

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma, 3. Le cinéma devient un art 1909-1920*, Paris, Denoël, 1973, 572 p.

Histoire culturelle et sociologie du cinéma

ALBERA François, *Albatros : Des Russes à Paris 1919-1929*, Paris, Cinémathèque française, 1996, 250 p.

ALBERA François, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, 192 p.

ANDREAZZA Fabio, *Canudo et le cinéma*, Paris, les Nouvelles Éditions Place, 2018, 120 p.

ARZATIAN Céline G., « La théâtralité Minnellienne de Broadway à Hollywood : transferts culturels et esthétiques à travers trois films musicaux : *Cabin in the Sky* (1943), *Ziegfeld Follies* (1945) et *Brigadoon* (1954) », mémoire de Master II, Littérature, Histoire et Société sous la direction de Marguerite CHABROL, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012.

AUBERT Michelle et SEGUIN Jean-Claude, *La production cinématographique des Frères Lumière*, Paris, Éd. Mémoire de cinéma, 1996, 557 p.

BALÁZS Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010, 144 p.

BARTON Ruth, *Rex Ingram, Visionary Director of the Silent Screen*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2014, 320 p.

BAZIN André, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahier du Cinéma, (1972), 2000, 122 p.

BARNIER Martin, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éd. Céfal, 2002, 255 p.

BARROT Olivier et ORY Pascal (dir.), *Entre-deux-guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, 631 p.

BELLEMIN Ghislaine, « La Série Pax Gaumont, 1919-1924 », Mémoire de Maîtrise en Histoire du cinéma, sous la direction de Michèle LAGNY, Université Paris 3, 1995. 119 p.

BESSY Maurice et FLOREY Robert, *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*, Paris, Jacques Damase, 1952, 228 p.

BILLARD Pierre, *Le Mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998, 470 p.

BINET Frédéric, « Pierre Colombier, deux décennies de comédie dans le cinéma français (1920-1939) », Thèse de doctorat en art et archéologie, cinéma, sous la direction de Jean GILI, Université Sorbonne Paris I, 2003.

BORDAT Francis et ETCHEVERRY Michel (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, 214 p.

BORDAT Francis, *Chaplin cinéaste*, Paris, Édition du Cerf, 1998, 344 p.

BOSSUAT Gérard, *Les aides américaines économiques et militaires à la France, 1938-1960*, Paris, CHEEF, 2001, 406 p.

BRASCH Ilka, *Films Serials and the American Cinema, 1910-1940: Operation Detection*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, 330 p. [En ligne]

https://www.jstor.org/stable/j.ctv7xbs29.6?seq=17#metadata_info_tab_contents.

- BRENEZ Nicole, DAIRE Joël, NEYRAT Cyril, *Bonjour Cinéma, Le Cinématographe vu de l'Etna et autres écrits*, Montreuil, Les Éditions de l'œil, 2019, 319 p.
- BROOKS Louise, JACCARDS Rolland (dir.), *Louise Brooks : portrait d'une anti-star*, Paris, Phébus, 1976, 155 p.
- BROSSARD Jean-Pierre (doc. préparés par), *Marcel L'Herbier et son temps, une documentation*, Cinédiff, La-Chaux-de-Fonds, 1980, 159 p.
- BROWNLOW Kevin *Napoléon, le grand classique d'Abel Gance*, Paris, Armand Colin, 2012, 340 p.
- BURCH Noël, *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers, 1973, 182 p.
- BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Édit. Vrin, 2009, 128 p.
- CANUDO Ricciotto, *Manifeste des Sept Arts*, Paris, Séguier, coll. Carré d'Art, 1995, 32 p.
- CANUDO Ricciotto, *L'usine aux images*, préface et notes de Jean-Paul MOREL, Paris, Séguier/Arte, 2003, 384 p.
- CAROU Alain, *le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre 1906-1914*, Paris, École nationale des Chartes, AFRHC, coll. Mémoires et documents de l'École des Chartes, 2002, 364 p.
- CAROU Alain et PASTRE Béatrice De (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, n° 56, Paris, AFRHC, 2008, 372 p.
- CATELAIN Jaque, *Jaque Catelain présente Marcel L'Herbier*, Paris, Éditions Jacques Vautrain, 1950, 157 p.
- CHAPLIN Charles, *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont, (1964), 2002, 494 p.
- COSTA Antonio, *Georges Méliès, La Morale del Giocattolo*, Milano, Ed. Il Formichiere, 1980, 160 p.
- CUFF Paul, *A Revolution for the Screen: Abel Gance's Napoleon*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, 272 p.
- DAHLQUIST Marina, (Éd.), *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and Serial Film Craze*, Bloomington, University of Illinois Press, 2013, 248 p.
- DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, Édition La Découverte, 2000, 120 p.
- DAVIES Anne et POWRIE Phil, *Carmen on Screen*, Martlesham, Tamesis Books, 2006, 152 p.
- DELLUC LOUIS, *Cinéma & C^{ie}*, Paris, B. Grasset, 1919, 327 p.
- DELLUC Louis, *Photogénie*, Paris, Michel de Brunoff, 1920, 127 p.
- D'HUGUES Philippe et MULLER Dominique (dir.), *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay/La Cinémathèque Française, 1986, 221 p.
- D'HUGUES Philippe, « La naissance du long métrage en France », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 13, 1993, pp. 67-79. [En ligne] www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1993_num_13_1_1037.
- DIAMANT-BERGER Henri, *Le Cinéma*, Paris, Renaissance du livre, 1919, 282 p.

- DIAMANT-BERGER Henri, *Il était une fois le Cinéma*, Paris, Éditions Simoën, 1977, 246 p.
- DIAMANT-BERGER Henri, *Le cinéma, Quelle aventure !*, Paris, Blaq Out, 2018, 284 p.
- DOTOLI Giovanni, *Ricciotto Canudo ou le cinéma comme art*, préface de Jean-Louis LEUTRAT, Fasano/Paris, Schena/Didier Érudition, 1999, 117 p.
- DULAC Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Éditions Paris Expérimental, (1994) 2021, 332 p.
- DUTHEIL DE LA ROCHÈRE Anne-Elizabeth, *Les Studios de la Victorine, 1919-1929*, Paris, AFRHC, 1998, 287 p.
- EPSTEIN Jean, *Bonjour cinéma*, Paris, La Sirène, 1921, 126 p.
- FAUCHEUX Michel, *Chaplin*, Paris, Gallimard, 2012, 290 p.
- FESCOURT Henri, *La foi et la montagne ou le 7^e art au passé*, Paris, Paul Montel, (1959). / Plan-de-la-Tour, Édition d'aujourd'hui, 1980, 495 p.
- FEUILLADE Louis, *Louis Feuillade, Retour aux sources, Correspondance et archives*, Alain CAROU et Laurent LE FORESTIER (Édit et.), Paris, AFRHC/Gaumont, 2007, 316 p.
- FEYDER Jacques et ROSAY Françoise, *Le cinéma notre métier*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1944, 140 p.
- FLOREY Robert, *La Lanterne Magique*, Lausanne, la Cinémathèque Suisse, coll. documents de cinéma, n° 6, 1966, 211 p.
- FORD Charles, *Max Linder*, Paris, Éditions Seghers, 1966, 188 p.
- FORD Charles, *Jacques Feyder*, Paris, Éditions Seghers, 1973, 191 p.
- GABLER Neal, *Le royaume de leurs rêves, la saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Paris, Hachette Littératures, 2005, 572 p.
- GANCE Abel, *Napoléon Bonaparte vu par Abel Gance*, Paris, Librairie Plon, 1927, 408 p.
- GANCE Abel, *Napoléon, épopée cinématographique en cinq époques*, Paris, Jacques Bertoin, 1991, 257 p.
- GANCE Abel, *J'accuse*, coffret DVD, Paris, Gaumont, 8 disques 3 livrets, 2017, comprenant un livret de Laurent VÉRAY, *Abel Gance et la Grande Guerre, Le Visionnaire contrarié*, 120 p.
- GAUDREULT André et LE FORESTIER Laurent (dir.), *Méliès, Carrefour des attractions suivi de Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, Rennes, PUR, 2014, 542 p.
- GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma, Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC, École Nationale des Chartes, coll. Mémoires et documents de l'École des Chartes, 1999, 392 p.
- GIANATI Maurice et MANNONI Laurent, *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*, Paris, John Libbey Eurotext, 2012, 258 p.
- GLOVER SMITH Michael et SELZER Adam, *Flickering Empire: How Chicago Invented the U.S. Film Industry*, New York, Columbia University Press, 2015, 240 p.
- GOMEZ RODRIGUEZ Marièn, « L'Espagne et l'imaginaire espagnol dans les films français des années 20 : une source de modernité cinématographique », Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent VÉRAY et Vicente José BENET FERRANDO, Université Sorbonne Nouvelle, 2022.

- GOUBLET Juliette, *Léo Poldès, « Le Faubourg »*, Aurillac, Éditions Du Centre, 1965, 88 p.
- GRISELAIN Didier, *Françoise Rosay, Une grande dame du cinéma*, Didier Griselain, 2006, 287 p.
- HAYNE Donald (édit.), *The Autobiography of Cecil B. DeMille*, London, W. H. Allen, 1960, 432 p.
- HEU Pascal Manuel, *Le Temps du cinéma : Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique, 1910-1930*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2003, 314 p.
- HUSSON Laurent, « L'Émergence des collections de livres de cinéma dans la France de l'Après-Guerre (1945-1954), une étape cruciale de l'histoire de l'édition de cinéma française », thèse en étude cinématographique et audiovisuelle, sous la direction de Laurent VÉRAY, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2022.
- JEANNE René, FORD Charles, *Abel Gance*, Paris, Seghers, 1963, 223 p.
- JUAN Myriam, « Aurons-nous un jour des stars ? » Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940), thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Pascal ORY, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.
- KEIM Norman O. et Marc DAVID, *Our Movie Houses: A History of Film and Cinematic Innovation in Central New York*, Syracuse, University Press, 2008, 181 p.
- KYROU Ado, *Amour-Érotisme & Cinéma*, Paris, Éric Losfeld Éditeur, (1957), 1966, 332 p.
- LACASSE Germain, *Le bonimenteur de vues animées, Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 2000, 229 p.
- LÉANDRO Anita, « Le personnage mythique au cinéma : étude des représentations de Carmen », Thèse de doctorat en cinéma, sous la direction de Michel MARIE, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1997.
- LEFEUVRE Morgan, « De l'avènement du parlant à la seconde guerre mondiale : Histoire générale des studios de cinéma en France, (1929-1939) », thèse de doctorat en histoire du cinéma sous la direction de Michel MARIE, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2013, 823 p.
- LEFEUVRE Morgan, *Les manufactures de nos rêves, Les studios de cinéma français des années 30*, Rennes, PUR-Cinéma, 2021, 528 p.
- LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma : Le modèle Pathé - 1905-1908*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, 352 p.
- LE FORESTIER Laurent et MORRISEY Priska (dir.), *Histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945, 1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011, 264 p.
- LE FORESTIER Laurent, « From Craft to Industry: Series and Serial Production Discourses and Practices in France », in GAUDREAUULT André, DULAC Nicolas et HIDALGO Santiago (dir.), *A Companion to Early Cinema*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 183-201.
- LEIPOLD Jimmy, « Louis Nalpas et le cinéma français (1909-1936) », Mémoire de maîtrise d'Histoire, sous la direction de Jean TULARD, Université Paris IV- Paris-Sorbonne, 1990 - 1991.
- LELOIR Maurice, *Cinq mois à Hollywood avec Douglas Fairbanks*, Paris, J. Peyronnet et Cie, 1929, 203 p.
- LEMERCIER Claire, « Le Club du Faubourg, Tribune Libre de Paris, 1918 -1939 », Mémoire

- d'Études Politiques, sous la direction de Nicolas OFFENSTADT, Institut des Études Politiques, Paris, 1995.
- LEPROHON Pierre, *Jean Epstein*, Paris, Seghers, 1964, 191 p.
- LE ROY Éric, « Donatien, furtif voyageur du cinéma français », *Archives*, n° 58/59, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1994, 20 p.
- LE ROY Éric, *Camille de Morlhon, homme de cinéma (1869-1952)*, Paris, L'Harmattan, 1997, 337 p.
- L'HERBIER Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éd. Corrèa, 1945, 515 p.
- L'HERBIER Marcel, *La Tête qui tourne*, Paris, P. Belfond, 1979, 333 p.
- L'HERBIER Marcel, *L'Inhumaine*, Paris, Lobster, 1 blu-ray, 1 livret, 2020, comprenant un livret de MALHER Émile, BEAULIEU Mireille, BROMBERG Serge, *L'Inhumaine*, 120 p.
- LHERMINIER Pierre, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay Poche, 2008, 378 p.
- LINDER Maud, *Max Linder était mon père*, Paris, Flammarion, 1992, 248 p.
- LOYANT Xavier, « La société des auteurs de films (1917-1929) », Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe sous la direction de Jean GILI, École Nationale des Chartes, Paris, 2009. [En ligne] <http://theses.enc.sorbonne.fr/2009/loyant>.
- LUMIÈRE Auguste et Louis, éd. établie et annotée par RITTAUD-HUTINET Jacques, *Correspondances, 1890-1953*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, 400 p.
- MALLET-STEVENS, Robert, BILINSKY Boris, SCHUTZ Maurice, *L'art cinématographique*, VI, Paris, Lib. F. Alcan, 1929.
- MALTHÊTE Jacques et MARIE Michel, *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 456 p.
- MALTHÊTE Jacques et MANNONI Laurent, *Méliès : Magie et cinéma*, Paris musées, 2002, 304 p.
- MALTHÊTE-MÉLIÈS Madeleine, *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984, 239 p.
- MATHIEU Thierry Georges (Dir.), « La Naissance de Charlot, Keystone, 1914, Études – Critiques – Synopsis », *Revue n° 1, Making a living*, La Réole, Ars Regula Éditions, 1999, 100 p.
- MARIE Michel et LE FORESTIER Laurent (dir.), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, 446 p.
- MANNONI Laurent, « Une brève histoire d'amour, Ambroise-François Parnaland et la société Éclair », in Éric LEROY et Laurent BILLIA, *Éclair, un siècle de cinéma à Épinay-sur-Seine*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- MANNONI Laurent, CHAMPION Isabelle, *Tournages : Paris-Berlin-Hollywood. 1910-1939*, Paris, LePassage, La Cinémathèque française, 2010, 215 p.
- MELLER Raquel, *Quand j'étais Carmen*, Paris, Éditions la Renaissance du Livre, 1926, 158 p.
- MEUSY Jean-Jacques, *Écrans français de l'entre-deux-guerres. I. L'apogée de « l'art muet »*, Paris, AFRHC, coll. Histoire culturelle, 2017, 353 p.
- MITCHELL Alice M., *Children and the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1929.
- MITRY Jean, *René Clair*, Paris, Éditions Universitaires, 1960, 191 p.

- MITRY Jean, « Pearl White », *Anthologie du cinéma*, n° 41, janvier 1969, 60 p.
- MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, (1957), 2015, 192 p.
- MOUËLLIC Gilles, *Jazz et Cinéma*, Paris, Édition Cahiers du cinéma, 2000, 256 p.
- MOURLET Michel, *Cecil B. DeMille : le fondateur d'Hollywood*, Courbevoie, Durante, 1997, 351 p.
- MOUSSINAC Léon, *L'Age ingrat du cinéma*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1967, 383 p.
- NAUMBURG Nancy, *We make the Movies*, New York, W.W. Norton & C^{ie}, 1937, 284 p.
L'ouvrage est publié en français : NAUMBURG Nancy, *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films par vingt artistes & techniciens de Hollywood*, Payot, Paris, 1938, 289 p.
- O'LEARY Liam, *Rex Ingram: Master of the Silent Cinema*, London, British Film Institute, 1993, 224 p.
- ORY Pascal (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 360 p.
- ÖZUYAR Ali, *Babiâli'de sinema*, Istanbul, İzdüşüm Yayinlari, 2004, 136 p.
- PATHÉ Charles et LHERMINIER Pierre (dir.), *Écrits autobiographiques, Souvenirs et conseils d'un parvenu, De Pathé frères à Pathé Cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2006, 352 p.
- PINEL Vincent, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, Paris, Nathan, 1994, 127 p.
- PLASSERAUD Emmanuel, *L'art des foules, Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, 336 p.
- POWELL Michael, *Une vie dans le cinéma*, Lyon/Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1997, 829 p.
- PREVAL Jitka De, *Camille Legrand, un opérateur Pathé sur la route des Indes (1895-1920)*, Paris, Riveneuve, 2021, 471 p.
- PUJOL Ramon, *Raquel Meller Vida y Arte*, Barcelona, José Janés Editor, 1956, 153 p.
- RAMIREZ James, (prof.), *Carmencita, the pearl of Seville*, New York, Press of the Law and Trade Printing Co., 1890, 144 p. [En ligne] <https://www.loc.gov/item/16020253/>.
- ROBINSON David, *Charles Chaplin*, Paris, Ramsay, 2002, 549 p.
- SALMON Stéphanie, *Pathé : À la conquête du cinéma, 1896-1929*, Paris, Tallandier, 2014, 637 p.
- SAUBOT DORION Agnès, « Alexandre Volkoff, Les ombres qui passent, 1924 : le décor et les costumes », *Mémoire de Master 2, Cinéma et Audiovisuel*, Université Paris Sorbonne Nouvelle, 2011-2012.
- SEGUIN Jean-Claude, *Alexandre Promio, ou, Les énigmes de la lumière*, Paris, L'Harmattan, 1999, 301 p.
- SINGER Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001, 256 p.
- STARR Paul, *The Creation of the Media: Political Origins of Modern Communications*, New York, Basic Books, 2004, 484 p.
- STEEGMULLER Francis, *Cocteau*, trad. Marcelle Jossua, Paris, Buchet-Chastel, 1997, 408 p.
- STEIN HAVEN Lisa, *The Rise and Fall of Max Linder : The First Cinema Celebrity*, Orlando,

- BearManor Media, 2021, 402 p.
- SWANSON Gloria, *Swanson par elle-même*, Paris, Stock, 1981, 493 p.
- TARIOL Marcel, *Louis Delluc*, Paris, Seghers, 1965, 191 p.
- TOULET Emmanuelle (dir.), *Le cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, 223 p.
- TRALONGO Stéphane, « Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XX^e siècle », thèse de doctorat en histoire de l'art et études cinématographiques, sous la direction d'André GAUDREAU, Université Lumière Lyon 2, 2012.
- TREBUIL Christophe, *Un cinéma aux mille visages, Le film à épisodes en France : 1915-1932*, Paris, AFRHC, 2012, 320 p.
- VANCHERI Luc, *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- VÉRAY Laurent (dir.), « Abel Gance, Nouveaux regards », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 31, octobre 2000, 355 p.
- VÉRAY Laurent, *Marcel L'Herbier, L'Art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007, 414 p.
- VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, 239 p.
- VÉRAY Laurent, *Vedrès et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2017, 119 p.
- VÉRAY Laurent, *Avènement d'une culture visuelle de guerre, Le cinéma en France de 1914 à 1928*, Paris, Nouvelle éditions JMP/Ministère des Armées, 2019, 540 p.
- VEZYROGLOU Dimitri, *Le cinéma en France à la veille du parlant, Un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 380 p.
- VIGNAUX Valérie et ALBERA François, *Léon Moussinac : un intellectuel communiste, critique et théoricien des arts*, Paris, AFRHC, 2014, 472 p.
- VINCENDEAU Ginette, *Les stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008, 312 p.
- VIRMAUX Alain et Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976, 341 p.
- WALLENBORN Hélène, *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'Histoire : le témoignage à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Éd. Labor, 2006, 195 p.
- WALSH Raoul, *un demi-siècle à Hollywood, Mémoire d'un cinéaste*, Paris, Calmann-Lévy, 1976, 349 p.
- WELTMAN Manuel et LEE Raymond, *Pearl White, The Peerless Fearless Girl*, New York, A.S. Barnes and Company, 1969, 266 p.
- WHITE Pearl, *Just me*, New York, George H. Doran Company, 1919, 200 p. [En ligne] <https://archive.org/details/justme00pear/page/n9/mode/2up>.
- WILSON Michael Henry, *Raoul Walsh ou la saga du continent perdu*, Paris, Cinémathèque française, 2001, 132 p.

Restauration et Conservation des films

1969-2009, *Les Archives françaises du film, Histoire, collectons, restaurations*, Paris, CNC, 2009.

VÉRAY Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire*, Paris, Éd. Scérén, CNDP-CRDP, 2011, 320 p.

DUPIN Christophe, LOUIS Stéphanie E, « Un outil chrono-cartographique pour l'histoire de la communauté des archives du film : la base historique des affiliés de la FIAF », *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 91, 2020, pp. 153-163. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-1895-2020-2-page-153.htm>.

Articles, chapitres d'ouvrages sur le cinéma

ABEL Richard, « “The Blank Screen of Reception” in Early French Cinema », *Iris*, n° 11, été 1990, pp. 27-47.

« L'activité en France », *Le Matin*, 27 juillet 1928, p. 4.

« À la Sequana-Film », *Comoedia*, 22 février 1929, p. 6.

ALBERA François, GAUDREULT André, « Apparition, disparition et escamotage du “bonimenteur” dans l'historiographie française du cinéma » in Giusy PISANO et Valérie POZNER (dir.), *Le Muet a la parole*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p. 167-199.

ALBERA François, « 1945 : trois “ intrigues ” de Georges Sadoul », *Cinémas*, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, p. 50-84.

ALBERA François, « Le Cinématographe dans le mouvement : une métaphysique des feuilles », *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 87, 1, 2019, pp. 34-63.

ALBERA François, BOILLAT Alain, CAROU Alain et LE FORESTIER Laurent, « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault », *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 57, 2009, pp. 9-16. [En ligne] <http://journals.openedition.org/1895/4005>.

ALBY Marianne, « René Clair tourne “Le Fantôme du Moulin Rouge” », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 22, 1^{er} octobre 1924, p. 21.

AMBRIÈRE Francis, « À l'aube du cinéma, les souvenirs de Georges Fagot », *L'Image*, 1^{er} janvier 1932, pp. 27-30.

A. N., « Le public écoute, crie, applaudit et... tourne », *Bonsoir*, 12 octobre 1923, p. 3.

ANDRIEU Jean, « L'influence du cinéma sur le tourisme », *Cinéma*, janvier 1929, p. 42.

