

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COLLECTION 71 DU COUTURIER FRANÇAIS YVES SAINT LAURENT :
DUR RAPPEL DE LA MODE SOUS L'OCCUPATION POUR LA FEMME
FRANÇAISE DES ANNÉES 70 ET INCIDENCES SUR LA REPRÉSENTATION
DU VÊTEMENT FÉMININ FRANÇAIS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

STÉPHANIE PANNETON

FÉVRIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

L'accomplissement de ce projet, je le dois aux personnes qui me supportent depuis le tout début : ma précieuse et indéfectible famille, mes fidèles amis et le corps professoral de l'UQAM.

Mon premier remerciement s'adresse à Philippe Theophanidis, formidable professeur au baccalauréat en Communication politique à l'Université de Montréal en 2010. Philippe, grâce à toi, j'ai réalisé que tout pouvait être objet d'étude et qu'il est donc possible de placer au cœur de ses recherches un objet d'intérêt et de passion. Tu as allumé en moi la flamme des études, de la maîtrise.

À ma chère directrice de mémoire, Catherine Bourassa-Dansereau, je te suis infiniment reconnaissante. Catherine, je suis privilégiée d'avoir bénéficié de ton enseignement et de ton accompagnement exceptionnels durant les deux années de la maîtrise. Merci de m'avoir fait grandir au travers de cette expérience et de m'encourager à pousser mes limites. La vie met sur notre chemin des personnes déterminantes, merci de croire en moi.

Un merci particulier à Michelle Stewart et Gaby Hsab, professeurs du département de communication sociale et publique, qui ont généreusement accepté de siéger sur mon jury. Grâce à votre enseignement, j'ai pu explorer mon sujet sous différentes coutures. Vos expertises ont enrichi l'orientation de mon mémoire.

Je remercie Caroline Bouchard, professeure du département de communication sociale et publique. Caroline, ton support et tes encouragements m'ont soutenue jusqu'au bout.

Merci à la Fondation de l'Université du Québec, à la Fondation de l'UQAM, à la Faculté de communication, Décanat et à la Fondation J.-A. De Sève de votre important soutien. À Catherine, Michelle et Ève Marie Lampron pour votre appui.

Pops, Mamite... c'est fait! Cette maîtrise, je vous la dédie. Elle symbolise ce que vous m'avez tous les deux transmis : l'amour de la communication et du vêtement. Elle s'est concrétisée grâce à votre inestimable soutien, à m'avoir encouragée à toujours aller plus loin. Elle est l'un des fruits que vous avez semés, un projet qui est le nôtre. Je vous aime inconditionnellement.

À celles et ceux qui m'ont unanimement répondu : « depuis le temps que tu en parles! » Ma sœur Camille, mon frère Louis, mes cousines Pascale et Frédérique, mes amies Michelle, Gabrielle, Léa, Majda, Alex, Marie-Noëlle. Nicole, merci pour ton enthousiasme et nos discussions de balcon.

Firass, mon roc. Sans hésitation, tu as sauté à pieds joints dans ce nouveau commencement. Rassurant sur chaque doute, soulignant chaque accomplissement. Merci de faire de notre route, celle du bonheur.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE	4
1.1 Le vêtement, marqueur identitaire.....	5
1.1.1 Vêtements, identité et adolescents	5
1.1.2 