Annonce publicitaire, « le Film des Élégances Parisiennes », *Hebdo-Film*, n° 28 (437), 12 juillet

- 1924, pp. 15-16.
- Annnonce publicitaire, *Ciné-Journal*, 9 mars 1928, p. 3.
- Annnonce publicitaire, *Hebdo-Film*, n° 09 (366), 3 mars 1923, p. 33.
- Annnonce publicitaire, « *La Garçonne* », *Hebdo-Film*, n° 19 (376), 12 mai 1923, p. 24.
- Annnonce publicitaire « *Le Fils Prodigue* », *Hebdo-Film*, n° 40 (397), 6 octobre 1923, p. 31.
- Annnonce publicitaire, « *La Voyante* », *Hebdo-Film*, n° 14 (423), 5 avril 1924, p. 34.
- Annnonce publicitaire, *Hebdo-Film*, n° 50, 12 décembre 1925.
- ANTOINE André, « causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1903, pp. 596-612 in *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Jean-Pierre SARRAZAC et Philippe MARCEROU (dir.), Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 110.
- ANTOINE, « L'avenir du cinéma », in *Lectures pour tous*, 1^{er} décembre 1919, p. 352-358.
- ANTOINE, « Courrier Théâtral, Toujours les tripatouillages », *Le Journal*, 12 mars 1928, p. 4.
- ARROY Jean, « La Technique de Napoléon », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 86, 1^{er} juin 1927, p. 9.
- ARROY Jean, « De la pensée d'Abel Gance à l'écran », *Cinémagazine*, n° 35, 2 septembre 1927, pp. 365-372.
- ARZATIAN Céline G., « La Renaissance de L'Inhumaine », *Hypothèses, Histoire et Mode, Carnet de séminaire*, IHTP-CNRS, 26 août 2015. [En ligne] <https://histoiremode.hypotheses.org/2424>.
- L'Astigmatas, « Petite Chronique de l'Écran », *Bonsoir*, 4 septembre 1924, p.3.
- A. T., « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, n° 30, 25 juillet 1924, p. 147.
- « À tous Échos », *Paris-Soir*, n° 18, 22 octobre 1923, p. 2.
- « À travers la presse », *Ciné-journal - Le Journal du Film*, mai 1923, p. 10.
- « Au Cinéma, Échos », *La Presse*, 28 octobre 1927, p. 5.
- « Aux Arts décoratifs », *Hebdo-Film*, n° 19, 9 mai 1925, p. 7.
- B., « La vie du Cinéma », *L'Intransigeant*, 1^{er} septembre 1923, p. 4.
- « (Le) Bal de la Mode au Casino de Monte-Carlo pour le film "Monte-Carlo" », *La Côte d'Azur*, 22 avril 1925.
- BALDUCCI A.-Richard, « René Clair retrouve "Les toits de Paris" », *Regards*, n° 52, 2 août 1946, p. 12.
- BARNIER Martin, « Les premiers ingénieurs du son français », in LE FORESTIER Laurent et MORRISEY Priska (dir.), *Histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945, 1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011, p. 216.
- BERSAUCOURT E. S. De, « Lettre ouverte au sujet de la production "Napoléon" », *Filma*, juin 1924, p. 12.
- BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Les décorateurs du cinéma muet en France », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 65, 12 janvier 2011, p. 90-111.
- BERTOZZI Marco, « Le paysage dans les vues Lumière », *Cinémas*, vol. 12, n° 1, automne 2001,

- pp. 15-33. [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/024865ar>.
- BEYLIE Claude, « Méliès à travers ses écrits », in Madeleine MALTHÊTE-MÉLIÈS (sous la dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 121.
- BILINSKY Boris, MALLET-STEVENS Robert, RICHARD A.P. et SCHUTZ Maurice, *L'Art cinématographique, Le décor, le costume, le maquillage, la technique*, Vol. VI, Paris, Libr. Félix Alcan, 1929, 137 p.
- BLOT-WELLENS Camille, HULIN Catherine, « Chronique historique : Le Catalogue Albatros à la Cinémathèque française », *Journal of Film Preservation*, novembre 2009, pp. 47-56.
- BOISYVON, « Et l'exposition de 1925 ? », *Mon Ciné*, n° 134, 11 septembre 1924, p. 20.
- BORDAT Francis, « Charlot immigrant : la pensée du mouvement dans le comique chaplinien », *Positif*, n° 682, décembre 2017, pp. 66-72.
- BOULANGÉ Guillaume et GRIGNON Prisca, « "To be continued", ou l'aventure infinie des *Mystères de New York* », in KALIFA Dominique et THÉRENTY Marie-Ève (dir.), « Les Mystères urbains au XIX^e siècle : Circulations, transferts, appropriations », *Médias 19*, 2015, [en ligne] <http://www.medias19.org/index.php?id=21466>.
- « Bouts de Films... », *Le Petit Marseillais*, 16 février 1928, p. 4.
- BROOKS Louise, « Pabst et Lulu », in Louise BROOKS, Roland JACCARDS (dir.), *Louise Brooks: portrait d'une anti-star*, Paris, Phébus, 1976, p. 116.
- BROWN Beth, « Making Movies for Women », *Motion Picture World*, 26 mars 1927. *Bulletin de l'Association « Les Amis de Georges Méliès »*, n° 5, 1984, pp. 6-13.
- BURCH Noël, « Revoir "L'Argent" », *Cahiers du Cinéma*, 1^{er} juin 1968, pp. 45-50.
- BURCH Noël et FIESCHI Jean-André, « La Première Vague », *Cahiers du Cinéma*, 1^{er} juin 1968, pp. 20-44.
- BUXTORF Anne-Élisabeth, « La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres : l'utopie à l'épreuve de la modernité », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 163, 2005, pp. 117-144. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2005_num_163_1_463612.
- CANUDO, « L'art pour le septième art », *Cinéa*, n° 2, 13 mai 1921, p. 16.
- CANUDO Ricciotto, « L'amour de l'art », in Ricciotto CANUDO, *L'usine aux images*, Paris, Séguier/Arte, 2003, 384 p.
- CANUDO Ricciotto, « Le Manifeste des Sept Arts », *Gazette des Sept Arts*, n° 4, 23 novembre 1922. p. 1.
- CANUDO Ricciotto, « Manifeste des Sept Arts », *Gazette des Sept Arts*, n° 2, 25 janvier 1923, p. 2.
- CARL Renée, « Le Dieu cinéma », (Extraits des Souvenirs inédits rédigés en 1935-1936) in Philippe d'HUGUES et Dominique MULLER (dir.), *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay, La Cinémathèque Française, 1986, p. 60.
- CAROU Alain, « à la conquête de la souveraineté, l'idée d'auteur selon Marcel L'Herbier », in Laurent VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, Paris, AFHC, 2007, p. 136-150.
- CAROU Alain, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production

- cinématographique », in Christophe GAUTHIER, Dimitri VEZYROGLOU, Myriam JUAN (dir.), *L'Auteur de cinéma, Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013, pp. 59-68.
- CATELAIN Jaque, « Au bon temps du film muet », *Pour Vous*, 27 mars 1940, p. 5.
- CAVAILLÉ Fabien, Myriam JUAN, Claire LECHEVALIER, « Introducton », *Double Jeu, Théâtre/Cinéma*, n° 16, 2019, 210 p.
- CENCIARELLI Cecilia, « L'histoire de N de Charlie Chaplin », *Positif*, n° 640, juin 2014, p. 99.
- CHALLINE Éléonore, GAUTHIER Christophe, « La photogénie, pensée magique ? », in Marie GISPERT et Catherine MÉNEUX (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HICSA, 2019, p. 418-437. [En ligne] <https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes>.
- CHARENSOL Georges, « Le Cinéma dans le monde », *La Revue mondiale*, 1^{er} mars 1925, p. 41.
- CHARENSOL Georges, *Les Nouvelles Littéraires*, n° 231, 19 mars 1927, p. 4. [En ligne] <https://gallica.Bnf.fr/ark:/12148>.
- « Chez le grand couturier », *Mon Ciné*, n° 143, 13 novembre 1924, p. 20.
- « (Le) Cinéma au Salon », *Mon Ciné*, n° 38, 9 novembre 1922.
- « (Le) Cinéma comme les autres arts aura sa place au Salon d'Automne », *Excelsior*, 10 octobre 1921, p. 2.
- « Cinéma, On tourne », *Comoedia*, 27 décembre 1925, p. 3.
- Cinématographie Française, (La)* 24 mars 1928, p. 58.
- CLAVIUS Laurence, « Enfance et début de Marcelle Pradot », *Cinegraph*, 1^{er} novembre 1929.
- « Clubs de Cinéma », *Le Faubourg*, n° 99, 15 juin 1930, p. 7.
- COMITÉ, (Le) « Le Club des Amis du Septième Art, C.A.S.A », *Gazette des Sept Arts*, n° 10, mars 1924, n. p.
- CONRAD Jack, « Marcel L'Herbier nous parle de "Nuits de Princes" », *Cinémagazine*, n° 1, 4 janvier 1929, pp. 13-15.
- « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n° 372, 19 décembre 1925, p. 19.
- « Courrier des théâtres, Petites Nouvelles », *L'Information financière, économique et politique*, 1^{er} octobre 1923, p. 4.
- CRETON Laurent, « L'Occupation et le devenir de l'industrie cinématographique française », in CRETON Laurent (dir.), *Histoire économique du cinéma français, production et financement 1940-1959*, Paris, CNRS Éditions, 2004, pp. 59-83.
- CROZE Jean-Louis, « Ce que la Presse pense de Carmen », *Cinémagazine*, n° 49, 03 décembre 1926, p.488.
- DAHLQUIST Marina, « The Best-Known Woman in the World: Pearl White and the American Serial Film in Sweden », in Marina DAHLQUIST (dir.), *Exporting Perilous Pauline, Pearl White and the Serial Film Craze*, University of Illinois Press, 2013, pp. 44-70.
- DANVERS Guillaume, « La tristesse du Cinéma Français à l'Exposition des Arts décoratifs », *Ciné-Miroir*, n° 78, 15 juillet 1925, p. 224.

- DEFOSSE Marcel, « À propos du triple écran d'Abel Gance », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 85, 15 mai 1927, p. 14.
- DELAPRÉE L., « Louise Brooks "Prix de Beauté" », *Pour Vous*, 1^{er} mai 1930, pp. 8-9.
- DELILLE Maurice, « Le film et la mode », *Cinémagazine*, n° 11, 14 mars 1924, p. 451-452.
- DELLUC Louis, « Nous Lisons au cinéma, Th. Ince », *Le Film*, n° 66, 18 juin 1917, p. 16.
- DELLUC Louis, « Films Robinne », *Paris-Midi*, 20 mai 1918, n. p.
- DELLUC Louis, « Américaines et Américains », *Paris-Midi*, 16 novembre 1918, n. p.
- DELLUC Louis, « La ville et les arts », *Paris-Midi*, 16 août 1919, p. 2.
- DELLUC Louis, « Photogénie », *Comoedia illustré*, 1^{er} juillet 1920, p. 61.
- DELLUC Louis, « le commerce du cinéma », *Cinéa*, n° 24, 21 octobre 1921, pp. 9-10.
- DIAMANT-BERGER Henri, « La Saison qui vient », *La Rampe*, n° 153, 12 octobre 1919, p. 14.
- DOUBLON Lucien, « Les projets de Pearl White », *Cinémagazine*, n° 36, 7 septembre 1923, p. 343.
- DOUBLON Lucien, « Miss Pearl White à Epinay », *Cinémagazine*, n° 41, 12 octobre 1923, p. 50.
- « Le droit de métamorphose », *La Critique cinématographique*, 31 mars 1928.
- DRUHOT L., « Statistiques », *Ciné-journal - Le Journal du Film*, janvier 1923, p. 14.
- DUCKETT Victoria, « Sarah Bernhardt et le cinéma », in GUIBERT Noëlle (dir.), *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000, pp. 182-193.
- DUPUY Pascal, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'Homme & la Société*, n° 142, 2001/4, p. 91-107. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2001-4-page-91.htm>.
- EDE François, « Un épisode de l'histoire de la couleur au cinéma : le procédé Keller-Dorian et les films lenticulaires », in Priska MORRISEY et Céline RUIVO (dir.), *Le cinéma en couleurs, Usages et procédés avant la fin des années 1950*, Paris, 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 71, 2013, pp. 187-202. [En ligne] <http://journal.openedition.org/1895/4787>.
- « Échos et Informations, Louise Brooks ne perd pas son temps », *Cinéma*, n° 24, juillet-août 1929, n. p.
- « En suivant la production », *Cinéma*, n° 30, mars 1930, n. p.
- ÉPARDAUD Edmond, « La Sin Ventura », *Cinéa-Ciné*, n° 4, janvier 1924, p. 28.
- EPSTEIN Jean, « Abel Gance vu par Jean Epstein », *Le Petit Niçois*, 13 janvier 1928, p. 6.
- FIESCHI Jean-André, « Entretien avec Marcel L'Herbier », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 202, juin/juillet 1968, pp. 26-44.
- « La Fin de Monte-Carlo », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1^{er} janvier 1927, p. 27.
- FLAMENT Albert, *La Revue de Paris*, novembre-décembre 1926.
- FLOREY Robert, « Pour l'amour d'Elaine », *Cinéma* 63, n° 79, septembre-octobre 1963, pp. 96-99.

- FORGEAC J. De, « Les films de demain, La Porteuse de pain », *Mon Ciné*, n° 73, 12 juillet 1923, p. 11.
- FRANCK Nino, « Prince nous parle de Rigadin d'antan... », *Pour Vous*, 11 avril 1929, p. 10.
- FRANÇOIS-ROBERT, « Le "Gaulois" au Cinéma », *Le Gaulois*, 21 novembre 1924, p. 4.
- FRICK Jean, « La danse est photogénique », *Mon Ciné*, n° 290, 8 septembre 1927, pp. 12-14.
- « Un Gala Georgette Leblanc », *Comoedia*, 30 septembre 1923, p. 2.
- GANCE Abel, « Comment j'ai vu Napoléon », *Cinémagazine*, n° 47, 25 novembre 1927, p. 341.
- « La "Garçonne" interdite à l'écran », *L'Homme Libre*, n° 2576, 13 août 1923.
- GASNIER Louis J., « Je me souviens de Pearl White », *L'Écran Français*, n° 185, 11 Janvier 1949, p. 5.
- GAUDREULT André, « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », *Cinéma*, vol. 4, n° 1, Automne 1993, pp. 132-147.
- GAUMONT Léon, lettre du 8 mars 1917, in Auguste et Louis LUMIÈRE, éd. établie et annotée par Jacques RITTAUD-HUTINET, *Correspondances, 1890-1953*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 193.
- GAUTHIER Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 52, 2007/2. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-1895-2007-2-page-.htm>.
- GAUTHIER Christophe, « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent, Revue d'histoire intellectuelle*, n° 26, 2008/1, p. 51-72. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2008-1-page-51.htm>.
- GILI Jean Antoine, « Les débuts du spectacle cinématographique en France, Bilan provisoire, in 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 3, 1987. pp. 17-24. [En ligne] www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1987_num_3_1_890.
- GILSON Paul, « Il y a encore des artisans de l'image ! », *Le Petit Journal*, n° 27103, 31 mars 1937, p. 2.
- « Un grand film français "Éducation de Prince" », *Le Petit Bleu*, 22 mai 1927, p. 3.
- « La grande Querelle de "Nuits de Princes", M. Kessel contre M. L'Herbier. – M. L'Herbier contre M. Kessel », *Pour Vous*, n° 64, 6 février 1930, p. 2.
- L'habitué du Vendredi, « Les films de la semaine », *Cinémagazine* n° 42, 21 octobre 1927, p. 125.
- HALL Alice, « The Ninety-Nine Lives of Pearl White », *Pictures and Picturegoer*, n° 2, february 1921, p. 34.
- HALL Mordaunt, « A French Picture », *New York Times*, March 15 1926, p. 18.
- HOFFMANN-EUGÈNE, « Le Cinéma au Salon d'Automne », *Le Journal des arts*, 3 décembre 1921, p. 2.
- HUET Maurice, « Nous irons voir cela au cinéma ! ... », *Le Petit Parisien*, 7 décembre 1928, p. 5.
- IANGUIROV Rachid, « Autour de Napoléon : l'emprunt russe », in 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 31, 2000. [En ligne]

- <http://journals.openedition.org/1895/70>.
- « (L') Inauguration du Studio Natan », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 78, 1^{er} février 1927, p. 26.
- « Irene Castle », *Ciné Pour tous*, 25 juin 1920, pp. 4-5.
- JAMINA, *Comoedia Illustré*, 5 janvier 1920. p. 167.
- JEANNE René, « Les Films de la semaine », *Le Petit Journal*, 14 septembre 1923, p. 4.
- J. C., « Courrier Cinéma », *Paris-Soir*, 28 novembre 1926, p. 5.
- J.-L. C., « La Lettonie et le cinéma », *Comœdia*, 11 juillet 1925, p. 3.
- J. S., « On demande un mannequin », *Hebdo-Film*, 16 février 1924, n° 7 (416), p. 38.
- KESSLER Frank, LENK Sabine, « L'écriture de l'histoire au présent : débuts de l'historiographie du cinéma », *Cinemas*, vol. 21, n° 2-3, printemps 2011, p. 27-48.
- KOLB Jean, « Les films de demain, Les Transatlantiques », *Mon Ciné*, n° 305 du 22 décembre 1927, p. 9.
- LAFON Alexandre, « La photographie mobilisée 1914-1918 », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 123-3, 2016, pp. 33-49.
- LAURENT Natacha, « « L'ivresse patrimoniale », et après ? », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 91, pp. 8-30. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-1895-2020-2-page-8.htm>.
- LAUWICK Hervé, « Au jour le jour, La vraie Pearl White », *Le Figaro*, n° 121, 1^{er} mai 1921, p. 1.
- LEBLANC Georgette, « Propos sur le cinéma », *Mercure de France*, n° 514, 16 novembre 1919, pp. 275-390. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201854c/f98.item>.
- LEBLANC Georgette, « Pourquoi je fais du cinéma », *Comoedia*, 9 mai 1924, p. 1.
- LEBRETON René, « L'Argent », *Comoedia*, 11 janvier 1929, p. 6.
- LEBRETON René, « Nuits de Princes », *Comoedia*, 7 février 1930, p. 6.
- LEFEBVRE Jacques, « Une excuse de moins : La France a l'un des plus beaux studios du monde », *Pour Vous*, n° 9, 17 janvier 1929, pp. 3-4.
- LEFEBVRE Thierry, « In Memoriam Allakariallak. À propos de Nanook », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 30, 2000, pp. 66-97. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_2000_num_30_1_1467.
- LEFEUVRE Morgan, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) in Laurent LE FORESTIER et Priska MORRISEY (dir.), *Histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945*, op. cit., pp. 122-149.
- LE FORESTIER Laurent, « Hatot, Georges », in *Encyclopedia of Early Cinema*, éd. Richard Abel, Oxon, Routledge, 2005, 791 p.
- LE FORESTIER Laurent, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 56, 2008. [En ligne] <http://journals.openedition.org/1895/4081>.
- LE FORESTIER Laurent, « La couleur, naturellement ? Débats sur la couleur en France au sortir de la Seconde Guerre mondiale », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 71, 2013. [En ligne] <http://journals.openedition.org/1895/4794>.

- LEROY Paul, *Au seuil du paradis des images avec Louis Lumière*, Rouen, Édition Maugard, 1939, 145 p.
- L'HÉRITIER Anne-Marie, « Les actualités cinématographiques. Les conditions de production et d'exploitation du Pathé-Journal (1920-1940) », in *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 16, n° 1, 1978, pp. 55-72. [En ligne] [https:// www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1978_num_16_1_1728](https://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1978_num_16_1_1728).
- LISTEL Jean, « Le Fantôme du Moulin Rouge », *Cinémagazine*, n° 50, 12 décembre 1924, p. 468. *Le Livre d'or de la Cinématographie Française*, Noël 1922.
- LORRAIN Pierre, « Le cinéma de M. Marcel L'Herbier », *Revue française politique et littéraire*, 8 juin 1924, p. 23.
- LYNX, « Échos et Informations », *Cinémagazine*, n° 32, 8 août 1924, p. 233.
- LYNX, « Échos et Informations », *Cinémagazine*, n° 20, 14 mai 1926, p. 357.
- LYNX, « Échos et Informations », *Cinémagazine*, n° 19, 10 mai 1929, p. 255.
- MALTHÊTE Jacques, « Le second studio de Georges Méliès à Montreuil-sous-Bois », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 7, 1990, pp. 67-72.
- MALTHÊTE Jacques, « Organisation de l'espace méliésien », *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Éd. Institut Jean Vigo, 1985, pp. 182-189.
- MANDROU Robert, « Histoire et Cinéma », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 13^e année, N. 1, 1958. p. 140-149. [En ligne] <https://doi.org/10.3406/ahess.1958.2720>.
- MANNONI Laurent, « Méliès contrefacteur ? », *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 22 1997, pp. 16-32. [En ligne] www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1997_num_22_1_1274.
- MARCHIORI Dario, « Le cinéma direct : du sujet retrouvé à l'invention du subjectif », *Cahier Louis-Lumière*, n° 8, 2011. Un cinéma du subjectif. Actes du colloque organisé par l'École Supérieure d'AudioVisuel (ESAV) de l'Université de Toulouse II le Mirail et l'École nationale supérieure Louis-Lumière à l'Abbaye École de Sorèze, février 2011, pp. 40-49.
- MARGUET Jean, « Prince Rigadin fur le premier comique qui eut un nom célèbre au cinéma », *Excelsior*, 21 juillet 1933, p. 4.
- MARIE Michel, « L'Enfant de l'Amour, premier film parlant de marcel L'Herbier », in Laurent VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma, op. cit.*, p. 229-235.
- MÉLIÈS Georges, « L'importance du Scénario », *Cinéa et Ciné pour tous*, n° 24, avril, 1932, pp. 23-25.
- MÉLIÈS Georges, « Les vues cinématographiques », in Roger AUBRY (dir.), *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Librairie Plon, 1907, pp. 362-392.
- MÉLIÈS Georges, « Écrits et propos, Du cinématographe au cinéma », *Ciné-Journal*, n° 883, 30 juillet 1926 pp. 7-9 ; n° 884, 6 août 1926, pp. 9-11 ; n° 885, 13 août 1926, pp. 9-11 ; n° 887, 27 août 1926, p. 22-23 ; n° 888, 3 septembre 1926, pp. 9-12 ; n° 889, 10 septembre 1926, pp. 7-9 ; n° 890, 17 septembre 1926, pp. 2-4.
- MÉLIÈS Georges, « La vie et l'œuvre d'un des plus anciens pionniers de la cinématographie mondiale, Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique », in *Écrits et propos*,

- Du cinématographe au cinéma*, Toulouse/Paris, Editions Ombres, 2016, p. 148.
- MIRBEL Jean de, « Une production originale, Le Fantôme du Moulin Rouge », *Cinémagazine*, n° 9, 27 février 1925, p. 420.
- MIRBEL Jean de, « La première de Carmen », *Cinémagazine*, n° 46, 12 novembre 1926, p.332.
- MIRBEL Jean de, « Les grands films, Les Transatlantiques », *Cinémagazine*, n° 5, 3 février 1928, p. 213.
- MITRY Jean, « Pearl White, 1889-1938 », *Anthologie du cinéma*, n° 41, janvier 1969, p. 7.
- MORRISSEY Priska, « Les costumes du cinéma des premiers temps : de la scène vers l'écran », colloque international Domitor « Provenance and Early Cinema: Preservation, Circulation, and Repurposing », George Eastman House, Rochester, États-Unis, 2018.
- MOURIER Georges, *La comète « Napoléon » : restauration du film d'Abel Gance*, 24 juin 2015, [En ligne] <https://www.cinematheque.fr/article/661.html>.
- MOURIER Georges, *La restauration du « Napoléon » d'Abel Gance*, 6 juin 2016, [En ligne] <https://www.cinematheque.fr/video/1438.html>.
- MOUSSINAC Léon, « Mon ami Delluc » in Pierre LHERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay Poche, 2008, pp. 11-16.
- MOUSSINAC Léon, « Le Cinéma à l'Exposition internationale des Arts décoratifs », *Le Crapouillot*, 1^{er} juillet 1925, p. 15.
- M.P., « Rue de la Paix – Palaces », *Cinémagazine*, n° 15, 15 avril 1927, p. 147.
- MUNTO J. A. de, « Le Salon annuel du Cinéma au Salon d'Automne », *Comoedia*, 16 novembre 1922, p. 4.
- MURAIRE André, « Aller au cinéma dans les années 20 : l'expérience cinématographique pendant les années folles », in Francis BORDAT, Michel ETCHEVERRY (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR), 1995, p. 37-51. [En ligne] <http://books.openedition.org/pur/1674>.
- « Nantas », *Comoedia*, 10 octobre 1924, p. 4.
- NIVOIX Paul, « Chez Mme Sarah Bernhardt », *Comoedia*, n° 3752, 26 mars 1923, pp. 1-2.
- « Nous apprenons que... », *Mon Ciné*, n° 112, 10 avril 1924, p. 15.
- « Un nouvel atout pour le film français », *Hebdo-Film*, n° 44, 29 octobre 1927, p. 8.
- « Nouvelle Cinématographique », *L'Information Politique*, 1^{er} octobre 1923, p. 4.
- NOVERRE Maurice, « L'œuvre de Georges Méliès, créateur du Spectacle Cinématographique actuel (1896-1914) », *Ciné-Journal*, n° 990, 17 août 1928, p. 2.
- ORY Pascal, « Pour une histoire cinématographique de la France » in Christophe GAUTHIER, Pascal ORY, Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51, octobre-décembre 2004, pp. 7-9.
- « Palaces, Rue de la Paix », *Ciné pour tous*, n° 83, avril 1927, pp. 31-32.
- PARIS Gaston, « Prix de Beauté », *L'Ami du Peuple*, 27 septembre 1929, p. 4.
- « Pearl White », *Ciné pour tous*, n° 2, 1^{er} juillet 1919, pp. 6-8.

- P.H., « Ceux qui trouvent les idées comiques, Les “Gag-Men” », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 26, décembre 1924, pp. 9-10.
- PLASSERAUD Emmanuel, « Foule et public, Réflexions autour de la théorie française de la réception filmique lors de la période muette », in *Conserveries mémorielles*, n° 2, 2012. [En ligne] <http://journals.openedition.org/cm/1181>.
- « Pour choisir les couleurs », *Mon Ciné*, n° 74, 19 juillet 1923, p. 21.
- PRÉDAL René, « Rex Ingram, 1893-1950 », *Avant-Scène du Cinéma*, n° 52, février 1970, p. 56.
- « Pudeur », *Mon Ciné*, n° 79, 23 août 1923, p. 21.
- QUÉVRAIN Anne-Marie, « Rapatrier l’œuvre de Georges Méliès : la collection de Madeleine Malthête-Méliès », *Journal of Film Preservation*, Brussels, n° 99, octobre 2018, pp. 96-106.
- R. A. De., « Les présentations », *Hebdo-film*, septembre 1920, p. 8.
- R.D., « La Voyante, le dernier film interprété par Sarah Bernhardt », *Hebdo-Film*, n° 35, 30 août 1924, p. 14.
- REUSSE André de, « Ce que je pense de “La Garçonne” », *Hebdo-Film*, n° 396, 29 septembre 1923, p. 1.
- « Une réalisation de Marcel L’Herbier », *Comoedia*, 22 mars 1929, p. 8.
- RÉGENT Roger, « L’œuvre diverse de Marcel L’Herbier », *Pour Vous*, n° 17, 14 mars 1929, p.
- RÉGENT Roger, « Avant la présentation de “Nuits de Princes” », *Pour Vous*, n° 53, 21 novembre 1929, p. 7.
- R. S., « Informations », *Le Figaro*, 1^{er} novembre 1923, p. 6.
- SADOUL Georges, « Entretien avec Louis Lumière à Bandol, le 24 septembre 1946, *Cahier du cinéma*, n° 159, octobre 1964, pp. 1-11.
- SAUTY Charles-Émile, « En Suisse », *Hebdo-Film*, n° 5, 2 février 1924, p. 19.
- SAUVAGE Léo, « Comment, il y a trente-cinq ans Georges Méliès le père du cinéma couronna Édouard VII...dans un potager de Montreuil », *Paris-soir*, 15 mai 1937, p. 11.
- SAVERNE Georges, « Dix ans à l’école d’Antoine : Mes débuts chez Antoine », *Comoedia*, 28 septembre 1913, p. 2.
- SHAFFER Rosalind, « Raquel Meller signs with Mr. Chaplin », *Chicago Sunday Tribune*, 27 June 1926, p. 3.
- « Sidelights on the Stars n° 7, Pearl White », *Pictures and the Picturegoer*, n° 347, 9 October 1920, p. 421.
- SIM, « Cinémagazine en Province, Nice », *Cinémagazine*, n° 3, 15 janvier 1926, p. 140.
- SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma » in *Le Temps des médias*, n° 3, 2004, p. 39-48. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-2-page-39.htm>.
- « Spectacles et concerts », *La Dépêche*, n° 19055, 19 décembre 1920, p. 4.
- STELLI Jean, « Les Ombres qui passent », *Hebdo-Film*, n° 22 (n° 431), 31 mai 1924, pp. 25-27.
- S. V., « Le Film qu’on attendait », *Ciné-Journal*, 1er mai 1923, p. 272.
- TEDESCO Jean, « Raquel Meller dans Carmen », *Cinéa*, n° 73, novembre 1926, p. 15.

- THIERRY Gaston, « Les Présentations », *Le Siècle*, 25 septembre 1926, p. 4.
- TINCHANT André, « Chez M^{lle} Lucienne Legrand », *Cinémagazine*, n° 12, 21 mars 1924, pp. 483-486.
- TOULET Emmanuelle, « le Cinéma à l'Exposition Universelle de 1900 » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, T. 33, n° 2, avril-juin 1986, pp. 179-209. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1986_num_33_2_1356.
- TRALONGO Stéphane, « Rêve d'artiste, la collaboration de Georges Méliès aux spectacles du Châtelet et des Folies-Bergère », in André GAUDREAU et Laurent LE FORESTIER (dir.), *Méliès, carrefour des attractions*, suivi de *La Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, op. cit., pp. 129-141.
- « (Les) Transatlantiques », *Cinémagazine*, n° 42, 21 octobre 1927, p. 112.
- « (Les) Transatlantiques », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 101, 15 janvier 1928, p. 21.
- TRÉVISSÉ Jean, « Les Cinématographies Harry, Irène », *Ciné-journal*, n° 676, 5 août 1922, p. 5.
- TYLSKI Alexandre, « Le générique au cinéma : Regard sur un "lieu fantôme" », *Positif*, n° 540, février 2006, pp. 50-53.
- VACCARO Pierre, « Les débuts du spectacle cinématographique à Tours », in 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 14, 1993. pp. 3-34. [En ligne] www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1993_num_14_1_1048.
- VEDRÈS Nicole, « Les feuilles bougent », *Les Temps Modernes*, n° 35, août 1948, pp. 348-354.
- VÉRAY Laurent, « Réceptions et métamorphoses de Charlot. Les imitations de Chaplin dans l'espace socio-culturel français durant les années 1910-1920 : un signe des temps modernes » in Claire LEBOSSÉ et José MOURRE (dir.), *Modernité de Charlie Chaplin. Un cinéaste dans l'œil des avant-gardes*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2022, 320 p.
- VEZYROGLOU Dimitri, « Zola années vingt. Récit cinématographique et modernité », *Vertigo*, n° 16, 1997, p. 129.
- VUILLERMOZ Émile, « Abel Gance et Napoléon vus par Émile Vuillermoz », *Cinémagazine*, pp. 335-340.
- VUILLERMOZ Émile, « Qu'en pense la critique ? Napoléon », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 87, 15 juin 1927, pp. 5-6.
- VUILLERMOZ Émile, « Hommage à Marcel L'Herbier ! », *Ciné-Comoedia*, 23 mars 1935, p. 6.
- WHITE Pearl, « The Iron Claw' Wardrobe », *The Times of India*, July 27, 1916.
- WHITE Pearl, « Pearl White Joins the Circus », *Boston Daily Globe*, November 16, 1919.
- WILLEMS Gilles, « Les origines du groupe Pathé-Natan et le modèle américain », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, pp. 98-106.
- WILLIARD James, « Rue de la Paix – Palaces », *Cinémagazine*, n° 15, 15 avril 1927, pp. 147-149.

2. Études sur la mode et le costume

Histoire de la mode et du costume

- AFTALION Albert, *L'Industrie textile en France pendant la guerre*, Paris/New Haven, Presses Universitaires de France (Puf) /Yale University Press, 1924, 1926 ?, 264 p.
- ASCOLI Marc, *Trois siècles de mode : Fashion Forward*, Paris, Les Arts décoratifs, 2016, 280 p.
- BASS-KRUEGER Maude et KURKDJIAN Sophie, *French Fashion, Women & The First World War*, New York, Bard Graduate Center, 2019, 520 p.
- BATTERSBY Martin, LAGRANGE Jacqueline, *La Mode art déco : Les créateurs français, 1908-1925*, Paris, Flammarion, 1976, 112 p.
- BERTHOD Bernard, HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, *Les Étoffes : Dictionnaire historique*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1994, 416 p.
- BIZET René, *La Mode*, Paris, F. Rieder et C^{ie} Éditeurs, 1925, 98 p.
- BLACK Alexandra, CULLEN Oriole, KAY Ann, et al, *Fashion : La mode à travers l'histoire*, Londres, DK, cop, 2013, 480 p.
- BLUM Stella, HAMER Louise (dir.), *Fabulous Fashion, 1907-1967*, New York, The Costume Institute/The Metropolitan Museum of Art, 1981, 112 p.
- BOUCHER François, *Histoire du Costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, (1965), n^{lle} édit., 2008, 480 p.
- BRUNA Denis et DEMEY Chloé, (dir.), *Histoire des modes et du vêtement : Du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Paris, Textuel, 2018, 504 p.
- CHENOUNE Farid, *Des modes et des hommes, deux siècles d'élégance masculine*, Paris, Flammarion, 1993, 338 p.
- DELPRIERE Madeleine, *Le costume de 1914 aux années folles*, Paris, Flammarion, 1990, 61 p.
- DESLANDRES Yvonne et MÜLLER Florence, *Histoire de la Mode au XX^e Siècle*, Paris, Somogy, 1986. 404 p.
- DU ROSELLE Bruno, *La Mode*, Paris, Imprimerie Nationale, 1980, 362 p.
- GINSBURG Madeleine, *Les années folles de la mode : 1920-1932*, Paris, Celiv, 1990, 189 p.
- GRUMBACH Didier, *Histoire de la mode*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, 312 p.
- HAMMEN Émilie, SIMMENAUER Benjamin, *Les Grands textes de la mode*, Paris, Édition du Regard, 2017, 290 p.
- JOHNSTON Lucy, KITE Marion, PERSSON Helen, *Nineteenth-century fashion in detail*, London, Thames & Hudson Ltd, 2005, 224 p.
- KAMITSIS Lydia et REMAURY Bruno, *Dictionnaire international de la Mode*, Paris, Éd. Du Regard, 2005, 626 p.

- LATOUR Anny, *Les magiciens de la mode, De Rose Bertin à Christian Dior*, Paris, Juillard, 1961, 328 p.
- LAVIER James, DE LA HAYE Amy, TUCKER Andrew, *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Editions Thames & Hudson Ltd, 2003, 303 p.
- LELOIR Maurice, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, Paris, Gründ, 1992, 390 p.
- MENDES Valérie et DE LA HAYE Amy, *La Mode depuis 1900*, Paris, Thames & Hudson, 2011, 312 p.
- MENKES Suzy, STEELE Valerie, *Fashion designers A-Z*, Édition trilingue espagnol-italien-portugais, Paris, Taschen, 2016, 652 p.
- MEYER-STABLEY Bertrand, *12 couturières qui ont changé l'Histoire*, Paris, Pygmalion, 2013, 432 p.
- MEYER-STABLEY Bertrand, *12 couturiers qui ont changé l'Histoire*, Paris, Pygmalion, 2014, 408 p.
- PEACOCK John, *La mode du XX^{ème} siècle*, Paris, Thames & Hudson, 2003, 240 p.
- PERROT Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981/ Complexe, 1984, 346 p.
- PREZIOSI Amadeo, *Le Caire Mœurs et Costumes*, Paris, Canson Librairie-Éditeur, 1883.
- RACINET Charles Auguste Albert, *Le costume historique : cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu. Types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport*, 6 volumes, Paris, Firmin-Didot, 1888. [En ligne] <https://galica.bnf.fr>.
- REMAURY Bruno, *Dictionnaire de la mode au XX^{ème} siècle*, Paris, Éd. Du Regard, 1999, 592 p.
- RICHARDSON HANKS Jane, KROEBER Alfred L., *Three centuries of women's dress fashions, a quantitative analysis*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1940, 153 p.
- SHAUN Cole, *L'histoire des sous-vêtements masculins*, New York, Parkstone International, 2010, 255 p.
- TAYLOR Lou, *The Study of Dress History*, Manchester, University Press, 2002, 284 p.
- TAYLOR Lou, *Establishing Dress History*, Manchester, University Press, 2004, 340 p.
- VEDRÈS Nicole, *Un siècle d'élégance française*, Paris, Les Éditions du Chêne, 1943, 111 p.
- WILSON Elizabeth, TAYLOR Lou, *Through the Looking Glass, A History of Dress from 1860 to the Present Day*, London, BBC Books, 1989, 240 p.

**Histoire culturelle, philosophie, psychologie, sociologie et sémiologie
de la mode**

- BARBIER Muriel et BOUCHER Shazia, *L'Histoire des sous-vêtements féminins*, New York, Parkstone, 2011, 272 p.
- BARD Christine, *Ce que soulève la jupe : Identités, transgressions, résistances*, n° 261, Paris, Éditions Autrement, (2010), 2012, 170 p.
- BARD Christine, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, (2010) 2014, 454 p.
- BARTHES Roland, *Système de la mode*, Paris, Éd. du Seuil, (1967) 2015, 326 p.
- BELFANTI Carlo Marco, *Histoire culturelle de la mode*, Paris, Institut français de la mode, 2014, 384 p.
- BELL Quentin, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, PUF, 1992, 264 p.
- BLANC Odile, *Vivre habillé*, Paris, Éd. Klincksieck, 2009, 184 p.
- BLOCK Elisabeth L., *Dressing Up, The Women Who Influenced French Fashion*, Cambridge Massachusettes, The MIT Press, 2021, 296 p.
- BRUCKER Jérémie, « Avoir l'étoffe. Une histoire du vêtement professionnel en France des années 1880 à nos jours », thèse de doctorat en histoire contemporaine, sous la direction de Christine BARD, Université d'Angers, 2019.
- BRUNA Denis (dir.), *Marche et démarche, une histoire de la chaussure*, Paris, Les Arts décoratifs, 2019, 248 p.
- BURGELIN Olivier, « Barthes et le vêtement », in *Communications*, n° 63, 1996, pp. 81-100.
- BUTAZZI Grazietta, *La mode. Art, histoire et société*, Paris, Hachette, 1983, 280 p.
- CAIZERGUES Pierre, CHANEL Pierre (éd.), « Jean Cocteau et la mode », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 3, Paris, Passage du Marais, 2004, 199 p.
- CHAPON François, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, J.C. Lattès, 1984, 408 p.
- CHARPY Manuel, « Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914 », thèse de doctorat en histoire contemporaine, sous la direction de Jean-Luc PINOL, Université François-Rabelais de Tours, 2010. 1368 p.
- CHAUMETTE Xavier, *Tissus pour un siècle de mode, Les textiles et les modes féminines en France au XX^e siècle*, Paris, Michel Laffon, 2002, 95 p.
- COLAS René, *Bibliographie générale du costume et de la mode, 1932-1933*, 2 vol. in 4° (t. II), Paris, Librairie Colas, 1933.
- CRANE Diana, *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in clothing*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2001, 352 p.
- EVANS Caroline, *The mechanical smile, modernism and the first fashion shows in France and America, 1900-1929*, London/New Haven, Yale University Press, 2013, 400 p.
- EVANS Caroline, VACCARI Alessandra, *Time in Fashion, Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities*, London, Bloomsbury Visual Arts, 2020, 200 p.

- EXPOSITION 1977/1979, *L'Atelier Nadar et la mode : 1865-1913*, Paris, Inspection générale des musées classés et contrôlés, 1977, 88 p.
- DOUMERGUE Didier et VERDIER Anne, *Le costume de scène, objet de recherche*, Paris/Cirey-les-Mareilles, Lampsaque, 2014, 321 p.
- FAUQUE Claude, *Costumes de scène, à travers les collections du CNCS*, Centre national du costume de scène, Paris, Éditions de la Martinière, 2011.
- FRANÇOIS Lucien, *Comment un nom devient une griffe*, Paris, Gallimard, 1961, 268 p.
- GODART Frédéric, *Sociologie de la mode*, Paris, Édition La Découverte, 2016, 128 p.
- GOLBIN Pamela (dir.), *Madeleine Vionnet : Puriste de la mode*, catalogue de l'exposition, Paris, Les Arts décoratifs, 2009, 301 p.
- GOLBIN Pamela, *Secrets de couture : confidences de couturiers légendaires*, New York/Paris/London, Rizzoli International publication, 2016, 237 p.
- GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, 189 p.
- GROISSIORD Sophie, LACOUR-VEYRANNE Charlotte *et al.*, *Roman d'une garde-robe : Le chic d'une parisienne de la Belle Époque aux années 30*, Paris, Paris Musées, 226 p.
- GUIJARRO Miguel, *Mujeres Españolas, portuguesas y americana*, Madrid, Miguel Guijarro, 1872, 1873 y 1876. Tomo I : *La mujer español (Alava-Guipúzcoa)*, 1872, 435 p. Tomo II : *La mujer española (Huelva-Zaragoza)*, 1873, 543 p. Tomo III : *Mujeres americanas y portuguesas*, 1876, 297 p.
- HERALD Jacqueline, *Fashion of a Decade*, New York, Facts On File, Incorporated, 2006, 64 p.
- KAHANE Martine, *Opéra côté costumes*, Paris, Éditions Plume/ONP, 1995, 140 p.
- KAISER Susan B., *Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context*, London, Fairchild Books, 1997, 651 p.
- KAWAMURA Yuniya, *Studies Fashion-ology: An Introduction to Fashion*, Oxford, Berg Publishers, 2005, 124 p.
- KÖNIG René, *Sociologie de la Mode*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969, 192 p.
- KURKDJIAN Sophie, *Géopolitique de la mode, Vers de nouveaux modèles ?*, Paris, Édition Le Cavalier Bleu, 2021, 224 p.
- KURKDJIAN Sophie, TINTURIER Sandrine, *Au cœur des maisons de couture, une histoire sociale des ouvrières de la mode (1880-1950)*, Paris, Éd. de L'Atelier, 2021, 208 p.
- LAPRADE Maxime, « La Haute couture à la Belle Époque : de l'industrie à l'art », mémoire de Master 2 en études d'histoire de l'art, sous la direction de Stéphane Laurent, Université Panthéon-Sorbonne, 2015.
- LEMOINE-LUCCIONI Eugénie, *La robe, essai psychanalytique sur le vêtement, Suivi d'un entretien avec André Courrèges*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 169 p.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987, 352 p.
- LIPOVETSKY Gilles, ROUX Elyette, *Le luxe éternel. De l'âge du sacré au temps des marques*, Paris, Gallimard, 256 p.

- MARCHAND Stéphane, *Les Guerres du luxe*, Paris, Fayard, 2001, 388 p.
- MILLERET Guénolé, *Haute Couture, Histoire de l'industrie de la création française : des précurseurs à nos jours*, Paris, Eyrolles, 2015, 192 p.
- MONNEYRON Frédéric, *La Sociologie de la mode*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 4^{ème} éd., 2021, 126 p.
- PARESYS Isabelle (dir.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Age à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, 400 p.
- PASTORI Jean-Pierre, *Robert Piguet : un prince de la mode*, préface de Hubert de Givenchy, Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, 2015, 138 p.
- PELEGRIN Nicole, *Voiles : une histoire du Moyen âge à Vatican II*, Paris, CNRS éditions, 2017, 416 p.
- POIRET Paul, GROULT Nicole, *Maîtres de la mode Art Déco*, Musée de la Mode et du costume/Palais Galliera, Paris, 1986, 247 p.
- POUILLARD Véronique, *Paris to New York, The Transatlantic Fashion Industry in the Twentieth Century*, New York, Harvard University Press, 2021, 336 p.
- QUICHERAT J., *Histoire du Costume en France*, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, Paris, Hachette, (1875), 2010, 680 p.
- RICHOUX Sylvie, (dir.), *Karine Arabian et les Arménien de la mode, XVII^e – XXI^e siècle*, Paris, Somogy éditions d'art, 2007, 151 p.
- ROBINSON Julian, *La Mode art déco, l'âge d'or du style*, Paris, Éd. Atlas, 1977, 128 p.
- ROCAMORA Agnes et SMELIK Anneke (dir.), *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, London, I.B. Tauris, 2015, 320 p.
- ROCHE Daniel, *La Culture des apparences : Une histoire du vêtement (XVII^e et XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard, 1989, 550 p.
- SAILLARD Olivier, Steele Valerie, *La mode retrouvée, Les robes-trésors de la comtesse Greffulhe*, Paris-Musée, Paris, 2015, 1280 p.
- SAINT-HILAIRE, Émile Marco de, Baron de L'EMPÉSÉ, *L'art de mettre sa cravate de toutes les manières connues et usitées, enseigné et démontré en 16 leçons, précédé de l'histoire complète de la cravate, depuis son origine jusqu'à ce jour, de considérations sur l'usage des cols, de la cravate noire et de l'emploi des foulards, Ouvrage indispensable à tous nos fashionables, orné de 32 figures explicatives du texte et du portrait de l'auteur*, Paris, Librairie Universelle, 1827, 122 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54009640.texteImage>.
- SHERWOOD James, *Savile Row, Les Maîtres tailleurs du sur-mesure britannique*, Paris, L'Éditeur, 2016, 256 p.
- SIMMEL Georg, *Philosophie de la mode*, Paris, Allia, 2013, 58 p.
- SINGER-KEREL Jeanne, *Le coût de la vie à Paris de 1840 à 1954*, Paris, Armand Colin, 1961, 560 p.
- STEELE Valérie, *Women of fashion: Twentieth-Century Designers*, New York, Rizzoli International Publications, 1991, 228 p.
- STEELE Valérie, *Paris Fashion: A Cultural History*, Berg, 1998, 336 p.

- STEELE Valérie, *Dance and Fashion*, London, Yale University Press, 2014, 224 p.
- TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne, *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, Bordas, 1993, 470 p.
- VEILLON Dominique, *La mode sous l'occupation*, Paris, Payot, 2001, 270 p.
- VIGARELLO Georges, *La Silhouette, naissance d'un défi, du XVIIIe à nos jours*, Paris, Seuil, 2017, 160 p.
- VIGARELLO Georges, *La robe, une histoire culturelle, du Moyen Age à aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, 216 p.
- WHITAKER Jan, *Une histoire des grands magasins*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, 264 p.

Histoire des maisons de couture du corpus ou citée

- **La maison Pierre Balmain**

- BALMAIN Pierre, *My Years and Seasons*, s.l., Doubleday, 1965, 216 p.
- SALVY Gerard-Julien, *Balmain*, Paris, Les Éditions du regard, 2016, 282 p.

- **La maison Chanel**

- CHARLES-ROUX Edmonde, *Le temps Chanel*, Paris, Édition de La Martinière, (1979), 2004, 383 p.
- GIDEL Henry, *Coco Chanel*, Paris, Flammarion, 2000, 379 p.
- HAEDRICH Marcel, *Coco Chanel*, Paris, P. Belfond, 1987, 322 p.
- MORAND Paul, *L'allure de Chanel*, Paris Hermann, (1976), 2017, 152 p.

- **La maison Drecoll/ Maggy Rouff**

- ROUFF Maggy, *La philosophie de l'élégance*, Paris, Éditions Littéraires de France, 1942, 251 p.

- **La maison Jenny (Sacerdote)**

- FRENKIAN Ara, *Un artisan de la haute couture*, Ara, Libourne, Mira Impression, 1988, n. p.

HASSELL OTT Louise, « Jenny Sacerdote, A Forgotten French Designer 1908-1940 », Master of science in Textiles, Fashion merchandising and design, University of Rhode Island, 2004, 1082 p.

- **La maison Jeanne Lanvin**

PICON Jérôme, *Jeanne Lanvin*, Paris, Flammarion, 2002, 393 p.

DUCRAY Marcy, « Le théâtre et la mode », *Excelsior*, 15 novembre 1927, p. 4.

M.H., « Lanvin et la mode à travers l'histoire », *Vogue*, 15 novembre 1920, p. 11.

- **La maison Germaine Lecomte**

Brochure « 1920-1955, 35 ans de couture de Germaine Lecomte, historique de la maison », Archives Alexa Lecomte.

LENNE Dominique, LENNE Guy-Marie, CHANTEGREL Danielle, « Germaine Lecomte », *Histoire et Patrimoine du Bressuirais*, n° 59, 2008, 88 p.

SOLOVIEFF V., « Une jeune-fille de la Vendée », *Égypte Actualité*, décembre 1948. Archives Alexa Lecomte.

ZANANIRI Djenane, « Lorsque j'habille une femme j'ai l'impression de faire de la sculpture », *Journal d'Égypte*, 14 décembre 1948. Archives Alexa Lecomte.

- **La maison Lucile/ Lady Duff Gordon**

DUFF GORDON Lady, ("lucile"), *Discretions and indiscretions*, New York, Frederick A. Stokes Compagy, 1932, 342 p.

MENDES Valérie D., DE LA HAYE Amy, *Lucile Ltd, London, Paris, New York and Chicago*, V & A Publishing, 2009, 224 p.

BIGHAM Randy Bryan, MIDKIFF DEBAUCHE Leslie, « Lucy Duff-Gordon » in Jane GAINES, Radha VASTAL and Monica DALL'ASTA, (eds). *Women Film Pioneers Project*, New York, Columbia University Libraries, 2013. [En ligne] <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-lucy-duff-gordon/>.

BIGHAM Randy Bryan, *Lucile, Her Life by Design: Sex, Style and the Fusion of Theatre and Couture*, San Francisco, Mac Evie Press, (2012), 2014, 310 p.

- **La maison Lyolène**

BLANCK Katherine, «Noted Paris designer to teach experimental course at museum », *Brooklyn Daily Eagle*, July 15, 1941.

SAINT-HILAIRE Jules de, « La Musique, Les concerts à la salle Gaveau », *Revue du Vrai et du*

Beau, n° 119, 10 juillet 1928, p. 18.

J.-L. C., « La Lettonie et le cinéma », *Comœdia*, 11 juillet 1925, p. 3.

« Lyolène, couture, Sport, Lingerie », *La Loi*, 7 septembre 1928, p. 2.

« Mrs. Helene Lyolène », *The Kansas City Times*, 25 November 1968, p. 16.

« A new silhouette appears in spring fashions », *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, 6 décembre 1931, p. 2.

COOPERMAN Sally, « The Social World », *Chicago Daily Tribune, European Edition*, 3 August 1934, p. 4.

« Notables arrive on Ile de France », *The Chicago Tribune and the Daily*, 24 juin 1933, p. 2.

« Designer will teach », *Kansas City Star*, February 11, 1947.

Records of the Office of the Director (Laurance P. Roberts, 1938-43). Departments: Industrial Division, 1941-1942, Brooklyn Museum Archives.

« Lyolène School of Design Opens », *The New York Times*, November 17, 1942.

« About Town », *The Kansas City Times*, September 18, 1964, p. 3.

- **La maison Paquin**

SIROP Dominique, *Paquin*, Paris, Éd. Adam Biro, 1989, 175 p.

VITALE, Valentina « La Maison Paquin 1891-1956, L'Exposition de la Haute Couture », Mémoire de Master Histoire de l'art et Archéologie, sous la direction de Jérémie Cerman et Pascale Gorguet-Ballesteros, Université Lettre Sorbonne, 2019-2020.

- **La maison Jean Patou**

AKI Ajiri A., « La vie à la mode : Jean Patou's Construction and Promotion of a Harmonious "Fashionable Lifestyle", (1919-1936) », mémoire de Master 2, Bard College, Annandale-On-Hudson, New York, 2009, 163 p.

PATOU Jean for NEA Service, « "Theatrical" types of gowns have no place in the salons of society », *The Evening Independent*, 6 septembre 1928, p. 8.

POLLE Emmanuelle, *Jean Patou : Une vie sur mesure*, Paris, Flammarion, 2013. 280 p.

ZANON Johanna, « Quand la couture célèbre le corps féminin. Jean Patou (1919- 1929) », thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe sous la direction de Jean-Michel Leniaud, École des chartes, Paris, 2012, 814 p.

ZANON Johanna, « La face cachée de la Lune : les ateliers de couture de la maison Jean Patou dans l'entre-deux-guerres », *Apparence(s)*, 7, 2017. [En ligne] <http://journal.openedition.org/apparen-ce/1351>.

- **La maison Paul Poiret**

BAROTTE René, DESLANDRES Yvonne, *Poiret le magnifique*, Catalogue de l'exposition Musée Jacquemart-André, Institut de France, Paris, 1974

DESLANDRES Yvonne, LALANNE Dorothee, *Paul Poiret 1879-1944*, Paris, Éditions du Regard, 1986, 331 p.

IRIBE Paul, *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, Paris, Société générale d'impression, 1908.

POIRET Paul, *Harper's Bazaar*, mai 1914.

POIRET Paul, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, 1930, 313 p.

WHITE Palmer, *Poiret le magnifique*, Paris, Payot, 1986, 306 p.

MARTEL Charles, « Les Premières », *L'Aurore*, 19 mars 1914, p. 3.

CARCO Jean, « Dans la péniche de Paul Poiret », *La Gazette du Franc*, 16 mai 1925, p. 17.

- **La maison Sonia**

CHAUVEAU Sophie, *Sonia Delaunay, La vie magnifique*, Paris, Tallandier, 2019, 412 p.

DELAUNAY Sonia, LHOTE André (préf.), *Sonia Delaunay : ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes*, Paris, Librairie des Arts décoratifs, 192-?.

DESANTI Dominique, *Sonia Delaunay, magique magicienne*, Paris, Ramsay, 1988, 390 p.

GODEFROY Cécile, *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, Paris, Flammarion, 2014, 176 p. Ouvrage tiré de sa thèse de doctorat en histoire de l'art, « Sonia Delaunay-Terk et la modernité », sous la direction de Serge Lemoine, Université Paris 4, 2006.

GODEFROY Cécile, « La photographie au service du simultanéisme », *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002. [En ligne] <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/322>.

DELAUNAY Sonia, « l'influence de la peinture sur l'art vestimentaire », *Bulletin du groupe d'étude philosophiques et scientifiques pour l'examen des tendances nouvelles*, n° 5, Paris, 1927.

DELAUNAY Sonia, « Les artistes et l'avenir de la mode », *Revue Heim*, Paris, n° 3, septembre 1931, p. 14.

- **La maison Madeleine Vionnet**

CHAPSAL Madeleine, *La chair de la robe*, Paris, Fayard, 1989, 377 p.

- **La maison Charles Frederick Worth**

DE LA HAYE Amy, MENDES Valerie D., *The House of Worth: Portrait of an Archive 1890-1914*, Londres, Victoria & Albert Museum, 2014, 176 p.

TRUBERT-TOLLU Chantal, TÉTART-VITTU Françoise, MARTIN-HATTEMBERG Jean-Marie et OLIVIERI Fabrice, *La maison Worth 1858-1954. Naissance de la haute couture*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 2017, 340 p.

WORTH Gaston, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, Paris, Imprimerie Chaix, 1895.

Articles sur la mode et le costume

- Advertisement, «Clothes by Adrian » *Vogue*, vol. 99, n° 5, March 1, 1942, p. 38.
- Advertisement, « Macy's , A Catalina classic ! », *Vogue* , vol. 85, n° 12, June 15, 1935, p. 78.
- Advertisement, « Yes they are beautiful and they wear well too ! », *Vogue*, vol. 89, n° 5, march 1, 1937, p. 16. b.
- Almaviva, « Nos couturiers au Grand Palais », *Le Figaro*, 29 mai 1925, p. 5.
- Annonce publicitaire, « Chapeaux de Mathe Régnier », *Les Modes*, n° 249, février 1925, p. 6.
- Annonce publicitaire, « Créations Lewis », *Les Modes*, n° 270, novembre 1925, p. 16.
- Annonce publicitaire, *Femina*, 1er janvier 1929, p. 25.
- Annonce publicitaire, « Le crêpe comme article de Mode et de Beauté », *Vogue*, n° 1, 1^{er} janvier 1924, p. 54.
- APOLLINAIRE Guillaume, « Revue de la quinzaine, La vie anecdotique, Les réformateurs du costume », *Mercure de France*, n° 397, 1^{er} janvier 1914, p. 219.
- « Au bois, le matin », *Excelsior*, 7 mai 1916, p. 6.
- AVRILY Colette D', « Nos Chapeaux », *Les Modes*, n° 259, décembre 1925, p. 36.
- AVRILY Colette D', « La Mode et les Modes », *Les Modes*, n° 255, août 1925, pp. 8-22.
- AVRILY Colette D', « La Mode et les Modes », *Les Modes*, n° 275, avril 1927, n. p.
- AVRILY Colette D', « Le Venise dans la mode », *Les Modes*, n° 264, mai 1926, p. 12.
- BASS-KRUEGER Maude, KURKDJIAN Sophie, ZDATNY Steven, « Fashion in French History », *French Historical Studies*, vol. 43, April 2020.
- « (Les) Beaux Tissus », *Adam*, n° 1, 15 décembre 1925, p. 13.
- « (Les) Bérêts », *Comoedia*, 26 août 1925, p. 3.
- « Bérêts garnis », *Comoedia*, 22 décembre 1926, p. 3.
- BLANC Odile, « Histoire du costume : l'objet introuvable », *Médiévales : L'étoffe et le vêtement*, n°29, 1995, pp. 65-82. [En ligne] www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1995_num_14_29_1337.
- BONNAIRE, « American taste in dress », *The New York Time*, march 24, 1912.
- « (Le) Chapeau sans bords est le préféré de la Parisienne », *Vogue*, 1^{er} mars 1927, p. 22.
- CHARPY Manuel, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIX^e siècle. L'exemple du vêtement à Paris. », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 24, 2002, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rh19/373>.
- CLARENS Juliette, « M. Jacques Heim nous dit pourquoi il a créé Heim-Jeunes Filles », *Le Journal*, 20 octobre 1937, p. 6.
- CLARENS Juliette, « La mode et la Beauté, De quelques collections printanières », *Le Journal*, 7 février 1939, p. 8.
- COLINE, « Fourrures d'été », *Les Modes de la Femme de France*, 23 mars 1924, pp. 11-12.

- « “Comédienne” triomphe au théâtre des nouveautés », *Vogue*, 15 décembre 1921, p. 17
- COQUETTE, « Les Chapeaux », *La Dépêche*, 19 mai 1926, p. 5.
- COTTIER Jean, « Revillon », *L’Aurore*, 4 juillet 1952, p. 4.
- DELILLE Damien, « Entre art et industrie : La réforme de la mode au passage du XX^e siècle », *Regards croisés*, n° 6, 2016.
- DORANTE, « Chez Max, (A. Leroy) », *Comoedia*, 1^{er} février 1927, p. 2.
- DUCRAY Marcy, « Le théâtre et la mode, Les Reines du Théâtre et les Mannequins du Pavillon de l’Élégance à la “Nuit du Grand-Palais” », *Excelsior*, 23 juin 1925, p. 5.
- DUCRAY Marcy, « Le théâtre et la mode », *Excelsior*, 15 novembre 1927, p. 4.
- L’Écho rochelais*, n° 4, 1^{er} janvier 1887, p. 4.
- « Et voici Vogue en français », *Vogue*, n° 2, 1^{er} juillet 1920, p. IV.
- FARMANT Jeanne, « Fourrures en vogue », *Excelsior*, 17 décembre 1920, p. 5.
- « Fashion Group Speakers Distinguish Between Promotion and Creation of Hollywood Fashions: Pictures Link-Up », *Women’s Wear Daily*, vol. 46, n° 58, March 24, 1933, pp. 1 et 16.
- FONT Lourdes, “International Couture: The Opportunities and Challenges of Expansion, 1880-1920”, in *Business History*, Vol. 54, 2012, pp. 30-47. [En ligne] <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00076791.2011.626977>.
- FOUQUIERES André de, « L’Exposition », *Adam*, n° 13, 15 juillet 1937, n. p.
- GHISLAIN, « Les Bêtes à fourrures », *Excelsior*, 25 mars 1926, p. 6.
- GREEN Nancy L., « La confection et les immigrés à Paris, une histoire ancienne », *Hommes & migrations*, n° 1310, 2015, pp. 7-12.
- Le Guetteur de Saint-Quentin et de l’Aisne*, 23 septembre 1904, p. 3.
- « Insurrection », *Aux Écoutes*, 9 août 1925, p. 6.
- JEAN René, « Le couturier au Salon d’Automne », *Comædia*, 3 octobre 1919, p. 3.
- JOLIVET Sophie, « Le phénomène de mode à la cour de Bourgogne sous Philippe le Bon : l'exemple des robes de 1430 à 1442 », *Revue du Nord*, n° 365, 2006/2, pp. 331-345. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-du-nord-2006>.
- LAIRD Landon, « About Town », *The Kansas City Times*, September 18, 1964, p. 29.
- LENGLEN Suzanne, « Souvenirs et réflexions », *La vie au grand air*, 20 août 1920, p. 20.
- MAGDA, « Pour vous, Mesdames, ces conseils de mode pour Magda, Tout est au russe », *L’Intransigeant*, 5 novembre 1925, p. 5.
- M. H., « Le ruban se prête aux plus jolies fantaisies », *Vogue*, 1^{er} juillet 1922, p. 15.
- « Millinery », *Women’s Wear*, October 22, 1923, p. 22.
- « Miscellany Beauty... and other jottings from our Market Note-Book », *Vogue*, vol. 84, n° 7, October 1, 1934, p. VI.
- « Mme Germaine Gallois dans *Mozart* », *Femina*, février 1926, p. 11.
- « (Les) Modes du printemps et de l’été 1919 », *Les Patrons favoris*, n° 13, Printemps-Été 1920, n. p.

- MONJARET Anne, « Les modistes : de l'artisan à l'artiste, les mutations d'un corps de métier à travers le contexte de production », *Ethnologie française*, 1998, p. 235-246.
- M. R., « L'évènement du jour : L'avènement des robes longues », *Femina*, octobre 1927.
- « Mrs. Helene Lyolène », *The Kansas City Times*, 25 November 1968, p. 16.
- NEUMEYER Lucie, « Des cols, des collerettes, des Jabots ! ... », *Art, Goût, Beauté*, n° 57, 1^{er} mai 1925, p. 21.
- « A new silhouette appears in spring fashions », *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, 6 décembre 1931, p. 2.
- « Nomination d'une Commission de la Haute-Couture », *La Liberté*, 12 juillet 1925, p. 5.
- « On parle français ! », *Vogue*, n° 1, 15 juin 1920, p. 3.
- PARESYS Isabelle, « De l'habit au costume : L'image du vêtement comme marqueur de temporalité », in Daniel DUBUISSON, Sophie RAUX, (éds.), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, pp. 195-208.
- PELLEGRIN Nicole et BARD Christine (dir.), « Femmes travesties : un "mauvais" genre », in *Clio : histoire, femmes et sociétés*, n° 10, 1999. 299 p.
- PEYRONNET Albert de, « Mise en scène, Costumes, Meubles, etc. », *Bonsoir*, 6 juillet 1924.
- « Porter du singe », *Art, Goût, Beauté*, n° 58, 1^{er} juin 1925, p. 21.
- QUERLIN Marise, « Le Grand Prix de l'élégance a été décerné à Mlle Pépa Bonafé », *Le Journal*, 29 juin 1927, p. 1.
- « R. H. Macy & Co. Open Cinema Shop », *Women's Wear Daily*, vol. 46, n° 45, March 7, 1933, p. 16.
- RITTENHOUSE Anne, « The Prophet of simplicity », *Vogue* n° 9, 1^{er} novembre 1913, p. 42.
- ROUFF Marcel, « Une industrie motrice : la haute couture parisienne et son évolution », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 2, 1946, pp. 116-133. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1946_num_1_2_3196.
- « La Sainte-Catherine chez nos couturiers », *Comoedia*, 26 novembre 1912, p. 3.
- « Siegel a créé une formule nouvelle dans l'art du mannequin », *Vogue*, 1^{er} août 1925, p. 41.
- SIMMEL Georg, « La mode », in *La tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1993, p. 91.
- THYLO-FRED, « Les Parisiennes feront-elles bon accueil à la jupe-culotte ? », *Excelsior*, 11 février 1911, p. 3.
- VACHERON Simon, « Entreprises et entrepreneurs textiles face à la guerre en France, 1914-1920 » in *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 267, n° 3, 2017, pp. 17-30. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2017-3-page-17.htm>
- VELLETAZ E.-F., « À travers le monde », *Les Modes*, n° 306, novembre 1929, p. 4.
- « Velvets and Metals on Simple Lines Favored by Actress, Georgette Leblanc Believes Freedom in Clothes Best Aid to Beauty », *Women's Wear*, January 24, 1924, p. 2.
- « La vogue des Bérêts », *Le Populaire de Paris*, 20 octobre 1923, p. 3.
- VON BARDELEBEN Elvire, « La mode à la recherche de ses galons universitaires », *Le Monde.fr*,

3. Études sur la mode et le costume au cinéma

Ouvrages, thèses sur la mode au cinéma et le costume au cinéma

- BELLINI James, ANGEL Sally, *Behind The Seams: Seven Generations of Dressing the Stars of Stage, Screen & TV*, Angels-costumes, London, 2015.
- ANNENKOV Georges, *En habillant les vedettes*, Paris, Robert Marin, 1951, 341 p.
- ANNENKOV Iouri (Georges), *Journal de mes rencontres : un cycle de tragédies*, Genève, Éditions des Syrtes, (1966), 2016, 808 p.
- « L'Art du costume dans le film », *La revue du cinéma* n° 19-20, automne 1949, 128 p.
- BRUZZI Stella, *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*, Londres, Routledge, 1997, 226 p.
- CARON-LOWINS Evelyne, *Hollywood falbalas*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1995, 174 p.
- DELPierre Madeleine, FLEURY Marianne de, LEBRUN Dominique, *L'élégance française au cinéma*, catalogue de l'exposition, Paris, Édition Paris-Musée et société de l'histoire du costume, 1988, 269 p.
- DENT Alan (éd.), FURSE Roger K. (des.), *Hamlet, the Film and the Play*, London, World Film, 1948.
- DUBREUIL Maroussia, *La Mode sur grand écran*, Paris, GM Éditions, 2016, 240 p.
- ENGELMEIER Regine and Peter, *Fashion in films*, Munich, Prestel, 1990, 249 p.
- FISCHER Lucy, *Designing women: Cinema, Art Deco and the Female Form*, New York, Columbia University Press, 2003, 352 p.
- FLEURY Marianne de (dir.), *Les plus belles robes du cinéma, la collection de la Cinémathèque française*, Paris, Paris-Musées : Cinémathèque française, 2001, 175 p.
- FONTERAY Jacques, *Costumes pour le cinéma, Carnet de dessins*, Paris, Éd. Volets verts, 1999, 91 p.
- FOUILLET Myriam, « Rosine Delamare : costumer le cinéma français de l'après-guerre et des années 1950 », Mémoire de master en cinéma, documentaire, médias sous la direction de Pierre BERTHOMIEU, Paris 7, 2014.
- GANEVA Mila, *Women in Weimar Fashion: Discourses and displays in German culture, 1918-1933*, Camden House, New York, 2008, 252 p.
- GRAINES Jane, HERZOG Charlotte, *Fabrication, Costume and the Female Body*, Routledge, New York/Londres, 1990, 296 p.
- LAVERTY Christopher, *Fashion in film*, Londres, Laurence King Publishing, 2016, 224 p.

- LE BRIS Véronique , *Fashion & Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2014, 368 p.
- LEBRUN Dominique, *Paris-Hollywood, Les Français dans le Cinéma Américain*, Hazan, Paris, 1987.
- LECOMTE Georges (préf.), *Exposition de l'art dans le cinéma français*, Paris, Musée Galliera, 1924.
- LEESE Elizabeth, *Costume Design in the Movies, An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers*, New York, Dover Publications, Inc, 1991, 176 p.
- MOULIN Joëlle, *Cinéma & mode*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, 196 p.
- NADOOLMAN LANDIS Deborah, *Hollywood Costume*, London, V&A Publishing, 2012, 320 p.
- NADOOLMAN LANDIS Deborah, *Hollywood Sketchbook: A Century of Costume Illustration*, New York, Harper Design, 2012, 600 p.
- PAVILLON DES ARTS, *Les plus belles robes du cinéma, la collection de la Cinémathèque française*, Paris, Cinémathèque française, 2001, 175 p.
- SANTIAGO Iris, « Habiller le cinéma français : les costumes de Georges Annenkov », Mémoire de Master 1, en Histoire de l'art : Création, Diffusion, Patrimoine, sous la direction de Jérémie Cerman et de Pascale Gorguet Ballesteros, Université Paris-Sorbonne, 2019, 105 p.
- TOLINI FINAMORE Michelle, « Fashioning Early Cinema: Dress and Representation in American Film, 1905-1930 », Phd dissertation Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 2010.
- TOLINI FINAMORE Michelle, *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 246 p.
- VIVIANI Christian (dir.), « Le costume », *CinémAction*, Édition Charles Corlet, 2012, 163 p.

Articles, chapitres d'ouvrage sur la mode au cinéma et le costume au cinéma

- « Adrian's Wholesale Premiere Stars Sleeve Novelty, Crecian Drapery », *Women's Wear Daily*, n° 35, February 19, 1942, p. 1 et 36.
- Advertisement, « Hollywood Portfolio », *Vogue*, vol. 86, n° 6, September 15, 1935, p. 28.
- ARZATIAN Céline G., « On demande un mannequin », *Cinémode*, novembre 2021. [En ligne] <https://www.cinematheque.fr/henri/film/103077-on-demande-un-mannequin-tony-lekain-1923/>.
- A. T., « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, n° 30, 25 juillet 1924, p. 147.
- ARROY Juan, « La robe photogénique », *Cinémagazine*, n° 34, 21 août 1925, pp. 303-306.
- « L'Art du costume dans le film », *L'écran Français*, n° 241, 13 février 1950, p. 4.
- BARROT J.P., « Confidences d'un dessinateur de costumes », *Pour Vous*, n° 361, 17 octobre 1935, p. 11.

- BAUDRY Madeleine, « La mode à l'écran doit créer un type de femme », *Cinémonde*, n° 129, 9 avril 1931, p. 235.
- BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Le petit doigt sur la couture », à propos de l'exposition L'Élégance française au cinéma, *Positif*, n° 339, mai 1989, p. 35-39.
- BILINSKY Boris, « Le Costume », *L'art cinématographique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929, pp. 25-56.
- CADY, « La Mode au Cinéma », *Le Film*, n° 6, 22 avril 1916, p. 21.
- CAMBIER Odile, « Comment on habille un film », *Cinémonde*, n° 383, 384, 386, 20 février, 27 février et 12 mars 1936.
- DELLUC Louis, « Cinéma & C^{ie}, Ciné-Romans », *Paris-Midi*, 8 juin 1918, n. p.
- DELLUC Louis, « Cinéma et C^{ie}, Ciné-Romans », *Le Siècle*, 9 juin 1918, p. 3.
- DELLUC Louis, « Photogénie », *Comoedia illustré*, 1^{er} juillet 1920, p. 61.
- « Du goût et des héroïnes du cinéma », *Vogue France* 4982, 1^{er} août 1920, p. 27.
- « Entretien avec une créatrice de costume » *Image et Son*, n° 78, janvier 1955, p. 12.
- « Fashion Group Speakers Distinguish Between Promotion and Creation of Hollywood Fashions », *Women's Wear Daily*, vol. 46, n° 58, March 24, 1933, pp. 1 et 16.
- GAYE Magdelaine de, « Que les artistes se fassent donc faire des toilettes spéciales pour "tourner" », *Le Film*, n° 138-139, 11 novembre 1918, p. 15.
- G. L., « Comment s'habillent nos vedettes... Françoise Rosay à la française », *Ciné France*, 11 février 1938, p. 11.
- GREEN Denise N., « The Best Known and Best Dressed Woman in America: Irene Castle and Silent Film Style » *Dress, The Journal of the Costume Society of America*, n° 43, 2, 2017, pp. 78-98.
- GREEN Denise N., « Fashion and Fearlessness in the Wharton Studio's Silent Film Serials, 1914–1918 », *Framework: The Journal of Cinema and Media*: Vol. 60, n° 1, 2019, pp. 83-115.
- GUILLAUME-DANVERS V., « L'élégance au cinéma », *Cinémagazine*, n° 42, 20 octobre 1922, pp. 81-84.
- GUYONVARCH Kate, « Charlot le vagabond », *Mode & Costumes*, n° 2, mars 2018, pp. 20-24.
- JEANNE René, « Raquel Meller héroïne de l'écran, elle a tourné *Violettes Impériales* », *Fémina*, novembre 1923.
- LAURENTI Pierre, VASROUTSIKOS Rémy, « Profession : Costumier », *La revue du cinéma - Image et Son*, n° 403, mars 1985, pp. 65-75.
- MANUEL Jacques, « Vêtir une star », *Pour Vous*, n° 374, 16 janvier 1936, p. 6.
- MANUEL Jacques, « Esquisse d'une histoire du costume de cinéma », *La Revue du cinéma*, n° 19-20, automne 1949, pp. 3-63.
- MASSON Alain, « Le costume à l'écran », *Positif*, juillet-août 1996, n° 425-6.
- MAUGÉ André R., « Les films français et la mode », *Pour Vous*, 30 juin 1932, p. 12.
- MAZZOLENI Elena, « Georges Méliès : la magia del costume scenico », *Elephant & Castle*, n° 21, 2019, [En ligne] http://cav.unibg.it/elephant_castle.

- MIRBEL Jean de, « Le film des Élégance Parisiennes, Organe Cinématographique de la Mode », *Cinémagazine*, n° 27, 6 juillet 1923, pp. 20-21.
- « La mode à l'écran », *L'Officiel de la Mode*, n° 49, 1925, p. 12-13.
- MORERE Elisa, BIZET Carine, SAINT-JEAN Catherine, « Mode et cinéma », *Le Figaro*, Supplément Guides, mercredi 9 mai 2001, cahier n°4. « Les doigts d'or du cinéma », p. 6, Hofer, « 140 ans de costumes », p. 7, « Qui habille qui ? », p.10, « Panique dans les chambres », p.11.
- MORISSEY Priska, « Petits bérets et jupes qui volent. Un entretien avec Jacqueline Moreau et Agnès Evein », in VIVIANI Christian (dir.), « Le costume », *CinémAction*, Édition Charles Corlet, 2012, pp. 132-138.
- MORRISSEY Priska, « La Garde-Robe de Georges Méliès : origines et usages des costumes dans les vues cinématographiques », in André GAUDREULT, Laurent LE FORESTIER (dir.), *Méliès, Carrefour des attractions suivi de Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, Rennes, PUR, 2014, pp. 177-188.
- MORRISSEY Priska, « Les costumes du cinéma des premiers temps : de la scène vers l'écran », communication lors d'un colloque international *Domitor*, « Provenance and Early Cinema: Preservation, Circulation, and Repurposing », Rochester (États-Unis), juin 2018.
- DU MOULIN Albert, « Mise en scène, Costumes, Meubles, etc. », *Bonsoir*, 22 mars 1924, p. 3.
- MOUSSINAC Léon, « La Mode et le Costume des Femmes au Cinéma », *Cinémagazine*, n° 3 et 4 février 1921, p. 15.
- PASSELERGUE M., « La mode à l'écran », *Cinémagazine*, n° 24, 14 juin 1929, pp. 453-455.
- PARESYS Isabelle, « Avec ou sans fraise. La Renaissance fait son cinéma », in *La Renaissance en Europe dans sa diversité*, Tome III : Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages, Actes du Congrès international organisé à Nancy (10-14 juin 2013), Lioudmila CHVEDOVA, Michel DESHAIES, Stanislaw FISZER, et Marie-Sol ORTOLA, (dir.), Nancy, Université de Lorraine, 2015, p. 439-454.
- « R. H. Macy & Co. Open Cinema Shop », *Women's Wear Daily*, vol. 46, n° 45, March 7, 1933, p. 16.
- STUTESMAN Drake, «The Silent Screen, 1895-1927» in *Costume, Makeup and Hair*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2016, pp. 21-46.
- TIMMORY François, « Habiller un film » *Image et Son*, n° 70, mars 1954, p. 12.
- VIVIANI Christian, « L'Italie à l'origine de l'art du costume cinématographique », *Positif*, n° 425-426, juillet 1996, p. 79.

4. Histoire culturelle et histoire sociale

- AGNEW Jean-Christophe, *Worlds Apart, The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 280 p.
- AGNEW Jean-Christophe, « Coming up for air: consumer culture in historical perspective » in

- BREWER John et PORTER Ray, *Consumption and the world of goods*, Londres, Routledge, 1993, pp. 19-39.
- ALFU, *Encyclopédie de Fantômas, Étude sur un classique*, Amiens, Alfu & Encre Édition, 2011, 3700 p.
- AUDUREAU Annabel, *Fantômas : Un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, PU Rennes, 2010, 331 p.
- BALZAC Honoré de, *Traité de la vie élégante*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854, 95 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316186t.r=Honor%C3%A9%20de%20BALZAC>
- BARRIÈRE Jean-Paul, « *Les veuves dans la ville en France au XIX^e siècle : images, rôles, types sociaux* », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2007, pp. 169-194, [en ligne] : <https://doi.org/10.4000/abpo.438>.
- BECK Robert, *Histoire du dimanche de 1700 à nos jours*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1997, 383 p.
- BEERBOHM Robert L. et OLSON Richard D., « The American Comic Book: 1646-1890s. Origins of American Comic Strips Before the Yellow Kid », *Overstreet Comic Book Price Guide*, 34th ed. Gemstone, 2004.
- BELLEFQIH Anissa, *Arsène Lupin, La transparence du masque*, Paris, L'Harmattan, 2001, 224 p.
- BELLEFQIH Anissa, *La lecture des aventures d'Arsène Lupin, Du jeu au "je"*, Paris, L'Harmattan, 2010, 210 p.
- BENOÎT-JEANNIN Maxime, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, Bruxelles, Le Cri édition, 1998, 581 p.
- BLANQUET Marc, « Au Palace : Paris-Madrid », *Paris-Soir*, 29 mars 1929, p. 5.
- BUBER Martin, *Les récits hassidiques*, Tome 1, Paris, Éd. du Seuil, 1996, 438 p.
- BUBER Martin, *Les récits hassidiques*, Tome 2, Paris, Éd. du Seuil, 1996, 322 p.
- CARNICERO MANCIO Antonio, *Coleccion de las Principales Suetes de una Corrida de toros*, Madrid, Librería de Quiroga, 1790.
- CARRON DE LA CARRIÈRE-LÉVY Marie-Sophie, FITOUSSI Michèle, *Helena Rubinstein, L'aventure de la beauté*, Paris, Flammarion, 2019, 256 p.
- Les CENT-et-UN, *Paris, ou Le livre des cent-et-un*, Tome 15, Paris, Chez Ladvocat libraire, 1831-1834, 459 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23554d?rk=107296;4>.
- CLATIN Marianne, « Frantz Jourdain (1847-1935), architecte, critique d'art et homme de lettres », thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École Nationale des Chartes, Paris, 2000. [En ligne] <http://theses.enc.sorbonne.fr/2000/clatin>.
- COMPAGNON Antoine, *Un été avec Baudelaire*, Paris, Éditions Équateurs, 2015, 175 p.
- DAUMAS Jean-Claude, *La révolution matérielle, Une histoire de la consommation, France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Flammarion, 2018, 593 p.
- DAVRAY-PIÉKOLEK Renée, « Deuil, histoire du costume », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/deuil-histoire-du-costume>.
- DESPREZ Ernest, « Les Grisettes à Paris », in *Paris ou Le livre des Cent-et-Un*, Tome 6, Paris, Ladvocat librairie, 1832, 399 p. [En ligne] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb3638036f>.

- DIAGHILEV Serge, *Mémoires, suivi d'Apologie de l'avant-garde*, Paris, Éditions Hermann, 2008, 123 p.
- DIXON Christine, *Ballets Russes: The Art of Costume*, Canberra, National Gallery of Australia, 2011, 264 p.
- DROUVILLE Gaspard, *Voyage en Perse fait en 1812 et 1813*, Paris, À la Librairie Nationale et Étrangère, 1825, 282 p.
- DUBOIS Claude-Gilbert, « Carmen : du reportage au mythe », in COLLOQUE DE CERISY, *Le Mythe et mythique*, Paris, Dervy Éditions, 1997, 224 p.
- EMERY Edwin et EMERY Michael, *The Press and America: An Interpretive History of the Mass Media*, Boston, Allyn and Bacon, 1996, 724 p.
- ETHINGTON Philip J. et SCHWARTZ Vanessa R., « Urban icons », *Urban History*, n° 1, Vol. 33, mai 2006, pp. 5-19.
- FLEURY Michel, VALMARY Pierre, « Les progrès de l'instruction élémentaire de Louis XIV à Napoléon III, d'après l'enquête de Louis Maggiolo (1877-1879) », in *Population*, n°1, 1957. pp. 71- 92. [En ligne] https://ww.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1957_num_12_1_5553.
- FRANCE Anatole, « Une lettre d'Anatole France », *l'Œuvre*, 24 décembre 1922, p. 2.
- FRAZER Angus, *Gypsies*, Malden, Wiley-Blackwell Edition, 2002, 362 p.
- FULLER Loïe, *Ma vie et la danse, suivie de Écrits sur la danse*, trad. prince Bojidar Karageorgevitch, Paris, L'Œil d'or, 2002, 177 p.
- GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes : Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Paris, Édition du Temps, 2005, 478 p.
- GAULTIER Paul, « Le droit de la femme au vice », *La Revue politique et littéraire*, n° 22, 18 novembre 1922, pp. 718-719.
- GOLD Arthur, FIZDALE Robert, *Misia, la vie de Misia Sert*, Paris, Gallimard, 1981, (1984), 407 p.
- GORDEAUX Paul, « Aimez-vous le jazz ? », *Le Soir*, 26 juin 1926, p. 3.
- GOUSSEFF Catherine, *L'Exil Russe, La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, Paris, CNRS Éditions, 2008, 335 p.
- GRAULICH Melody, « The Frontier Self: Freedom and Its Limitation », Phd in English, director David Levin, University of Virginia, 1979.
- GULLAIN Jean-Yves, *Histoire du golf en France, Naissance et essor d'une pratique sportive mondaine (1856-1939)*, vol. I, Le temps des pionniers, Paris, L'Harmattan, 2013, 274 p.
- GUNDLE Stephen, *Glamour, a history*, New York/Oxford, University Press, 2008, 472 p.
- INGLES Elisabeth, *Bakst, L'Art du Théâtre et de la Danse*, Londres, Parkstone Press, 2000, 184 p.
- INTÉRIM, « Souvenirs des Ballets suédois », *Le Temps*, 26 septembre 1936, p. 3.
- IRWIN Douglas A., *Peddling Protectionism, Smoot-Hawley and the Great Depression*, Princeton, Princeton University Press, 2011, 256 p.
- JACKSON TURNER Frederick, *The Frontier in American History*, New York, Henry Holt and Company, 1921, 375 p.
- JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'Entre-Deux-Guerres, Lieux, pratiques et imaginaires*

- des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau monde Édition, 2013, 418 p.
- JOANNIS-DEBERNE Henri, *Danser en société, Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Christine Bonneton, 1999, 223 p.
- JULIEN Marie-Pierre et ROSSELIN Céline, *La Culture Matérielle*, Paris, La Découverte, 2005, 128 p.
- KEMPF Roger, *Dandies, Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, (1977), 1984, 192 p.
- KITCH Carolyn, *The Girl on the Magazine Cover: The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media*, Chapel Hill/London, University of North Carolina Press, 2001, 252 p.
- KUNZLE David, *History of the Comic Strip, Vol 1, The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from 1450 to 1825*, Berkeley, University of California press, 1973, 471 p.
- LA POLLA Franco (dir.), *All that Jazz, un siècle d'accords et désaccords avec le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma – Festival international du film Locarno, 2003, 253 p.
- LEVER Maurice, *Isadora Duncan, roman d'une vie*, Perrin, Paris, 2000, 415 p.
- LUCHET Auguste, « Les magasins de Paris » in *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un*, Tome 15, Paris, Ladvoat librairie, 1834, pp. 238-268. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23554d/f266.item>.
- MENEGALDO Hélène, *Les Russes à Paris, 1919-1939*, Paris, Autrement, (1998), 2003, 180 p.
- MOGEN David, BUSBY Mark, BRYANT Paul, *The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature*, Texas, A&M University Press, 1989, 282 p.
- MONTALEMBERT Eugène De, ABROMONT Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard – Henri Lemoine, 2010, 1312 p.
- MONTPARNASSE Kiki, *Souvenirs retrouvés*, Paris, José Corti, 2005, 319 p.
- MOUËLLIC Gilles, *Le jazz, Une esthétique du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, 135 p.
- NICOLE Leopoldie, « Désirer l'“ autre ” : mariages franco-américains et sociabilité transnationale au XIX^e siècle », *Recherches familiales*, n° 14, 2017, p. 107-118. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2017-1-page-107.htm>.
- ORY Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnements », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1987, n° 16, p. 67-82.
- ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004, 128 p.
- ORY Pascal, *L'Invention du bronzage*, Paris, Édition Complexe, (2008), 2018, 154 p.
- PALAIS GALLIERA, *Souvenirs moscovites, 1860-1930*, Paris, Paris-Musées, 1999, 128 p.
- PERROT Philippe, *Le Luxe, une richesse entre faste et confort XVIII^e – XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 256 p.
- PARDAILHÉ-GALABRUN Annick, *Naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988, 523 p.
- PASTOUREAU Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, (2008), 2011, 210 p.

- PASTOUREAU Michel, *Rouge, Des costumes de scène (XVIII^e – XXI^e siècles) vus par Christian Lacroix*. [En ligne] <http://expositions.bnf.fr/rouge/index.htm>.
- PASTOUREAU Michel, *Rouge, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, 213 p.
- PETIT Pierre-Augustin, *Histoire de sainte Monique, mère de saint Augustin*, Paris, L. Lefort, 1847, 288 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5625701c/f5.item>.
- PILLEMENT Georges, « La jeune musique française », *La Revue Française politique et littéraire*, 15 mai 1927, p. 22.
- POUGY Liane de, *Mes Cahiers Bleus*, Paris, Plon, 1977, 328 p.
- POULOT Dominique, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 44, n° 2, avril-juin 1997, pp. 344-357. [En ligne] www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1997_num_44_2_1870.
- RAMIREZ James, (prof.), *Carmencita, the pearl of Seville*, New York, Press of the Law and Trade Printing Co., 1890, 144 p. [En ligne] <https://www.loc.gov/item/16020253/>.
- RILEY Kathleen, *The Astaire, Fred & Adele*, New York, Oxford University Press, 2012, 241 p.
- ROBINSON Jerry, *The Comics: An Illustrated History of Comic Strip Art, 1895-2010*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2011, 400 p.
- ROCHE Daniel, *La Culture des apparences : Une histoire du vêtement (XVII^e et XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard, 1989, 549 p.
- ROCHE Daniel, *Histoire des choses banales, Naissance de la consommation XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, 329 p.
- ROUSIER Claire, *Scènes de bal, bals en scène*, Pantin, Centre national de la danse, 2010, 128 p.
- SCHOR Ralph, « Solidarité chrétienne ? Orthodoxes russes et catholiques français dans les années 1920 », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 63, 2001, pp. 157-167. [En ligne] <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/cdlm/18>.
- SCHOR Ralph, « Les écrivains russes blancs en France, Un entre-deux identitaire (1919-1939) », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 33, n° 1, 2017, [En ligne] <http://journals.openedition.org/remi/8553>.
- SENIMON Fanny, « Vers la coupe à la garçonne, une histoire des cheveux coupés des années 1900 à 1925 », Master 2, sous la direction de Pascal ORY, Université Paris I, 2013 », in *Genre & Histoire*, Printemps 2014, [En ligne] <http://journals.openedition.org/genrehistoire/1928>.
- SIMONET Pierre, VÉRAY Laurent, *Des sports et des hommes : Itinéraire photographique*, Paris, Citedis, 2000, 139 p.
- SLOTKIN Richard, *Gunfighter nation: the myth of the frontier in twentieth-century America*, New York, Maxwell Macmillan International, 1992, 850 p.
- STEEGMULLER Francis, *Cocteau*, Paris, Édition Buchet/Chastel, 1997, 408 p.
- TOURNÈS Ludovic, *New Orleans sur Seine, Histoire du Jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, 501 p.
- VALBEL Horace, « La vie de Paris : Une disparition », *La Politique coloniale*, 16 juin 1904, p. 3.
- VASSILIEV Alexandre, *La beauté en exil, L'œuvre des émigrés russes de la première vague. L'Art et la Mode*, Moscou, Slovo, 1998.

- VÉDRÈS Nicole, *Un siècle d'élégance française*, Paris, Les Éditions du Chêne, 1943, 111 p.
- VÉRAY Laurent, « Entre Héroïsation et féminisme : l'image de Suzanne Lenglen, de 1920 à 1926 », in Laurent GUIDO et Gianni HAVER (dir.), *Images de la femme sportive au XIXe et XXe siècles*, Genève, Georg Éditeur, 2003, pp. 39-61.
- VOVELLE Michel, *La mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, (1983), 2000 824 p.
- WHITAKER Jan et BOSSER Jacques, *Une histoire des grands magasins*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, 263 p.
- WHITE Pearl, *Just me*, New York, George H. Doran Company, 1919, 184 p. [En ligne] <https://archive.org/details/justme00pear/page/n9/mode/2up>.
- WILLEMETZ Jacqueline, *Albert Willemetz, Le prince des années folles*, Paris, Éditions Michalon, 1995, 300 p.

Histoire du corps

- AUZÉPY Marie-France et CORNETTE Joël (dir.), *Histoire du poil*, Paris, Édition Belin, (2011), 2017, 350 p.
- COLERA Christophe, *La nudité, pratiques et significations*, Paris, Éditions du Cygne, 2008, 187 p.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps, Tome 2 : De la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Seuil, 2011, 442 p.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps, Tome 3 : Les mutations du regard*, Seuil, Paris, 2006, 551 p.
- CORBIN Alain et VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire des émotions, 3. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2017, 620 p.
- LAURENT Jacques, *Le nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gallimard, 1979, 192 p.
- ORY Pascal, *L'invention du bronzage : essai d'une histoire culturelle*, Paris, Éd. Complexe, 2008, 135 p.
- PERROT Philippe, *Le corps féminins XVIII^e – XIX^e siècle*, Paris, Éd. Points, 2017, 280 p.
- VIGARELLO Georges, *Le corps redressé, histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Armand Colin, 2002, 240 p.
- VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, (2004) 2014, 336 p.

Histoire des femmes

- BARD Christine, *Les garçonnnes : modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998, 159 p.
- BARD Christine, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, (2001), 2020, 285 p.

- BARD Christine, « Jeunesse de la garçonne », in Ludivine BANTIGNY (éd.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 111-126. [En ligne] <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/jeunesse-oblige-9782130566922-page-111.htm>.
- BARD Christine, EL AMRANI Frédérique et PAVARD Bibia, *Histoire des femmes dans la France des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Ellipses, 2013, 155 p.
- BROCHE François, *Anna De Noailles : un mystère en pleine lumière*, Paris, R. Laffont, 1989, 460 p.
- COTT Nancy F., « La Femme moderne, Le style américain des années 1920 », in Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident, Le XX^e siècle*, t. V., Paris, Plon, 2002, 647 p.
- DUBESSET Mathilde, ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Parcours de femmes. Réalités et représentations. Saint-Etienne 1880-1950*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, 272 p.
- DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en occident, volume 4, le XIX^e siècle*, Paris, Tempus, 2002, 627 p.
- DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en occident, volume 5, le XX^e siècle*, Paris, Tempus, 2002, 647 p.
- GRAULICH Melody, « Violence Against Women: Power Dynamics in the Western in Literature of the Western Family » in *The Women's West*, ed. Susan Armitage and Elizabeth Jameson, Norman, University of Oklahoma Press, 1987, pp. 111-125. [En ligne] <http://melodygraulich.com/essays.html>.
- GRAULICH Melody, *Exploring Lost Borders: A Collection of Essays on Mary Austin*, Reno, University of Nevada Press, 1999, 311 p.
- GUIDO Laurent, HAVER Gianni (dir.), *Images de la femme sportive aux XIX^e – XX^e siècles*, Genève, Georg Éditeur, 2003, 254 p.
- KURKDJIAN Sophie, « « Être moderne, c'est être belle, jeune et mince. La nouvelle féminité des années 1920 à travers la rhétorique publicitaire de *Vogue français* », *Apparence(s)*, 2017. [En ligne] <http://journals.openedition.org/apparences/1369>.
- MARUANI Margaret et MERON Monique, *Un siècle de travail des femmes en France : 1901-2011*, Paris, Éditions La Découverte, 2012, 230 p.
- MORIN-ROTUREAU Évelyne (dir.), *1914-1918 : combats de femmes 1914-1918 : Les françaises pilier de l'effort de guerre*, Paris, Les Éditions Autrement, 2014, 247 p.
- NOAILLES Anna de, *Les innocentes ou La sagesse des femmes*, Paris, Buchet-Chastel, 2009, 230 p.
- PELLEGRIN Nicole, *Voiles : une histoire du Moyen âge à Vatican II*, Paris, CNRS éditions, 2017, 416 p.
- PELLEGRIN Nicole et BARD Christine (dir.), « Femmes travesties : un “ mauvais ” genre », in *Clio : histoire, femmes et sociétés*, n° 10, 1999, 320 p.
- PERROT Michelle, « Sur le front des sexes : un combat douteux », *Vingtième Siècle*, n° 3, juillet 1984, p. 76.
- PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 2001, 702 p.

- PERROT Michelle, *Le Chemin des femmes*, Paris, Robert Laffont, 2019, 1141 p.
- PINTO Josiane, « Une relation enchantée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°84, 1990, [En ligne] www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1990_num_84_1_2948.
- THÉBAUD Françoise, *Les femmes au temps de la guerre de 14*, Paris, Petit Bibliothèque Payot, 2013, 230 p.
- DERMENJIAN Geneviève, JAMI Irène, ROUQUIER Annie et THÉBAUD Françoise, (codir.), *La place des femmes dans l'histoire, Une histoire mixte*, Paris, Belin, 2010, 416 p.
- SCHLISSEL Lillian, *Women's Diaries of the Westward Journey*, New York, Schocken Books, 2004, 288 p.
- SCHWEITZER Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé : Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002, 329 p.
- STAMP Shelley, *Movie-Struck Girls, Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, Princeton N. J., University Press, 2000, 320 p.
- WILSON, Elizabeth, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, Londres, I.B. Tauris, 2013, 344 p.

Histoire de France, histoire culturelle de la France du XIX^e siècle et du XX^e siècle

- A. F., « Une exposition Internationale des Arts décoratifs modernes à Paris en 1915 », *Mercure de France*, 1^{er} aout 1911, pp. 668-669.
- « À l'Exposition des arts décoratifs », *Le Matin*, 16 mai 1925, p. 2.
- ALBERT Anaïs, « Les midinettes parisiennes à la Belle Époque : bon goût ou mauvais genre ? », *Histoire, économie & société*, mars 2013, 32^e année, p. 61-74.
- BADIOU Alain, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005, 262 p.
- BECKER Jean-Jacques, BERSTEIN Serge, *Nouvelle histoire de la France contemporaine, Victoire et frustrations, 1914-1929*, Tome 12, Paris, Édition Le Seuil, 1990, 405 p.
- BERNEX Jules, « L'Exposition des Arts décoratifs », *La Revue Française*, 13 mai 1923, n° 19, p. 520.
- BERSTEIN Serge, Pierre MILZA, *Histoire de la France au xx^{ème} siècle*, Tome 1 : 1900-1930, Paris, Perrin, 2009, 608 p.
- BOUCHARENC Myriam et LEROY Claude, *L'année 1925, L'esprit d'une Époque*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, 331 p.
- BRAVARD Alice, *Le grand monde parisien, La persistance du modèle aristocratique. 1900-1939*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 388 p.
- DANIEL-ROPS, « Une nouvelle "Diaspora", Les Émigrés Russes en France », *La Voix*, 1^{er} juin 1930, p. 13.
- « Les expositions doivent-elles avoir lieu au centre de Paris ? L'opinion des conseillers municipaux », *L'Œuvre*, 22 octobre 1923, p. 5.

- « L'Exposition des Arts décoratifs grande manifestation d'art de travail et de paix est officiellement ouverte », *Le Matin*, 29 avril 1925, p. 1.
- « L'Exposition internationale des Arts décoratifs répond à une évidente nécessité économique, une interview de M. Fernand David commissaire général de l'exposition de 1925 », *L'Avenir*, 25 août 1923, p. 1.
- FAUQUE Vincent, *La dissolution d'un monde. La Grande Guerre et l'instauration de la modernité culturelle en Occident*, Paris, L'Harmattan, 2003, 222 p.
- FEIERTAG Olivier, « L'économie française de 1914 à nos jours, le temps de la mondialisation » *Documentation photographique* n° 8081, La Documentation française, 2011, 64 p.
- FORTHUNY Pascal, « Enquête sur l'Art décoratif et sur la crise de l'apprentissage », *Le Matin*, 1^{er} novembre 1910, p. 5.
- FORTHUNY Pascal, « L'Exposition des Arts décoratifs de Munich », *La Grande Revue*, 10 mars 1913, pp. 62-80.
- FOUCHÉ Nicole, « Les Américains en France, 1919-1939 : un objet d'étude pour les historiens de l'immigration », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 14, n° 3, 1998. pp. 159-170.
- GALLAGHER Daniel, *D'Ernest Hemingway à Henry Miller, Mythes et réalités des écrivains américains à Paris, (1919-1939)*, Paris, L'Harmattan, 2011, 254 p.
- GHANEM AZAR Rania, « Romantisme français et culture hispanique : contribution à l'étude des Lettres françaises dans la première moitié du XIX^{ème} siècle », thèse de doctorat en littératures, sous la direction de Daniel-Henri PAGEAUX, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009.
- GIFFARD Pierre, *Paris sous la troisième république, Les grands bazars*, Paris, Victor Havard, éd., 1882, 304 p.
- GOBART A. de, « Le magnifique bilan de l'Exposition des Arts décoratifs », *L'Intransigeant*, 15 janvier 1926, p. 2
- JOUFFROY Alain, *La vie réinventée, L'explosion des années vingt à Paris*, Paris, Édition du Rocher, 2004, 692 p.
- KALIFA Dominique, *La véritable histoire de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2017, 296 p.
- LECOQ Jean, « Les rois des Tziganes », *Le Petit Journal*, 22 février 1925, p. 5.
- LUCHAIRE Jean et ROCHE Émile, « Présentation », *Notre Temps*, Tome I, 20 juin 1927, p. 2.
- MONIER Frédéric, *Les années 1920 (1919-1930)*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, 215 p.
- Paris, Arts décoratifs, 1925 : guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, Paris, Hachette, 1925, 400 p.
- « Pour l'Exposition Internationale des Arts décoratifs de 1925 on a choisi, en fin de compte, le meilleur emplacement », *L'Avenir*, 21 août 1923, p. 1.
- RIOU Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France, Tome 4 : Le temps des masses, Le vingtième siècle*, Seuil, Paris, 2005.
- SAINT-PRIX Pierre de, « Ce que sera l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 », *Excelsior*, 16 novembre 1924, p. 5.

- SANDOZ G.-Roger et GUIFFREY Jean, *Exposition française d'art décoratif de Copenhague, 1909, Rapport Général*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, 1913 ?, 186 p.
- THUBERT Emmanuel de, « L'Exposition des Arts décoratifs et Industriels de 1925 », *La Revue Française*, 10 août 1924, n° 32, pp. 156-160.
- TOUCHARD Patrice, CABANEL Patrick, BERMOND-BOUSQUET Christine, *Le siècle des excès : de 1870 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 698 p.
- VIGNA Xavier, *Histoire des ouvriers en France au XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2012, 408 p.
- WARNOD André, « Les souvenirs de l'Exposition », *Les Annales Politiques et Littéraires*, 15 juillet 1927, p. 34.

Histoire de la presse, articles de presse généraliste

- BACOT Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^e siècle, une histoire oubliée*, Presses Universitaires, Limoge, 2005.
- CHAMPOMIER Emmanuelle « Contribution à l'histoire de la presse cinématographique française : étude comparée de la genèse et de l'évolution de douze revues de cinéma entre 1908 et 1940 », thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent VÉRAY, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2018, 595 p.
- DONS Mathilde, « Le Salon d'Automne de 1919 », *La Revue mondiale*, 15 novembre 1919, p. 93.
- FRANCE Anatole, « Une lettre d'Anatole France », *l'Œuvre*, 24 décembre 1922, p. 2.
- GAULTIER Paul, « Le droit de la femme au vice », *La Revue politique et littéraire*, n° 22, 18 novembre 1922, pp. 718-719.
- GOTH Max, « Frantz Jourdain », *Les Hommes du Jour*, 12 octobre 1912, n. p.
- JANNEAU Guillaume (Préf.), *Salon d'Automne, Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 20 décembre 1921*, Paris, Société française d'imprimerie, 1921.
- JEANNE René et FORD Charles, *le Cinéma et la Presse*, Paris, Armand Colin, 1961, 295 p.
- KINÉTRACES, « La presse : Une source essentielle pour la recherche cinématographique », *Kinétraces Éditions*, n° 1, 2015, p.
- KURKDJIAN Sophie, *Lucien Voqel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XX^e siècle*, Paris, Institut Universitaire Varenne, 2014, 940 p.
- MARTIN Georges, « Où se restaurer à l'Exposition des Arts décoratifs », *Le Soir*, 24 avril 1925, p. 1.
- POUPÉ Henri, « Janneau Guillaume (1887-1981), Professeur d'Art appliqué aux métiers (1946-1958) », in *Les professeurs du Conservatoire National des Arts et Métiers. Dictionnaire biographique 1794-1955*, Tome 1, A – K, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 1994. pp. 692-698. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/inrp_0298-5632_1994_ant_19_1_8466.
- REICHMAN Amos, « Jacques Schiffrin, Aller sans retour, 1940-1950 : itinéraire d'un éditeur en exil », mémoire de Master en Histoire contemporaine, sous la direction d'Emmanuelle

- LOYER, Science Po Paris, 2013-2014.
- REICHMAN Amos, *Jacques Schiffrin, a publisher in exile, from Pléiade to Panthou*, New York, Columbia University Press, 2019.
- RONALD Susan, *Condé Nast, The man and his Empire*, New York, St. Martin's Press, 2019, 448 p.
- SCHIFFRIN André, *Allers-retours*, Paris, Éditions Liana Levi, 2007, 284 p.
- SEEBOHM Caroline, *The Man who was Vogue, The life and times of Condé Nast*, New York, Viking Press, 1982, 390 p.
- SULLEROT Évelyne, *La presse féminine*, Paris, Armand Colin, (1963) 1966, 319 p.
- VALLAIS Pierre, « La naissance de la cinéphilie et l'essor de la presse spécialisée indépendante en France : Le Film (1914-1921), une revue pionnière », mémoire de M1 mention Cinéma, spécialité « Histoire, théories, archives », sous la direction de Dimitri VEZYROGLOU, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.
- VAUXCELLES Louis, « Le Salon d'Automne dans peu de temps ouvrira ses portes aux artistes », *Excelsior*, 3 septembre 1918, p. 2.
- WALEFFE Maurice de, « La Mode au Salon d'Automne », *Les Modes*, 1^{er} janvier 1919, p. 11.
- WATSON Linda, *Vogue Fashion, 100 years of style by decade and designer*, London, Carlton Books limited, 1999, 254 p.
- WOOLMAN CHASE Edna, CHASE Ilka, *Always in Vogue*, Victor Gollancz Ltd, London, 1954, 381 p.

Histoire du théâtre, histoire du costume au théâtre

- AUBERT Charles, *L'Art mimique suivi d'un traité de la pantomime et du ballet, 200 dessins par l'auteur*, Paris, E. Meuriot Éditeur, 1901, 248 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1100538/f222.item>.
- AUBIGNAC HÉDELIN François, abbé d', *La pratique du théâtre : œuvre très-nécessaire a tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, 514 p.
- BARTHES Roland, « Les Maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, n° 12, mars-avril 1955.
- BARTHES Roland, RIVIÈRE Jean-Loup (éd.), *Écrits sur le théâtre, Roland Barthes, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, 358 p.
- BERAUD Solène, « Les Couturiers en scène : le théâtre habillé par la haute couture, 1887-1945 », Mémoire de Master en Études théâtrales, Université de Lyon 2, 2008.
- BLANC Odile, « Histoire du costume : l'objet introuvable », *Médiévales : L'étoffe et le vêtement*, n°29, 1995, pp. 65-82. [En ligne] www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1995_num_14_29_1337.
- BORDET Pascale, *Habiller l'acteur*, Paris, Acte Sud, 2014, 87 p.
- BOUDET Sophie, « Les coulisses d'un théâtre littéraire au XIX^e siècle, Le personnel de l'Odéon

- de 1852 à 1906 », Mémoire de Master en Histoire, sous la direction de Nicolas HATZFELD, Jean-Louis LOUBET et Alain MICHEL, Université Évry Val d'Essonne, 2008, 301 p.
- BRULÉ André, « 1700 fois gentleman-cambrioleur je vais continuer la carrière d'Arsène Lupin, *Excelsior*, 2 juin 1934, p. 4.
- CHARLE Christophe, « Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 34, 2007, p. 71-104.
- COPIN Alfred, *Études dramatiques, Talma et la Révolution*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1888, 322 p.
- COULETEL Nathalie, « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le « septième art », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/1895/288>.
- CUREL Agnès, « Une voix en métamorphose, De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre », thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2018.
- DUVULLIER Marc, « The Mask [1908-1929] de Edward Gordon Craig : “un rêve mis noir sur blanc” », thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de Georges BANU, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009.
- GHENYA, « La mode au théâtre », *Le Figaro*, 2 février 1912, p. 6.
- GUIBERT Noëlle (dir.), *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000, 208 p.
- JULLIEN Adolphe, *Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, G. Charpentier, Éditeur, 1880, 356 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56816535/f15.item.texteImage>.
- LE SENNE Charles, *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse Éditeur, 1878, 340 p.
- MESPLÈÈS Paul Eugène, BENOIST René, « Le Costume au théâtre et à la ville », *Revue de la mise en scène*, n° 13, 1886, Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327493627/date>. (3 années disponibles 1886, 1887 et 1888. Le n° 1, pour l'année 1886).
- PANDOLFI Vito, *Histoire du Théâtre, théâtre anglais, romantisme, science de la mise en scène*, Vol. 3, Paris, Marabout université, 1964.
- RÉGNAULT-VARIN, *Mémoires sur Talma, par Regnault-Varin, avec notes et nombreux Documents collationnés par Henri d'Alméras*, Paris, Société parisienne d'édition, 1904, 340 p.
- STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984, 336 p.
- PINSA Delphine, *Modes ! À la ville, À la scène*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017, 159 p.
- VALBEL Horace, « La vie de Paris : Une disparition », *La Politique coloniale*, 16 juin 1904, p. 3.
- VIALA Alain, *Histoire du théâtre*, Paris, Presse Universitaire de France, 2017, 128 p.
- VERDIER Anne, BIET Christian (Préf.), *Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*, Paris, Lampsaque, 2006, 446 p.
- VERDIER Anne, GOETZ Olivier et DOUMERGUE Didier, *Art et usage du costume de scène*, Cirey-

lès-Mareilles, Lampsaque, 2007, 515 p.

WAILLE Franck, « Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques », thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Jean-Dominique DURAND, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2009.

5. Études sur l'art

APOLLINAIRE Guillaume, EIMERT Dorothea, PODOKSIK Anatoli, *Le Cubisme*, New York, Parkson International, 2012, 200 p.

BAUDELAIRE Charles, *Critique d'Art, Tome I, Charles Baudelaire*, « Le salon de 1845 », Paris, Armand Colin, 1965, pp. 19-77.

BAUDELAIRE Charles, *Critique d'Art, Tome II, Charles Baudelaire*, « Le Peintre de la vie Moderne », Paris, Armand Colin, 1965. pp. 452-455.

BENTON Tim, FONTÀN DEL JUNCO Manuel, ZOZAYA María, *Modern Taste. Art Deco in Paris 1910-1935*, Dap-distributed Art, New York, 2014, 501 p.

BREON Emmanuel, CAVANIOL Hubert, *Paris Art déco*, Paris, Somogy éditions d'art, 2016, 239 p.

CHEVREUL Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, ...*, Paris, Pitois-Levrault et C^{ie}, 1839, 735 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f>.

CERMAN Jérémie, « L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [en ligne] <https://ehne.fr/fr/node/12305>.

FAUCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, (1934), 2005, 144 p.

FRANCASTEL Pierre, *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.

FRANKLIN Alfred, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, Paris, Ed. H. Welter, 1906, 856 p. [En ligne] <https://www.gallica.bnf.fr>.

FROISSART PEZONE Rossella, *L'Art dans Tout : les Arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, préface de Jean-Paul BOUILLON, Paris, CNRS Éditions, 2004, 266 p.

GAGE John, *Couleur et culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris, Thames and Hudson, 2008, 336 p.

GAUDRIAULT Raymond, *La gravure de mode féminine en France*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1983, 223 p.

HERBST René, *Devantures, Vitrines, Installations de Magasins à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Paris 1925*, Paris, Charles Moreau éditeur, 1925, 58 p.

JANNEAU Guillaume, « L'Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriels Modernes, La décoration intérieure, le mobilier », *Beaux-arts*, 1^{er} janvier 1925, p. 226-417.

- JANNEAU Guillaume, « L'art décoratif "moderne" », *Le Crapouillot*, 1^{er} février 1926, p. 24.
- KRISTELLER Paul Oskar, *Le système moderne des arts, Étude d'histoire de l'esthétique*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, 128 p.
- LÉON Paul, prés, *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925*, Rapport général, Volume IX, Parure (classe 20 à 24), Paris, Librairie Larousse/Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1927, 313 p. [En ligne] <http://cnum.cnam.fr/CGI/redir.cgi?4XAE94.9>.
- LÉON Paul, prés, *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925*, Rapport général, Volume X, Théâtre, photographie et cinématographie (classes 25 et 37), Paris, Librairie Larousse/Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1929, [En ligne] <http://cnum.cnam.fr/redir.cgi?4XAE94.10>.
- LUSSIER Suzanne, *Art déco fashion*, V & A publications, Londres, 2003, 96 p.
- MAGNE Lucien et Henri-Marcel, *L'art appliqué aux métiers, Décor du mobilier : meubles et sièges*, Paris, H. Laurens, 1928, 240 p.
- MÜLLER Florence, *Art et Mode*, Paris, Éd. Assouline, 1999, 79 p.
- PINCHON Pierre, *La lumière dans les arts européens 1800-1900*, Hazan, Paris, 2011, 168 p.
- ROBINSON Julian, *Splendeurs de l'Art déco*, trad. Antoinette de Jorna, Paris, Vilo, 1990.
- ROUSSEAU Pascal (dir.), *Robert Delaunay, 1906-1914 de l'impressionnisme à l'abstraction*, Paris, Centre G. Pompidou, 1999, 277 p.
- RUSKIN John, *The Two Paths, being lectures on art and its application to decoration and manufacture, delivered in 1858-9, by John Ruskin, LL.D.*, Orpington, G. Allen, (1859), 1885, 299 p. [En ligne] <https://www.gutenberg.org/files/7291/7291-h/7291-h.htm>.
- SALON D'AUTOMNE, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 10 décembre 1919*, Paris, Société française d'imprimerie, 1919, 369 p.
- SALON D'AUTOMNE, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 20 décembre 1921*, Paris, Société française d'imprimerie, 1921, 403 p.
- SALON D'AUTOMNE, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 17 décembre 1922*, Paris, Société française d'imprimerie, 1922, 415 p.
- SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte et RASMUSSEN Anne, *Les Fastes du progrès, Le guide des expositions universelles, 1851-1992*, Paris, Flammarion, 256 p.
- THORNTON Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Édition, 1994, 192 p.
- WALDEMAR-GEORGE, « L'Art décoratif moderne », *La Revue mondiale*, n° 5, 1 mars 1925, pp. 82-85.

6. Études de Cultures Visuelles (*Visual Studies*)

- BUCK-MORSS Susan, « De l'histoire de l'art aux Visual Studies », *Politique de l'image*, n° 8, 2014, p. 52-57.
- BOIDY Maxime, *Les études visuelles*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2017, 188 p.
- MITCHELL W. J. T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, 379 p.
- PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, (1969), 2014, 620 p.
- SCHWARTZ Vanessa, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin de Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, (1998), 1999, 230 p.
- SCHWARTZ Vanessa, *It's So French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 272 p.

7. Études de droit

- Le Droit d'Auteur, Organe Mensuel du bureau international de l'union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, n° 4, 15 avril, 1902, pp. 37- 48.

8. Études de sociologie, philosophie, et anthropologie

- AMAR Marianne, GREEN Nancy L (dir.), *Migration d'élites, Une histoire-monde (XVIe – XXIe siècle)*, Tours, Les Presses universitaires François-Rabelais, 2022, 304 p.
- BARNOIN Édouard, « À propos de Panofsky : iconographie, sociologie, théorie de l'art », in *Raison présente*, n° 6, Avril – Mai – Juin 1968, pp. 83-94. [En ligne] www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1968_num_6_1_1246.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris. Éd. du Seuil, 1964, 275 p.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres, Tome II*, Paris, Gallimard, 2000, 459 p.
- BENJAMIN Walter, « Paris, Capitale du XIXe siècle », *Œuvres Tome III*, Paris, Gallimard, 2000, 482 p.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris, 1979,

672 p.

- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 288 p.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Éditions du Seuil, (1972), Édit. du Seuil, coll. « Points Essais », 2000, 272 p.
- GOBLOT Edmond, *La barrière et le niveau*, Paris, Librairie Félix Alcan, (1925), 2010, 160 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologies. Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, 402 p.
- LYND Robert S. and MERRELL LYND Helen: *Middletown: A Study in Modern American Culture*, New York, Harcourt, Brace, 1929, 550 p.
- LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'Esthétisation du monde : Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, 496 p.
- MCMAHON A.M, « an American courtship: psychologists and advertising theory in the progressive era » in *American Studies*, n° 13, Automne 1972, pp. 3-8 et 15. [En ligne] <https://journals.ku.edu/amsj/article/view/2396>.
- MESCHONNIC Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988, 320 p.
- TARDE Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1890, 431 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77173k?rk=42918;4>.
- VEBLEN Thorstein, *The Theory of the Leisure Class, An Economic Study in the Evolution of Institutions*, New York, The Macmillan company, 1899, 404 p. Traduit en français: *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1970, 328 p.

9. Romans, poésies, théâtres, opéras écrits au XIX^e siècle et début du XX^e siècle ou s'y déroulant

- APOLLINIAIRE Guillaume, *Le Poète Assassiné*, Paris, L'Édition, 1916, 316 p.
- ARAGON Louis, *Anicet ou le Panorama*, Paris, Galimard, 1921, 197 p.
- GULBENKIAN Calouste S., *La Transcaucasie et la péninsule d'Apchéron, souvenirs de voyage*, Paris, Librairie Hachette, 1891, 336 p.
- HALEVY Ludovic, MEILHAC Henri, *Carmen*, opéra-comique en 4 actes, tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, Paris, Calmann-Lévy, 1949, 68 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14104246.image>.
- HUGO Jean, *Le regard de la mémoire*, Paris, Actes Sud, (1983), 2020, 512 p.
- MARGUERITTE Victor, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, (1922), 1978, 269 p.
- LEBLANC Maurice, *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur*, Paris, Édition Pierre Lafitte, 1907, 307 p.
- LEBLANC Maurice, *L'Aiguille creuse*, Paris, Édition Pierre Lafitte, 1910, 344 p.

- MÉRIMÉE Prosper et BALSAMO Jean (préf.), *Carmen*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, 249 p.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, 2400 p.
- RADIGUET Raymond, *Le Diable au corps*, Paris, B. Grasset, 1923, 189 p.
- RADIGUET Raymond, *Lettres retrouvées*, Paris, Omnibus, 2012, 464 p.
- ZWEIG Stefan, *Le monde d'hier*, Paris, Gallimard, 2016, 590 p.
- COCTEAU Jean, *Romans, poésies, poésie critique, théâtre, cinéma*, Paris, Librairie générale française, coll. La pochothèque, Classiques modernes, 1995, 1400 p.

10. Outils méthodologie et de contextualisation

- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de L'Académie française*, Paris, Vve J. Baptiste Coignard, 1^{ère} édition, 1694. [En ligne] <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/search.form.fr.html>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de L'Académie française*, Paris, Vve B. Brunet, 4^{ème} édition, 1762. [En ligne] <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/quatrieme.fr.html>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de L'Académie française*, Paris, Chez J.J. Smits et C^{ie}, 5^{ème} édition, 1762. [En ligne] <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/quatrieme.fr.html>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de L'Académie française*, Paris, Vve B. Brunet, 6^{ème} édition, 1832-1835. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens>.
- DIDEROT Denis et LE ROND D'ALEMBERT Jean, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Le Breton, Briasson, David, Durand, 1751-1772, 35 vol. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens> et www.gallica.bnf.fr.
- FÉRAUD Jean-François, *Le Dictionnaire critique de la langue française, 1787-1788*. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens>.
- Dictionnaire de Trévoux*, Nancy, Pierre Antoine, 1740. [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux/> :
- Paris-adresses : annuaire général de l'industrie et du commerce : corps constitués, administrations, professions libérales, propriétaires, rentiers, etc. de Paris et du département de la Seine*, h. Alavoine et cie, Paris, 1890-193. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb326988580/date>.
- Annuaire du Commerce Didot-Bottin*, Paris, Firmin-Didot frères, de 1909-, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32697422n/date>.
- Journal officiel de la République française, Édition des lois et décrets*, Paris, Journaux officiels, 1881-2015. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34378481r/date&rk=85837;2>

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ABRAMS, Leon 28, 34, 218, 219, 220, 221,
348, 350, 357, 359, 360

ACHARD, Marcel 502

ADRIAN, Gilbert 42, 47, 48, 73, 614

AFTALION, Albert 15

AKCHOTÉ, Frères 553

ALBERA, François . 12, 29, 91, 96, 99, 430

ALBERINI, Filoteo 49

ALCOVER, Pierre... 75, 449, 454, 455, 497

ALLAIN, Marcel 126

ANDRÉYOR, Yvette 536

ANDRIOT, Josette 560

ANGELO, Jean..... 527

ANNENKOV, Georges 45, 46, 49, 361,
430, 659

ANTHEIL, George 555, 559

ANTOINE, André 12, 81, 82, 83, 107, 108,
123, 423, 424, 446

APOLLINAIRE, Guillaume..... 38, 39, 484,
485, 508, 559

ARTHAUD, Antonin..... 453

ASTAIRE, Adèle..... 401

ASTAIRE, Fred..... 33, 164, 165, 223

AUBERT, Charles 142

AUBERT, Jane 401, 479, 480

AUBERT, Louis 599

AUBERT, Michelle 89, 111

AURIC, Georges 397

AUTANT-LARA, Claude 19, 49, 200, 366,
367, 447, 501, 548, 554

B

BAKER, Joséphine 243, 253, 258

BAKST, Léon 376, 377, 556

BALFOUR, Betty 263

BALMAIN, Pierre 20, 620

BALZAC, Honoré de..... 130, 131

BANTON, Travis..... 42

BARA, Thera 318, 319

BARBIER, George 518

BARCLAY 346

BARD, Christine..... 27, 74, 141, 169, 173,
191, 192, 472, 473

BARDÈCHE, Maurice..... 42, 95

BARNIER, Martin 29

BARONCELLI, Jacques de..... 536, 537

BARSACQ, Léon 452

BARTHES, Roland..... 73, 83, 187

BASS-KRUEGER, Maude ... 14, 75, 77, 95,
160, 173, 188, 190, 257, 272

BAUDELAIRE, Charles..... 37, 38, 547

BEAUHARNAIS, Joséphine de ... 280, 326,
329, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 342,
344

BÉCHOFF-DAVID & Cie, (maison) ... 161,
232, 402

BECKER, Jacques 49

BECKER, Jean-Jacques..... 14, 190

BELL, Marie.....	47	404	
BELL, Quentin	64	BONNARD, Pierre	529
BENDA, Georges K.	20, 48, 342	BÖRLIN, Jean	555
BENJAMIN, Walter	37, 38, 216, 609	BOUCHER, François.....	75, 105, 121, 130, 142, 284, 288, 334, 339
BENOIS, Alexandre	328, 330, 556	BOUÉ, Sœurs.....	221
BENOIT, Pierre	253	BOULANGER, Louise	51, 52, 346, 446, 449, 451, 455, 458, 459, 460, 461, 463, 467, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 501, 613
BÉRAUD, Jean.....	66	BOULET-POIRET, Denise	53
BERBEROVA, Nina	429, 432	BOUNINE, Ivan	429
BERLIN, Irving	164	BOURDIEU, Pierre	72, 130, 141
BERNARD, Raymond.....	49, 350, 380	BOURGASSOFF, Fédote.....	430
BERNHARDT, Sarah... 18, 28, 31, 81, 194, 195, 196, 197, 202, 219, 220, 282, 347, 348, 349, 350, 357, 358, 359, 360, 365, 548, 571		BRABANT, Andrée.....	350, 360, 362, 363
BERNHEIM, Michel	349	BRÂNCUȘI, Constantin.....	347
BERSAUCOURT, Édouard de.....	329	BRAQUE, Georges.....	529
BERSTEIN, Serge	14, 47, 190	BRASILLACH, Robert	42, 95
BERTHOMÉ, Jean-Pierre	20, 37, 333	BRAVARD, Alice	18
BERTHON, Rodolphe.....	509	BRAY, Yvonne de.....	113
BERTHON, Roland.....	509	BRINDEAU, Jeanne	358
BERY, (maison)	431	BRISSAUD, Pierre	277, 518
BESSY, Maurice	133	BROOKS, Louise ... 51, 206, 207, 208, 209, 230, 231, 232	
BIANCHINI, Charles	374	BROWING, Tod.....	411
BILINSKY, Boris	44, 45, 365	BROWNLOW, Kevin.....	326, 328
BILLARD, Pierre	367, 368	BRULÉ, André	125, 129
BILLAUT, Manon.....	12, 82	BRUMMELL, George	127, 142
BISCOT, Georges.. 502, 503, 504, 506, 601		BRUNHOFF, Michel de .. 16, 518, 519, 520	
BIZET, Georges.... 292, 296, 297, 298, 305, 314, 321		BRUNS, Julia.....	349
BLANCHE, Géraldine.....	54	BURCH, Noël	71, 93, 97, 305, 424, 447, 448, 488, 489, 525, 544, 557, 611
BLOCH, Noé.....	329		
BLUM, René	537		
BONAFÉ, Pépa 395, 398, 400, 401, 403,			

C

CAILLEBOTTE, Gustave	66	473, 513, 558
CAILLOT, Sœurs	193	CHANEY, Lon
CALMETTES, André.....	31, 348, 548	411
CAMIER, Régina	268	CHAPEROT, Georges
CAMPBELL, Eric	140	298
CANUDO, Ricciotto	13, 509, 528, 535, 536, 542, 618	CHAPLIN, Charles... 32, 69, 71, 72, 77, 79, 118, 119, 122, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 184, 266, 282, 379, 387, 608, 609
CARL, Renée.....	31	CHAREAU, Pierre.....
CARNEGIE, Hattie	443	462, 554
CAROU, Alain	31, 33, 446, 449	CHARENSOL, Georges
CARRÉ, Michel.....	111, 125	251, 367, 543
CARRÈRE, Charlyne	55, 107, 115	CHARPY, Manuel
CARTIER, (maison).....	572	68, 113, 143
CARTOUX, Paul.....	502	CHENOUNE, Farid
CASSINI, Oleg.....	445	75, 129
CASTLE, Irene.....	164, 165, 167, 168, 375	CHÉRUIT, Louise
CASTLE, Vernon	164, 165, 375	53, 190, 449, 532
CATELAIN, Jaque .	41, 367, 421, 424, 447, 454, 457, 488, 489, 496, 497, 498, 499, 527, 543, 544, 547, 548, 549, 553, 555, 556, 560, 571	CHEVREUL, Michel-Eugène
CAVAILLÉ, Fabien	10	484
CAVALCANTI, Alberto	200, 554	CHION, Michel
CENDRARS, Blaise.....	484, 508, 509, 556	28
CHALLINE, Éléonore.....	43	CHIRAT, Raymond.....
CHAMPOMIER, Emmanuelle .	10, 60, 194, 240, 517, 521, 522, 616	29, 192, 198
CHANEL, Gabrielle ...	20, 47, 82, 169, 173, 183, 193, 205, 226, 230, 324, 383, 384, 386, 387, 388, 391, 392, 393, 396, 402, 431, 441, 443, 445, 449, 450, 469, 472,	CHOUKHAEFF, Vassili
		311
		CHRYSÈS, Monique
		243, 244
		CICERI, Pierre-Luc-Charles.....
		81
		CLAIR, René ..
		22, 27, 28, 33, 34, 194, 207, 260, 350, 366, 367, 369, 371, 372, 374, 375, 377
		CLARK, Caroll.....
		223
		CLAUDEL, Paul.....
		366, 557, 558
		CLOUZOT, Henri.....
		41
		COCTEAU, Jean
		397, 473, 556, 558
		CODRÉANO, Lizica
		502, 503, 505, 506, 508
		COISSAC, G.- Michel
		42, 44, 203
		COLETTE.....
		349, 370, 425, 526
		COLLINEY, Louise.....
		194, 349
		COLOMBIER, Jacques
		401
		COLOMBIER, Pière.....
		27, 32, 34, 40, 200, 211, 262, 263, 264, 398, 399, 401, 403,

COMERRE, Léon-François..... 105, 106
 CORBIN, Alain 65
 COWARD, Noël..... 393
 CRAIG, Edward Gordon 82, 83, 175
 CRAWFORD, Joan 47
 CRETON, Laurent..... 21, 607
 CROSLAND, Alan..... 422
 CROZE, Jean-Louis..... 299
 CUFF, Paul 328, 329
 CUNARD, Grace..... 153

D

D'AVRILY, Colette 283, 414, 582, 604
 D'HUGUES, Philippe 31
 D'ALCY, Jehanne..... 107, 109
 D'ALENCON, Émilienne 18
 DAMITA, Lili 47, 202, 401
 DARRIEUX, Danielle 205, 405
 DAVARENNES, Alexandre 185
 DAVID, Jacques-Louis 341
 DAVIES, Ann..... 291, 318
 DAVIES, Marion..... 47
 DE BERSAUCOURT, Édouard 329
 DEBUSSY, Claude 398, 429, 530, 547, 548
 DECOIN, Henri 502
 DECOURCELLE, Pierre..... 123, 148, 149,
 150, 151
 DÉJAZET, Virginie..... 107
 DEL RIO, Dolores 309, 310, 315, 316, 318,
 320, 322, 323
 DELACROIX, Eugène 105
 DELAMARE, Rosine 20, 62

DELANNOY, Jean 45
 DELAUNAY, Robert 60, 259, 483, 484,
 487, 488, 489, 490, 502, 503, 504, 505,
 508, 509, 512, 514, 593
 DELAUNAY, Sonia . 22, 51, 55, 58, 59, 60,
 259, 429, 431, 452, 483, 484, 485, 486,
 487, 489, 490, 492, 493, 498, 499, 500,
 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508,
 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 578,
 593, 595, 601, 619, 624
 DELLUC, Louis.. 10, 11, 12, 13, 27, 43, 44,
 47, 48, 68, 78, 92, 119, 138, 146, 166,
 167, 168, 183, 184, 185, 186, 333, 447,
 488, 515, 517, 520, 521, 522, 523, 524,
 525, 526, 527, 528, 531, 536, 548, 615,
 616
 DELPIERRE, Madeleine..... 20, 37, 50, 69,
 194, 198, 321, 328, 343, 382, 405, 611
 DEMILLE, Cecil B..... 290, 291, 297, 300,
 305, 306, 313, 315, 318, 319, 391, 434
 DEMILLE, William..... 297
 DEMORNEX, Jacqueline 4
 DERAÏN, André 347
 DERMOZ, Germaine..... 405
 DESLANDRES, Yvonne 75, 370, 416, 442,
 474
 DESPRÈS, Suzanne..... 198
 DEVIRYS, Rachel 263
 DHÉLIA, France..... 350, 356
 DIAGHILEV, Serge de. 376, 429, 430, 485,
 556
 DIAMANT-BERGER, Henri 10, 22, 27, 33,
 34, 64, 66, 203, 221, 222, 223, 233, 234,

239, 260, 263, 264, 350, 378, 379, 380,
381, 382, 383, 384, 386, 398, 401, 405,
526, 551

DICKSON, William K.L. 293, 294

DIDEROT, Denis 24

DIEUDONNÉ, Albert 341, 344

DIOR, Christian..... 443, 620

DOEUILLET, Georges..... 273

DOISY PELLETIER, Georges..... 502

DONATIEN, Émile-Bernard 28, 33, 40, 51,
52, 66, 69, 200, 201, 202, 204, 205, 215,
217, 218, 224, 226, 234, 235, 236, 237,
238, 239, 258, 259, 260, 263, 279, 337,
339, 394, 395, 467, 501, 609, 610

DONNELLY, Nell..... 443, 445

DORÉ, Gustave 294, 295

DORZIAT, Gabrielle..... 194

DOS PASSOS, John R. 67

DOUBLIER, Francis 87

DOUCET, Jacques.. 18, 113, 193, 194, 347,
348, 445

DRECOLL, Ch. 51, 52, 55, 58, 218, 243,
244, 245, 262, 263, 346, 489, 494, 501,
604, 624

DREVILLE, Jean..... 49

DREYER, Carl Theodor..... 451

DU MANOIR, Yves 502

DU PLESSY, Armand... 28, 34, 35, 74, 350

DUBY, Georges..... 74

DUFET, Michel..... 554

DUFF-GORDON, Lucy 146, 165, 167, 181,
388, 614

DUFLOS, Huguette 41, 256, 257

DUFRÊNE, Maurice..... 591

DUFY, Raoul . 347, 373, 374, 513, 579, 580

DULAC, Germaine 253, 535, 599

DUMAS BAUDRON Adèle..... 53

DUMAS BAUDRON, Alice..... 53

DUMAS, Alexandre 64

DUMONT, Marcel..... 28, 34, 193, 349

DUNCAN, Isadora..... 348, 375

DUNOYER DE SEGONZAC, André .. 347,
397

DURAND, Jean 69, 212, 228, 229, 256,
257, 609

DUREY, Louis..... 397

DUREY, René 397

DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Anne-
Elizabeth 28, 212, 243, 407

DUVIVIER, Julien..... 217

DUX, Emilienne 194, 349

E

E. B. DONATIEN, Émile-Bernard..... 200

EDE, François 509

EDISON, Thomas 85, 150, 293

EL AMRANI, Frédérique 27, 473

EPSTEIN, Jean . 43, 44, 326, 327, 350, 528,
557

ERMOLIEV, Joseph 429

ESCOFFIER, Marcel 40

ÉTIEVANT, Henri..... 243, 258, 331

EVANS, Caroline 18, 76, 181, 234, 674

EVEIN, Agnès 109

F

FAIRBANKS, Douglas 45, 527
FARRAR, Géraldine 305, 306, 314, 315,
323, 433
FAURÉ, Gabriel 530
FAVIER, Christiane 257
FÉLIX, Geneviève..... 197, 198
FEUILLADE, Louis 31, 126, 153, 168, 189
FEYDEAU, Georges 123, 124
FEYDER, Jacques 22, 28, 33, 48, 268, 290,
291, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 302,
304, 307, 311, 312, 314, 320, 321, 322,
323, 324, 325, 430, 537
FIESCHI, Jean-André.... 447, 488, 544, 557
FITZGERALD, Scott 67
FLAHERTY, Robert..... 416
FLEURY, Marianne de... 20, 37, 40, 41, 50,
69, 194, 198, 321, 328, 343, 405, 454,
611
FLOREY, Robert..... 133, 150, 166, 183
FOKINE, Michel 556
FOLLOT, Paul..... 529
FONTANES, Alexandre..... 110
FONTERAY, Jacques 20, 40, 45, 50
FORD, Charles . 42, 48, 120, 293, 297, 298,
325
FOUILLET, Myriam 40, 620
FOWLER, Addison 263, 375
FRANCE, Anatole..... 356
FRANCIS, Eve 62
FRANCIS, Joe 253
FRANK, César..... 530

FRENKIAN, Ara 52, 62, 400, 402, 403,
478, 479, 480
FREUND, Karl 411
FRONDALE, Pierre..... 561

G

GAGELIN, (maison) 275
GALIEN-LALOUE, Eugène 66
GALLI-MARIÉ, Célestine 291, 292
GALVIN, (maison) 329, 553
GANCE, Abel . 22, 27, 28, 33, 45, 185, 268,
280, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333,
335, 336, 337, 338, 340, 342, 447, 509,
528, 535, 536, 557, 612, 645
GARDEN, Mary 548
GARY, Romain 429
GASC, Christian 20
GASNIER, Louis J. 125, 131, 147, 150,
153, 166, 172
GAUDREAULT, André . 30, 39, 70, 77, 83,
86, 88, 91, 99, 111
GAULTIER, Paul 356
GAUMONT, (société) 30, 31, 80, 126, 153,
168, 189, 368, 402, 599
GAUMONT, Léon..... 31, 96
GAUTHIER, Christophe 30, 31, 33, 36, 41,
43, 64, 66, 250, 251, 517, 528, 535
GAUTIER, Jacques-Louis..... 111, 113
GAYE, Magdelaine de..... 11
GAYNE DE MEYER, Adolf..... 524
GAYRAUD, Pierre-Yves 64
GENINA, Augusto.... 28, 34, 209, 230, 231,
232

GERRERO, Maria.....	282
GERSHWIN, Georges.....	164
GERSON, Alfred.....	461
GIAFFERI, Paul-Louis de.....	245, 249
GILLES, Guy.....	32
GILSON, Paul	104, 105
GIRAUDOUX, Jean.....	268
GIVENCHY, Hubert de	20, 620
GLORY, Marie.....	279, 449, 450, 455, 459, 460, 461, 463, 468
GODART, Frédéric	76
GOETHE, Johann Wolfgang Von.....	111
GOLDWYN, Samuel....	388, 391, 392, 393, 407
GONTCHAROFF, Nathalie	429
GOUBLET, Juliette	35
GOULDING, Eddie.....	393
GOUNOD, Charles.....	111
GRANDAIS, Suzanne	31
GRANIER, (maison)	89, 552, 607
GRASSET, Bernard.....	42, 138, 521
GREER, Howard	42, 614
GREY, Silvia.....	350
GROULT, Nicole	532, 616
GRUMBACH, Didier 15, 17, 146, 216, 486	
GUIDO, Laurent.....	154, 169, 264
GUILLAUME-DANVERS, V	46
GUITRY, Lucien.....	197, 283
GUITRY, Sacha.....	49, 196, 268, 269, 347
GULBENKIAN, Calouste Sarkis	439
GUY, Alice	80, 137
GUYONVARCH, Kate	139, 140

H

HALÉVY, Ludovic.....	301
HARIVEL, Laure.....	51
HATOT, Georges.....	89, 552, 607, 608
HAYES, Magdeleine des.....	253
HEAD, Edith.....	42
HECHT, Philippe.....	232, 233, 357
HÉDELIN D'AUBIGNAC, François	80
HEIM, Jacques.....	442, 443, 513, 514, 578, 593, 594, 604
HEISE, William	293, 294
HELBLING, Jeanne.....	243, 244
HELM, Brigitte.....	72, 279, 449, 450, 451, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 490
HEMINGWAY, Ernest.....	67
HEPBURN, Audrey	42, 620
HÉRIAT, Philippe	367, 552
HERMANT, Abel.....	262, 399
HEU, Pascal Manuel.....	11, 250, 251, 546
HEUZÉ, André	10, 125
HOFFMANN, Carl	411
HONEGGER, Arthur.....	367, 397, 547
HORST, Paul	524
HOURY, Henry	349
HUBERT, René	445
HUGO, Jean.....	451, 556
HUGON, André	190

I

IBANEZ BLASCO, Vicente.....	407
ICART, Roger.....	29, 192, 198

INGRAM, Rex..... 22, 28, 34, 67, 259, 405,
406, 407, 408, 411, 412, 413, 415, 419,
420
INGRES, Jean-Auguste-Dominique..... 105
IRIBE, Paul..... 178, 335, 347, 392, 529
IVANOFF, V. 331

J

JACQUELUX, Lucien..... 223
JACQUEMOND, Jean..... 509
JAMBON, Marcel 89
JANNEAU, Guillaume 530, 554, 604
JASSET, Victorin 560
JEAN-LOUIS, (Berthault)..... 42, 445
JEANNE, René 42, 44, 48, 61, 198, 220,
221, 265, 536
JENNY, (maison) . 22, 51, 52, 62, 116, 190,
193, 232, 395, 398, 400, 401, 402, 403,
404, 418, 441, 478, 479, 582, 585, 587,
624
JOLIVET, Sophie 23
JOLSON, Al 265
JOURDAIN, Francis 530, 554, 593, 597
JOURDAIN, Frantz..... 528, 530, 535, 539,
542, 616
JOUVET, Louis 268, 278
JUAN, Myriam 10, 31, 33

K

KAHN, Albert 97
KAHN, Otto Herman..... 547, 552
KAMENKA, Alexandre 293, 298, 329, 360,
429, 430

KAPLAN, Nelly 32
KARNO, Fred..... 132, 133
KATORZA, Mouna 256
KAUFFMANN, Gaston..... 232, 233, 357
KEATON, Buster..... 32, 224
KELLER-DORIAN, Albert.. 509, 510, 511,
512
KEMPF, Roger 122, 128
KERN, Jerome 164
KESSEL, Joseph 422, 423, 424, 430, 446
KITMIR, (maison)..... 431, 432
KÖNIG, René 23
KRAUSS, Henry..... 362, 363
KRUGER, Jules 473
KURKDJIAN, Sophie 14, 15, 16, 17, 75,
76, 77, 95, 160, 173, 188, 189, 190, 198,
240, 257, 272, 276, 518, 519, 520, 521,
610

L

L'HERBIER, Marcel 19, 22, 27, 28, 33, 34,
45, 48, 55, 58, 75, 78, 92, 255, 256, 260,
261, 279, 280, 281, 346, 350, 366, 367,
395, 398, 405, 421, 422, 423, 424, 426,
430, 436, 437, 438, 446, 447, 448, 449,
450, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 461,
473, 481, 487, 488, 489, 497, 501, 504,
509, 516, 528, 542, 543, 544, 546, 548,
549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556,
557, 564, 566, 567, 568, 569, 570, 571,
572, 599, 605, 615, 618, 619
L'HERBIER, Marie-Ange 549
LABICHE, Eugène 124

LACROIX, Christian.....	445	508, 509, 535
LAFAYETTE, Andrée .	203, 204, 221, 233, 260	LÉANDRO, Anita 298, 320
LAFERRIÈRE, Madeleine	284	LEBLANC, Georgette .. 350, 477, 532, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 555, 556, 559, 561, 562, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 618, 619
LAFFON, Yolande	403	LEBLANC, Maurice..... 125, 126
LAGERFELD, Karl.....	445	LEBOUVIER, Blanche..... 241
LAGNY, Michèle	71	LEBRUN, Dominique .. 20, 37, 50, 69, 194, 198, 321, 328, 343, 405, 611
LAGRANGE, Louise	115	LECHEVALIER, Claire
LAGRANGE, Marthe.....	115	LECOMTE, Georges
LALIQUE, René.....	225, 555, 578, 593	LECOMTE, Germaine.... 22, 40, 51, 52, 58, 59, 62, 205, 237, 238, 258, 262, 388, 395, 396, 397, 398, 402, 441, 494, 501, 620, 624
LANDIS NADOOLMAN, Deborah. 22, 70, 73, 137, 608		LEFEBVRE, Jean
LANGLOIS, Henri	55, 109, 326	LEFEBVRE, Thierry
LANVIN, Jeanne 21, 22, 26, 47, 51, 53, 55, 56, 59, 82, 105, 115, 193, 198, 199, 205, 268, 269, 270, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 287, 288, 290, 294, 296, 300, 303, 311, 323, 324, 326, 328, 329, 331, 334, 339, 342, 343, 346, 396, 402, 405, 441, 443, 445, 454, 455, 478, 482, 558, 572, 580, 581, 582, 587, 588, 604, 611, 612, 617, 624		LEFEUVRE, Morgan 25, 29, 39, 70, 555
LAPARCERIE, Cora.....	561	LÉGER, Fernand .. 367, 501, 508, 554, 556, 571
LAPIERRE, Marcel.....	42	LEGRAND, Lucienne .. 200, 201, 202, 204, 205, 215, 217, 218, 236, 237, 238, 258, 259, 337, 339, 388, 394, 395, 396, 467
LARIVE.....	81	LEHRMAN, Henry..... 133, 136
LAUREL, Stanley	132	LEKAIN, Tony 243, 244, 245, 246, 247, 248, 610
LAURENCIN, Marie.....	513	LELOIR, Maurice..... 41, 45, 300, 319, 320, 332
LE FORESTIER, Laurent30, 31, 39, 70, 89, 111, 302, 607		LELONG, Lucien ... 47, 225, 431, 442, 444, 604
LE ROND D'ALEMBERT, Jean	24	LEMAÎTRE, Frédéric..... 107
LE ROY, Éric	31, 200, 201, 218, 226	LEMERCIER, Claire..... 35
LE SOMPTIER, René 28, 33, 34, 198, 199, 243, 278, 280, 487, 503, 504, 505, 506,		

LENGLEN, Suzanne 169, 170, 171, 502
 LENIEF, Alfred..... 238, 357, 394
 LEPAPE, Georges 347, 501, 518, 524
 LEPÈRE, (maison) 104, 107, 108, 115, 117,
 453, 608
 LEPRINCE, René..... 125
 LEROY, Andrée 460, 461
 LEROY, Mervyn 391, 392
 LÉVI-STRAUSS, Claude 135
 LEWIS, (maison)... 247, 256, 263, 337, 415
 LHERMINIER, Pierre 27, 29, 522, 525, 528
 LHOTE, André 513
 LINDER, Max 72, 77, 79, 118, 119, 120,
 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129,
 131, 132, 140, 141, 143, 144, 145, 146,
 184, 571, 599, 608, 609
 LION, Roger..... 537, 571, 599
 LIPOVETSKY, Gilles 37, 274
 LISSENKO, Nathalie ... 350, 360, 361, 363,
 364, 366, 430
 LISZT, Marguerite..... 406
 LOBSTER, Films 32, 33, 34, 112, 113, 134,
 144, 241, 249, 369, 370, 371, 372, 375,
 543, 549, 556, 557, 564, 566, 567, 568,
 570
 LOPEZ MARQUEZ, Francisca..... 282
 LOUCHAKOFF, Alexandre..... 430
 LOYANT, Xavier..... 31
 LUBITSCH, Ernst 290, 291, 297, 300, 307,
 308, 316, 317, 321
 LUCE, Jean..... 555
 LUCILE, (maison) 146, 165, 167, 178, 179,
 180, 182, 183, 608, 609

LUGUET, André 243, 244, 253
 LUMIÈRE, Antoine..... 98
 LUMIÈRE, Frères..... 33, 61, 79, 85, 87, 88,
 89, 95, 96, 97, 98, 111, 118, 196, 266,
 301, 406, 408, 552
 LUMIÈRE, Louis..... 85, 86, 87, 94, 96, 97
 LYNEN, Robert 253
 LYNN, Emmy... 55, 58, 260, 261, 398, 452,
 488, 489, 492, 493, 494, 495, 497, 498,
 536
 LYOLÈNE, Hélène 22, 51, 52, 62, 405, 406,
 409, 410, 421, 422, 425, 427, 428, 431,
 433, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445,
 624
 LYSÈS, Charlotte 113, 194, 347

M

MAETERLINCK, Maurice 545
 MALIKOFF, Nikolai 421
 MALLET-STEVENSON, Robert 41, 44, 64,
 116, 350, 367, 488, 489, 501, 509, 554,
 571, 593, 594, 595, 600
 MALTHÈTE, Jacques ... 100, 107, 110, 116
 MALTHÈTE-MÉLIÈS, Madeleine 112, 115
 MAN RAY 67, 347, 524
 MANÈS, Gina. 47, 280, 326, 327, 329, 334,
 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344,
 405, 421, 424, 425, 426, 427, 433, 436,
 437, 438, 445, 449, 467
 MANUEL, Jacques 19, 48, 58, 80, 262, 279,
 395, 449, 450, 452, 455, 457, 459, 460,
 462, 463, 465, 467, 468, 469, 470, 471,
 472, 473, 474, 488, 489, 490, 492, 494,

495, 500, 613	MELNOTTE-SIMONIN, André ... 532, 604
MARCHAND, Anne-Marie 50	MENESSIER, Henri 408
MARÉ, Rolf de 555, 556	MERCANTON, Louis 28, 33, 34, 220, 263, 265, 348, 349, 537
MARÉCHAL, Pierre 448	MÉRÉ, Charles 423, 488
MARGUERITTE, Victor . 35, 74, 352, 353, 354, 355, 356	MEREDITH, Lois..... 350
MARIANO, Luis 284	MÉRIMÉE, Prosper..... 290, 293, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 311, 314, 320, 321, 323
MARQUET, Albert 529	MESGUICH, Félix 87
MARTIAL & ARMAND, (maison)..... 246, 604	MILHAUD, Darius397, 398, 547, 556, 557, 558
MARTINE, (maison)..... 379, 485, 555, 578	MILOWANOFF, Sandra 350, 368, 369, 371, 372, 425, 430
MASSARD, Alex 453	MIRANDE, Yves..... 204
MATHOT, Léon 233, 527	MIRBEL, Jean de .. 243, 244, 262, 298, 368
MATISSE, Henri 347, 529	MISTINGUETT..... 190, 194, 195, 349, 582
MATTEIS, Maria de..... 49	MITRY, Jean 42, 77, 148, 149, 181, 182, 509
MAUGHAM, William Somerset..... 408	MOISSON, Charles 87
MAX Fourrures, (maison) 212, 460, 461, 462, 463	MOLYNEUX, Edward .. 449, 532, 614, 616
McALMON, Robert 67	MONCA, Georges 123, 189
MEERSON, Lazare 430, 448, 452	MONDRIAN, Piet 487, 513
MEILHAC, Henri 301, 702	MONNEYRON, Frédéric 23, 63
MÉLIÈS, Georges 30, 32, 39, 69, 77, 79, 80, 83, 84, 86, 87, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 200, 266, 288, 373, 560, 608, 631, 655, 656, 663, 671, 687	MONROE, Marilyn 42
MÉLIÈS, Paul..... 109	MONROSE BARUSSEAUD, Gabriel . 332, 453
MELLER, Raquel22, 61, 71, 105, 268, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 303, 304, 311, 312, 313, 314, 318, 322, 323, 324, 326, 405, 434, 611, 612	MONTÉPIN, Xavier de 199
	MONTIJO, Eugénie de .. 105, 272, 284, 342
	MORGAN, Michèle..... 205
	MORIAUD 35
	MORLHON, Camille de..... 31, 189
	MORRISSEY, Priska.... 30, 39, 70, 99, 107,

110, 115, 302, 509, 561
 MOSJOUKINE, Ivan.... 360, 362, 363, 364,
 430
 MOULIN, Joëlle 41
 MOURGUES, Nicole de 31, 32
 MOURIER, Georges 326, 328, 329, 342
 MOUSSINAC, Léon 12, 13, 20, 41, 44, 45,
 48, 92, 333, 525, 528, 599, 617, 618
 MOÛY, Jean de 52
 MUELLE, Jules 41, 329
 MULLER, Dominique..... 31
 MÜLLER, Florence..... 75, 370, 442, 474
 MURNAU, Friedrich Wilhelm..... 409, 411

N

NADAR, Félix et Paul..... 524
 NALPAS, Alex..... 242, 243, 245, 248, 249,
 251, 253, 254
 NALPAS, Louis..... 242, 243
 NALPAS, Mario 258
 NAPIERSKA, Violetta..... 502, 503, 507
 NAREMORE, James 121
 NAST, Condé 517, 518, 519, 523
 NATAN, Bernard 378
 NAVARRE, René..... 126
 NAVARRO, Ramon..... 407
 NEGRI, Pola. 307, 308, 316, 317, 318, 321,
 323
 NEILSON-TERRY, Phyllis..... 349
 NIJINSKI, Vaslav..... 429
 NIVOIX, Paul..... 202, 219, 358
 NOCQ, Henry 529
 NOFFKA, Georges 407

NONGUET, Lucien-Henri..... 120
 NORMAND, Mabel..... 136, 140
 NOVERRE, Maurice 104

O

OPHÜLS, Max..... 45
 ORY, Pascal..... 21, 66, 154, 474

P

PABST, Georg Wilhelm 207, 208, 209, 210
 PANGON, Marguerite 532, 593, 603
 PANIZON, Madeleine 53, 376
 PANOFSKY, Erwin..... 559
 PAQUIN, Jeanne 51, 193, 218, 346, 402,
 624
 PAQUIN, Joseph 249
 PARESYS, Isabelle 75, 76, 95
 PARYS, Janine 47
 PASCAUD, (maison).... 105, 115, 116, 117,
 284
 PASTRONE, Giovanni 49
 PATHÉ, (société) 30, 61, 79, 80, 87, 89, 91,
 115, 120, 122, 123, 131, 146, 147, 148,
 149, 150, 152, 167, 168, 175, 232, 243,
 332, 473, 599
 PATHÉ, Charles 120
 PATOU, Jean 51, 52, 169, 171, 183, 207,
 209, 224, 228, 229, 230, 231, 232, 445,
 450, 469, 477, 478, 481, 558, 604, 624
 PAVARD, Bibia 27, 473
 PÉGUY, Charles Pierre 366
 PELLEGRIN, Nicole 67, 74, 76
 PEREDA, Fernando..... 35

PERRET, Léonce..... 31, 189
 PERROT, Michelle..... 74, 191, 193
 PERROT, Philippe... 65, 121, 135, 206, 217
 PERUGIA, André 217, 238
 PETROVIC, Ivan..... 408
 PHILIPPE & GASTON, (maison).. 51, 203,
 222, 232, 233, 243, 247, 253, 256, 356,
 357, 478, 504, 624
 PICABIA, Francis 347, 554
 PICASSO, Pablo..... 529, 565, 566
 PICKFORD, Mary..... 154, 178, 280, 401
 PICON, Jérôme. 16, 21, 193, 199, 269, 272,
 276, 278, 280, 324, 328, 454, 482, 612
 PIERRE, Benoit..... 502
 PINEL, Vincent 79, 87, 88, 89, 96
 PIRANDELLO, Luigi 423
 PLUNKETT, Walter..... 64
 POINCARÉ, Raymond..... 14
 POIRET, Paul 16, 18, 22, 47, 50, 51, 53, 62,
 82, 113, 115, 116, 155, 160, 161, 169,
 194, 195, 219, 234, 238, 274, 334, 346,
 347, 348, 349, 350, 351, 355, 356, 357,
 358, 359, 360, 365, 366, 367, 368, 370,
 372, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 380,
 381, 382, 383, 384, 385, 387, 389, 394,
 402, 405, 430, 445, 473, 474, 485, 513,
 519, 532, 534, 551, 552, 555, 558, 559,
 561, 564, 565, 567, 569, 570, 571, 576,
 578, 579, 580, 582, 590, 595, 596, 614,
 616, 619, 624, 634, 643, 676, 679, 680
 POLDÈS, Léo..... 35
 POLGLASE, Van Nest..... 223
 POLLE, Emmanuelle 52, 207, 230, 445, 558

PONTET, Raymond..... 552
 POPESCO, Elvire 401
 POTTIER, Richard 284
 POUCTAL, Henri 31, 348, 548
 POUGY, Liane de..... 18, 347
 POUILLARD, Véronique 73
 POULENC, Francis 397, 547, 559
 POUTERMAN, Hélène 62, 406, 441
 POWELL, Michael 411
 POWRIE, Phil..... 291, 318
 PRADOT, Marcelle . 55, 280, 281, 454, 455
 PREMET, (maison) 532
 PRESLE, Micheline..... 205
 PRINTEMPS, Yvonne 268, 269
 PROMIO, Alexandre 87, 88, 90
 PROUST, Marcel..... 18
 PUCCINI, Giacomo..... 189, 411
 PUIFORCAT, Jean 555
 PUJOL, Ramon 282, 283, 322, 323
 PURVIANCE, Edna . 50, 72, 350, 379, 380,
 381, 382, 383, 384, 385, 387, 394, 405,
 406, 551

Q

QUINSON, Gustave 204

R

RACHEL 107
 RACINET, Albert Charles Auguste 75, 262,
 320, 321, 324, 338
 RAVEL, Maurice..... 530
 RAY, Paulette 244
 REDFERN, (maison).... 241, 249, 273, 380,

RÉGENT, Roger..... 367
 RÉJANE 18, 113, 194, 196, 347
 RENÉ, Gilbert 415
 RENOIR, Jean 49, 529
 RENOUART, Jane 268, 582
 RESNAIS, Alain..... 40
 REUSSE, André de..... 34, 193
 REVILLON, (maison) 416, 417, 593
 RHEAD, Louis John..... 413
 RICHEPIN, Jacques 350
 RIGADIN, Prince 123, 131, 167, 189
 RIMSKY, Nicolas 322
 RIVAUD, Charles 529
 ROBERTSON, John Stuart 411
 ROBESPIERRE, Maximilien 329
 ROBINNE, Gabrielle..... 11, 167, 183
 ROCHE, Daniel 65
 RODRIGUE, Madeleine..... 350, 368, 370, 372,
 373, 374, 375
 ROGERS, Charles R..... 448
 ROGERS, Ginger 33, 164, 223
 ROMAIN, Jules 297
 RONSIN, Eugène 578
 ROSAY, Françoise 48, 345
 ROSTAND, Edmond..... 82, 347, 359
 ROUAULT, Georges-Henri 529
 ROUFF, Marcel 16, 17
 ROUSSELL, Henry 28, 33, 61, 268, 283,
 285, 289, 290, 293, 323, 405, 537, 571,
 599, 611
 RUHLMANN, Jacques-Émile..... 203, 462,
 529, 591

SACERDOTE, Jeanne Adèle Bernard.... 26,
 402
 SADOUL, Georges..... 42, 45, 86, 96, 107, 124,
 186, 189, 352
 SAINT-HUBERTY, Anne-Antoinette..... 81
 SAINT-LAURENT, Yves 487
 SANDBERG, Serge..... 243, 407
 SAPÈNE, Jean 332, 446, 488, 555
 SASSINOT DE NESTLE, Yvonne 50
 SATIE, Erik 397, 547
 SAUDÉ, Jean 524
 SAUTY, Charles-Émile 34
 SAVERNE, Georges..... 107, 108
 SCHIAPARELLI, Elsa 449
 SCHIFFRIN, Jacques..... 443
 SCHIFFRIN, Simon..... 405, 421, 422, 446,
 448, 449
 SCHILDKNECHT, Pierre 328, 330
 SCHWARTZ, Vanessa 66, 212
 SEGUIN, Jean-Claude 87, 89, 111
 SEITZ, Georges B..... 147, 152, 163
 SEITZ, John F..... 411
 SELIG, William 137, 153
 SELLIER, Geneviève 71
 SENNETT, Marck 133, 137
 SENSANI, Gino..... 49
 SERENA, Gustavo..... 49
 SERROY, Jean..... 274
 SEURAT, Georges..... 512
 SEVILLA, Carmen 284
 SHEARER, Norma 47

SILVER, Marcel..... 290
 SIMMEL, Georg..... 63, 72, 131
 SOREL, Cécile 194, 582
 SORLIN, Pierre 71, 92, 526
 SOUPLLET, Édouard 284, 285, 311, 329,
 453
 SOUVESTRE, Pierre..... 126
 STANISLAVSKI, Constantin 118
 STEELE, Valérie 76, 275, 443
 STEICHEN, Edward 524
 STEIN, Gertrude..... 67
 STEITZ, John F. 408
 STELMANS, (maison)..... 80, 89, 607
 STOKER, Bram..... 409
 STRAVINSKY, Igor 429, 547
 SUARÈS, André 251
 SWANSON, Gloria 178, 231, 387, 388,
 391, 392, 393, 406

T

TAILLEFERRE, Germaine 397
 TALMA, Joseph 81
 TAMARA, Florenz..... 263, 375
 TARIOL, Marcel 11
 TEDESCO, Jean 298, 299
 TEMPLIER, Raymond 462, 555
 TERRY, Alice 405, 406, 407, 408, 409,
 411, 412, 413, 414, 415, 418, 419, 420,
 421, 425, 445
 THIELE, Wilhelm 405, 440
 THOMAS, François..... 40, 620
 TINCHANT, André..... 238, 394, 395
 TINTURIER, Sandrine 17, 189, 198, 610

TISSOT, James 215, 216, 609
 TOLINI-FINAMORE, Michelle..... 70, 150,
 181
 TOLMANN, (maison) 241
 TOPORKOFF, Nicolas..... 430
 TOULET, Emmanuelle.... 70, 196, 509, 513
 TOURJANSKY, Viktor..... 329, 405
 TRAOUNEZ, (maison)..... 453
 TRÉVILLE, Georges 125
 TRÉVISSE, Jean..... 28
 TRIOLET, Elsa 432
 TROYA, Henri..... 429
 TRUFFAUT, François 217
 TYLSKI, Alexandre..... 30, 31

U

URBAN, Charles 108
 URBAN, Joseph..... 178

V

VACHERON, Simon..... 14
 VALENTINO, Rudolph. 183, 259, 407, 527
 VAN DONGEN, Kees 347
 VAN LERBERGHE, Charles 545
 VAULTIER, Georges 368, 369
 VEBLÉN, Thorstein 71, 72, 264
 VEDRÈS, Nicole 95, 96, 197
 VEILLON, Dominique 76, 444
 VÉRAY, Laurent .. 1, 10, 12, 30, 42, 64, 77,
 168, 169, 182, 183, 185, 240, 422, 424,
 446, 449, 454, 501, 524, 545
 VERHAEREN, Émile..... 545
 VERNE, Jules 409

VERNON, Suzy..... 47
 VEYRE, Gabriel..... 87
 VEZYROGLOU, Dimitri 10, 31, 33, 36,
 211
 VICHNIAK, Marc 432
 VIGARELLO, Georges 65
 VIGNAUX, Valérie..... 12
 VIGNERET, Lucien 353
 VINCENDEAU, Ginette . 71, 120, 122, 358
 VIOLET, Édouard-Émile 537
 VIONNET, Madeleine 4, 47, 193, 225, 396,
 445, 449, 474
 VIVIANI, Christian 50
 VLAMINCK, Maurice de..... 347, 397
 VOGEL, Lucien.... 240, 518, 519, 520, 521,
 523
 VOLBERT, André..... 256, 257
 VOLKOFF, Alexandre 28, 33, 44, 350, 360,
 362, 363, 364, 366, 430
 VOLTAIRE, François-Marie..... 81
 VON DARDEL, Nils..... 556
 VUILLERMOZ, Émile.... 11, 327, 528, 546

W

WALEFFE, Maurice de..... 531
 WALSH, Raoul 290, 291, 297, 300, 309,
 310, 315, 316, 318, 319, 320, 323
 WARBURG, Aby..... 559

WEBB, Millard..... 389
 WEGENER, Paul..... 408
 WESSBECHER, Émile-Charles-Bernard
 200, 226
 WEYHER, Ruth..... 448
 WHITE, Pearl . 11, 71, 72, 77, 79, 118, 119,
 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154,
 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 171,
 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180,
 181, 182, 183, 184, 608, 609
 WINTERHALTER, Franz Xavier . 271, 288
 WORTH, Charles Frederick . 15, 16, 17, 53,
 82, 105, 113, 180, 221, 222, 274, 275,
 346, 347, 417, 418, 572, 581, 582, 587
 WORTH, Gaston 15
 WURTZ, Suzanne..... 502

Y

YOSE, (maison)..... 454, 496, 497
 YTEB, (maison)..... 431, 434

Z

ZACK, Léon 329, 330
 ZANON, Johanna 52, 183, 224
 ZECCA, Ferdinand 80, 91, 120
 ZIEGFELD, Florenz 178, 233, 388
 ZOLA, Émile ... 95, 206, 423, 446, 447, 473
 ZWEIG, Stefan 18

INDEX DES FILMS

A

- Après le bal* (1897), Georges Méliès 674
- Argent, L'* (1928), Marcel L'Herbier 34, 41, 52, 85, 89, 96, 102, 103, 105, 106, 330, 336, 358, 500, 521, 522, 549, 550, 551, 554, 558, 559, 562, 563, 564, 566, 568, 569, 571, 574, 575, 576, 578, 595, 601, 605, 667, 751, 758, 759
- Arpète, L'* (1929), E. B. Donatien 34, 42, 71, 76, 96, 115, 122, 252, 260, 265, 289, 292, 293, 294, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 333, 335, 360, 423, 425, 489, 492, 570, 746, 747
- Assassinat de Kléber, L'* (1897), Georges Hatot 139
- Assassinat du duc de Guise, L'* (1897), Georges Hatot 139
- Atlantide, L'*, (1921), Jacques Feyder 373

B

- Bal, Le* (1931), Wilhelm Thiele 499, 500, 542
- Baroud* (1932), Rex Ingram 502
- Blackbird, The (L'oiseau noir)* (1920), Wallace Worsley 507

C

- Carmen* (1915), Cecil B. DeMille 371, 379,

389, 390, 398, 535

Carmen (1915), Raoul Walsh 371, 378, 403

Carmen (1918), Ernst Lubitsch 372, 392, 401

Carmen (1926), Jacques Feyder . 34, 42, 96, 97, 346, 361, 365, 367, 370, 378, 379, 380, 387, 394, 396, 397, 407, 530, 749

Carmencita (1894), William K.L. Dickson 374, 375

Chevauchée blanche, La (1924), E. B. Donatien 488

Circus, The (Le cirque) (1928), Charlie Chaplin 361

City Lights (Les lumières de la ville) (1931), Charlie Chaplin 196, 362

Couronnement d'épines, Le (1898), Alexandre Promio ? 134

Crainquebille (1923), Jacques Feyder ... 373

D

Dame aux camélias, La (1912), Henri Pouctal 661

Détresse (1930), Jean Durand. 80, 272, 274, 294, 295, 296, 297, 746

Diable au cœur, Le (1928), Marcel L'Herbier 550

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Docteur Jekyll et M. Hyde) (1920), John Stuart Robertson 507

E

- Éducation de prince* (1927), Henri
Diamant-Berger 34, 42, 85, 432, 470,
471, 472, 473, 475, 476, 477, 487, 499,
664
- Enfant de l'amour, L'* (1930), Marcel
L'Herbier 113, 114, 492, 521
- Entrevue de Napoléon et du Pape, L'*
(1897), Georges Hatot 134, 139, 739
- Eternel Féminin, L'* (1921), Roger Lion 649
- Exécution de Jeanne d'Arc, L'* (1897), ? 134

F

- Fantôme du Moulin Rouge, Le* (1925),
René Clair 34, 41, 42, 254, 335, 433, 437,
456, 457, 459, 460, 463, 464, 467
- Femme blonde, La* (1916), Henry Roussell
..... 363
- Fête Espagnole, La* (1920), Louis Delluc
..... 630
- Feu Mathias Pascal* (1926), Marcel
L'Herbier ... 102, 103, 109, 360, 457, 522
- Fièvre* (1921), Louis Delluc 631
- Fils prodigue, Le* (1923), Tony Lekain 318,
319, 320, 321
- Fin de Monte-Carlo, La* (1927), Henri
Étiévant, Mario Nalpas 315
- Four Horsemen of the Apocalypse, The (Les
quatre cavaliers de l'Apocalypse)* (1921),
Rex Ingram 334, 501, 502
- Fumée Noire* (1920), Louis Delluc 630

G

- Garçonne, La* (1923), Armand du Plessy 35,
42, 43, 45, 95, 267, 301, 437
- Garden of Allah, The (Le jardin d'Allah)*
(1927), Rex Ingram 502, 503
- Ghost Goes West, The (Fantôme à vendre)*
(1935), René Clair 458
- Glorifying the American Girl* (1929),
Millard Webb 483
- Greeks Had a Word for Them* (1932),
Lowell Sheman 485
- Gribiche* (1926), Jacques Feyder 373

H

- Hamlet* (1900), Clément Maurice 661
- Homme passa, Un* (1917), Henry Roussell
..... 363
- Hommes nouveaux, Les* (1923), E. B.
Donatien 260

I

- I Married a Witch (Ma femme est une
sorcière)* (1942), René Clair 458
- Image, L'* (1925), Jacques Feyder 379
- Immigrant, The (L'Émigrant)* (1917),
Charlie Chaplin 195
- Indiscreet (Indiscret)* (1931), Leo McCarey
..... 486
- Inhumaine, L'* (1924), Marcel L'Herbier 34,
41, 42, 53, 95, 437, 455, 457, 492, 550,
557, 601, 606, 624, 654, 655, 656, 668,
679, 682, 683, 685, 686, 737, 755

Inondation, L' (1924), Louis Delluc..... 550
Irène (1920), Marcel Dumont... 42, 95, 122,
 437, 746
*It Happened Tomorrow (C'est arrivé
 demain)* (1943), René Clair 458

J

Jazz Singer, The (Le chanteur de jazz)
 (1927), Alan Crosland 35

K

Kid, The (1921), Charlie Chaplin 195

L

Loves of Carmen, The (1927), Raoul Walsh
 372, 393, 399, 400, 404

M

Magician, The (Le Magicien) (1926), Rex
 Ingram..... 35, 42, 77, 499, 500, 502, 503,
 504, 506, 508, 509, 510, 512, 517, 518,
 519, 520, 542, 742
Mare Nostrum (1926), Rex Ingram 502
Maria Rosa (1916), Cecil B. DeMille ... 379
Mères Françaises (1917), Louis Mercanton
 283
Métamorphose (1923), Tony Lekain 317
*Métamorphose de Faust et apparition de
 Marguerite, La* (1897), Georges Hatot
 134
Miarka, La fille de l'ours (1920), Louis
 Mercanton..... 649
Michel Strogoff (1926), Viktor Tourjansky

..... 413, 500
Miracle Man, The (Le miracle) (1926),
 Georges Loane Tucker..... 507
Miss Edith Duchesse (1928), E. B.
 Donatien..... 34, 41, 96, 277, 340
Mode rêvée, La (1939), Marcel L'Herbier
 492
Modern Times (Les Temps modernes)
 (1936), Charlie Chaplin 196
Monte-Carlo (1925), Louis Mercanton . 340
Mort de Marat (1897), Georges Hatot... 139
Mort de Robespierre, La (1897), Georges
 Hatot..... 134

N

Nanouk l'Esquimau (1922), Robert
 Flaherty 514
Nantas (1925), E. B. Donatien..... 277, 487,
 488
Napoléon (1927), Abel Gance 34, 42, 96,
 97, 346, 361, 410, 411, 413, 414, 416,
 421, 422, 424, 426, 429, 550, 570, 665,
 751
*Néron essayant des poisons sur des
 esclaves* (1897), Georges Hatot 134
New Enchantment, The (1924), Marcel
 L'Herbier..... 661
Nocturne (1927), Marcel Silver..... 370
Nosferatu le Vampire (1922), Friedrich
 Murnau 504
Nuits de princes (1930), Marcel L'Herbier
 34, 35, 41, 78, 96, 336, 521, 526, 527,
 531, 535, 537, 538, 540, 542, 549

O

- Ombres qui passent, Les* (1924), Alexandre Volkoff.. 78, 95, 340, 437, 449, 450, 451, 453, 456, 530
- On demande un mannequin* (1923), Tony Lekain 316, 322
- Opprimés, Les* (1924), Henry Roussell .. 52, 363

P

- P'tit Parigot, Le* (1926), René Le Somptier 34, 41, 96, 592, 606, 608, 611, 613, 614, 615, 616, 617
- Palmy Days* (1931), Albert E. Sutherland 485
- Paname... n'est pas Paris (Die Apachen von Paris)* (1927), Nikolai Malikoff.. 521
- Passion de Jeanne d'Arc, La* (1928), Carl Théodor Dreyer..... 554
- Penalty, The (Satan)* (1920), Wallace Worsley..... 507
- Porteuse de pain, La* (1923), René Le Somptier.... 34, 42, 96, 97, 121, 258, 259, 357, 360, 607
- Prisoner of Zenda (Le prisonnier de Zenda)* (1922), Rex Ingram..... 501
- Prix de beauté* (1930), Augusto Genina . 35, 36, 42, 96, 268, 297, 299, 300
- Protéa* (1913), Victorin Jasset 674

R

- Résurrection* (1923), Marcel L'Herbier. 114

- Rêve, Le* (1921), Jacques de Baroncelli . 648
- Revue des revues, La* (1927), Joe Francis, Alex Nalpas..... 315
- Ronde de nuit, La* (1925), Marcel Silver 370
- Rose-France* (1918), Marcel L'Herbier. 606
- Roue, La* (1923), Abel Gance 648
- Rue de la Paix* (1927), Henri Diamant-Berger 34, 41, 76, 96, 122, 252, 283, 285, 287, 288, 300, 301, 302, 309, 335, 470, 471, 746

- Ruse, La* (1922), Édouard-Émile Violet 648

S

- Scaramouche* (1923), Rex Ingram..... 502
- Secret de Rosa Lambert, Le* (1920), Raymond Bernard 472
- Signature du traité de Campo-Formio, La* (1897), Georges Hatot..... 134
- Sin Ventura, La* (1924), E. B. Donatien.. 34, 41, 80, 95, 260, 261, 262, 275, 277, 278, 488, 746
- Sirène des tropiques, La* (1927), Henri Étiévant, Mario Nalpas 315, 333
- Sultane de l'amour, La* (1919), René Le Somptier..... 314
- Symphonie pathétique, La* (1928), Henri Étiévant, Mario Nalpas 315

T

- Terre promise, La* (1925), Henry Roussell 370, 725
- Three Passions, The (Les trois passions)* (1929), Rex Ingram..... 502

To-night or Never (Cette nuit ou jamais)
 (1931), Mervyn LeRoy 484, 485, 486
Tout l'or du monde (1961), René Clair . 469
Transatlantiques, Les (1928), Pière
 Colombier . 34, 35, 40, 42, 339, 341, 493,
 497, 498

V

Vérité, La (1922), Henry Roussel..... 113
Vertige, Le (1926), Marcel L'Herbier 34, 41,
 96, 111, 112, 113, 114, 336, 338, 489,
 492, 522, 530, 554, 592, 593, 596, 597,
 598, 600, 601, 602, 603, 606, 610, 617,
 736, 759
Vierge folle, La (1929), Maurice Luitz-
 Morat..... 113

Violettes Impériales (1924), Henry Roussel
 34, 41, 42, 52, 96, 97, 154, 346, 360,
 363, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 407,
 725, 734, 749, 751

Violettes Impériales (1932), Henry Roussel
 370

Voyage dans la Lune, Le (1902), Georges
 Méliès..... 40

Voyante, La (1924), Leon Abrams, Louis
 Mercanton 35, 42, 255, 280, 281, 282,
 283, 437, 444, 445, 447, 448

W

Woman of Paris (L'Opinion publique)
 (1923), Charlie Chaplin 471

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	4
ABRÉVIATIONS	7
SOMMAIRE	8
INTRODUCTION	11
1. La mode, un champ lexical spécifique	23
2. Constitution d'un corpus d'étude	27
3. Une évolution des recherches historiographique	38
4. Exploitation des sources mobilisées	51
5. Une approche pluridisciplinaire pour différents champs d'études	64
6. Problématique, méthodologie et plan	77
PREMIERE PARTIE Période d'élaboration du costume	80
CHAPITRE 1 Les « années Lumière » 1895-1906	86
I. Les vues cinématographiques	86
1. Renouveler le répertoire des vues	88
II. Les films « mis en scène »	89
III. Filmer les scènes du quotidien	94
1. Le costume : premier élément de description d'un personnage	95
IV. Des chercheurs et des inventeurs avant tout	97
CHAPITRE 2 Le cas Georges Méliès, 1896-1912	99
I. Un homme de théâtre	99
1. Les débuts	99
2. Georges Méliès maître-d 'œuvre des costumes	105
II. Le costume chez Méliès : un condensé d'origine diverse	115
CHAPITRE 3 « L'habit ne fait pas le moine »	119
I. Max Linder	121
1. L'ambivalence du costume d'un héros français	126
2. Un costume, des codes similaires et trois personnalités	130
II. Charles Chaplin	133
1. Chaplin à la recherche d'un personnage	133
2. La construction du vagabond	137
III. Pearl White	146
1. Une actrice américaine chez Pathé	148
2. La vogue des <i>serials</i>	154

3.	L'impact des <i>comic strips</i> sur la mode	155
4.	Broadway initiateur de l' <i>Entertainment</i> américain	165
5.	L'opinion de Louis Delluc	167
6.	La femme « moderne » et l'expérience de la frontière	172
7.	Pearl White et la mode.....	178
DEUXIEME PARTIE La présence de la mode au cinéma		186
CHAPITRE 4 La représentation des métiers de la mode.....		189
I.	Des métiers peu valorisés avant et durant la Grande Guerre	189
II.	Des personnages récurrents sur la décennie 1920	193
1.	Une modéliste <i>pour Irène</i> (1920) de Marcel Dumont	194
2.	Une couturière dans <i>La Porteuse de pain</i> (1923) de René Le Somptier	198
3.	La cousette pour <i>La Sin Ventura</i> (1924) de Donatien	201
4.	Le mannequin dans <i>La Voyante</i> (1924) de Leon Abrams et Louis Mercanton	203
5.	L'atelier de la maison de couture dans <i>Rue de la Paix</i> (1927) d'Henri Diamant-Berger.....	204
6.	L'apprentie future grande couturière dans <i>L'Arpète</i> (1929) de Donatien	205
7.	<i>Prix de beauté (Miss Europe)</i> (1930) d'Augusto Genina	207
CHAPITRE 5 Des lieux où s'exerce la mode		212
I.	Évoquer la mode au travers de la vitrine	213
II.	La maison de couture.....	219
III.	Les défilés dans les films et les films de défilés	229
1.	Le défilé dans les films de fiction	229
2.	L'exemple du Film des <i>Élégances Parisiennes</i> : un rendez-vous manqué entre la mode et le cinéma ?	240
IV.	Le bal est ouvert !.....	255
1.	Le royaume de la danse	258
TROISIEME PARTIE Le rôle des maisons de couture dans les films dits « à costumes »		267
CHAPITRE 6 Jeanne Lanvin : une nouvelle conception de la mode cinématographique.....		269
I.	Une vision nostalgique du Second Empire	270
1.	La crinoline de guerre.....	274
2.	La robe de style	275
II.	L'impact du cinéma dans la carrière de Jeanne Lanvin.....	279
1.	Un tremplin pour de nouvelles tendances.....	280
2.	Gagner une image de prestige	281
Chapitre 7 Raquel Meller, l'Espagne et le cinéma.....		284
I.	<i>Violettes Impériales</i> (1924) : le règne de la toilette.....	286
1.	La présence des costumiers dans le film.....	286

2.	Les robes de Raquel Meller	287
II.	Lorsque Carmen s’habillait chez Lanvin	291
1.	La genèse de <i>Carmen</i>	294
2.	La direction voulue par Jacques Feyder	297
3.	À la source de la nouvelle de Mérimée : la couleur dans le costume de Carmen.....	301
Chapitre 8 Les différentes interprétations de Carmen dans les films.....		304
I.	Le premier costume de Carmen	304
1.	La version de Jacques Feyder	304
2.	Le dynamisme de Geraldine Farrar	306
3.	Carmen vu par Ernst Lubitsch	308
4.	La sensualité de Dolores Del Rio chez Raoul Walsh	310
II.	L’éclat du dernier costume de Carmen.....	311
1.	La vision du vestiaire andalou à Hollywood.....	319
2.	La sensualité de Carmen sur l’écran.....	321
3.	Les variantes du costume de Carmen	322
4.	Le langage des costumes et la vérité du film selon Raquel Meller	323
Chapitre 9 Lanvin à la cour Napoléonienne		327
I.	Mise en place de l’équipe artistique du film.....	329
1.	La prise en charge des costumes par la société de production.....	331
II.	Les toilettes de Joséphine.....	334
QUATRIEME PARTIE L’investissement des maisons de couture dans les films à sujets « contemporains »		
.....		346
Chapitre 10 Paul Poiret, un artiste avant tout		348
I.	Analyse des contributions de Paul Poiret dans trois films perdus.....	352
1.	<i>Irène</i> (1920) de Marcel Dumont,.....	352
2.	<i>La Garçonne</i> (1923) d’Armand du Plessy,.....	352
3.	<i>La Voyante</i> (1924), de Leon Abram et Louis Mercanton	358
II.	Paul Poiret, une certaine idée du folklore.....	361
1.	<i>Les Ombres qui passent</i> (1924) d’Alexandre Volkoff.....	361
2.	<i>Le Fantôme du Moulin Rouge</i> (1925), de René Clair,.....	367
3.	<i>Éducation de Prince</i> (1927) d’Henri Diamant-Berger	379
Chapitre 11 Sur quelques couturières d’exception.....		389
I.	La préparation d’une garde-robe d’actrice.....	389
1.	Et Chanel vint à Hollywood.....	389
2.	Les essayages de Lucienne Legrand.....	395
II.	Germaine Lecomte, de l’élégance et de la simplicité au service de l’actrice	396

1.	L'ascension d'une couturière au cinéma	397
III.	Jenny et <i>Les Transatlantiques</i> (1928).....	399
1.	La couture une histoire de femmes.....	403
IV.	Lyonelène, de Paris à Kansas City.....	405
1.	Alice Terry et <i>Le Magicien</i> (1926).....	407
2.	<i>Nuits de princes</i> (1930) Marcel L'Herbier	422
V.	Les créations de Louise Boulanger pour <i>L'Argent</i> (1929) de Marcel L'Herbier.....	446
1.	Genèse d'un film fastueux	447
2.	L'Affaire des costumes et accessoires du film.....	457
3.	Des toilettes d'exception.....	462
	Chapitre 12 Sonia Delaunay : une démarche intellectuelle autour d'un projet artistique.....	483
I.	L'art de la couleur et des formes	483
II.	Un art visuel qui passe également par le cinéma	487
1.	L'expérience du <i>Vertige</i> (1926) de Marcel L'Herbier : une première tentative avec le cinéma	488
2.	Le P'tit Parigot (1926) de René Le Somptier : une seconde participation au cinéma	501
	CINQUIEME PARTIE Le point de convergence de deux arts : la mode et le cinéma	515
	CHAPITRE 13 Trois temps forts où la mode et le cinéma se rencontrent	517
I.	Le rêve avorté d'une revue de cinéma conçue comme une revue de mode.....	517
1.	<i>Vogue</i> et <i>La Gazette du bon ton</i> comme modèle.....	517
2.	Le cinéma et la mode : une possible communauté de public.....	521
3.	Le style de la revue.....	525
II.	Le Salon d'Automne : lieu de rencontre pour la mode, lieu de reconnaissance pour le cinéma	528
1.	La présence de la couture.....	530
2.	L'intégration du Septième Art	535
III.	Un film charnière : <i>L'Inhumaine</i> (1924) de Marcel L'Herbier.....	543
1.	Genèse du film	544
2.	Le rêve de cinéma d'une cantatrice.....	545
3.	Qu'elle est la provenance des robes et des accessoires de <i>L'Inhumaine</i> ?	551
IV.	L'Exposition des Arts décoratifs : consécration ou mis à l'écart ?.....	571
1.	La révolution des Expositions des Arts décoratifs	572
2.	Quelles attentes pour la mode et le cinéma à l'Exposition des Arts décoratifs ?.....	574
	CONCLUSION	606
1.	1895-1920 : une période d'émergence du costume de cinéma	607
2.	L'essor de la mode à travers les films	609
3.	Comment et pourquoi la mode et le cinéma ont été associés à cette période de l'histoire.....	615
	ANNEXES, SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	621

ANNEXE 1	622
ANNEXE 2	623
ANNEXE 3	624
SOURCES et BIBLIOGRAPHIE	626
I. ARCHIVES	626
1. Archives publiques et institutionnelles.....	626
2. Archives privées.....	639
II. SOURCES ORALES, VISUELLES.....	641
1. Entretiens	641
2. Archives radiophoniques et télévisuelles/Archives filmiques	641
3. Expositions.....	644
4. Iconographie.....	644
III. BIBLIOGRAPHIE.....	648
1. Études cinématographiques.....	648
2. Études sur la mode et le costume	670
3. Études sur la mode et le costume au cinéma.....	682
4. Histoire culturelle et histoire sociale	685
5. Études sur l’art	697
6. Études de Cultures Visuelles (<i>Visual Studies</i>).....	699
7. Études de droit.....	699
8. Études de sociologie, philosophie,	699
et anthropologie.....	699
9. Romans, poésies, théâtres, opéras écrits au XIX ^e siècle et début du XX ^e siècle ou s’y déroulant	700
10. Outils méthodologie et de contextualisation.....	701
INDEX DES NOMS PROPRES	702
INDEX DES FILMS	718
TABLE DES MATIERES	723

Mode et Cinéma en France de 1896 à 1930
Comment habille-t-on les actrices et acteurs ?

RÉSUMÉ

À travers une étude générale de l'organisation et de l'évolution des costumes au cinéma en France, du début du cinématographe jusqu'à la fin du muet, l'ambition de cette thèse est d'étudier les liens qui se sont créés entre la mode et le cinéma par le biais des maisons de couture participant à la confection des costumes de la vedette principalement. Il s'agit également de montrer quel a été l'impact de l'arrivée d'un professionnel de l'écran : le créateur de costume dans la conception des costumes d'un personnage. Cette thèse analyse à travers les dimensions historiques, humaines, économiques, esthétiques, la création et l'évolution du costume au cinéma.

La première partie aborde les débuts du cinématographe, le rôle des opérateurs Lumière tournant leurs premières vues « mises en scène » avec des méthodes héritées du théâtre. Puis la thèse met en valeur les différentes pratiques mises en place par Georges Méliès pour habiller ses artistes et figurants à la Star Film. Elle s'attache ensuite aux premiers acteurs célèbres confrontés à l'utilisation d'un costume particulier pour créer leur personnage : Max Linder, Charles Chaplin et Pearl White.

La deuxième partie s'intéresse à la manière dont le cinéma français s'est servi de la mode dans les films pour tenter de rivaliser avec le cinéma américain.

Puis, dans une troisième et quatrième partie, l'analyse s'attache au travail de la maison de couture lorsque celle-ci est appelée à créer et prêter des vêtements sous l'impulsion du réalisateur ou à exécuter sous l'autorité du créateur de costumes, les vêtements de la vedette pour des fictions à costumes ou à sujet contemporain.

Enfin la cinquième partie relève les points de convergence entre ces deux arts : la mode et le cinéma lorsqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les arts se stimulent mutuellement donnant naissance au nouveau style de cette époque. Le projet de Louis Delluc, qui s'inspire d'une revue de mode pour réaliser une revue de cinéma, mais également l'introduction au Salon d'Automne de la mode et du cinéma, puis la réalisation de *L'Inhumaine* comme point de bascule vers cette synthèse des arts, et enfin l'Exposition des Arts décoratifs qui contribuent à faire de la mode et du cinéma des arts complémentaires, modernes et emblématiques de la période dite des *Années Folles*.

Mots clés : Mode, Cinéma, Années 1896-1930, Costumes, Maisons de couture, Couturière, Couturier, Costumier, Créateur de costumes, Arts.

Fashion and cinema in France from 1896 to 1930
How did we style the actresses and the actors?

ABSTRACT

Through a general study of organisation and evolution of costumes in cinema in France, from the birth of the cinematograph to the end of the silent film era, the ambition of this thesis is to study the created links between fashion and cinema, looking at fashion houses participating in creating the costumes of the main movie star. It is also about highlighting what the impact of the costume designer in the costume conception of a character is. This thesis analyses the creation and the evolution of the costume in cinema, through the historical, human, economical and aesthetical perspectives.

The first part tackles the birth of the cinematograph and the Lumière's operators capturing their first shots, created with the methods inherited from the theatre. Then, this thesis highlights how Georges Méliès styled his stars and extras at the Star Film. Moreover, it points out to the first movie stars realizing that their costumes begin to create their characters for Max Linder, Charles Chaplin and Pearl White.

The second part addresses the way French cinema used fashion to try and compete with the American cinema.

Then, in a third and fourth part, the analysis focuses on the work of the fashion house when it is called to create and lend (in response to the director) or to only execute (in response to the costume designer) the clothes of the lead actress, for costume movies or with a contemporary subject.

Finally, the fifth part points out the convergence points between these two arts: fashion and cinema at a specific time, the end of WWI where arts stimulate each other and create together the new style of this era. It's also Louis Delluc's project, inspired by a fashion review to create a cinema magazine, it's the introduction of the Fashion Autumn Salon followed by the cinema one, it's the realization that *L'Inhumaine* is the tilted point towards this new style and it's the Art Deco Exhibition confirming fashion and cinema as arts, in this era called the *Années folles*.

Keywords: Fashion, Cinema, years 1896 to 1930, Costumes, Fashion houses, Dressmaker, Fashion designer, Costume designer, Arts.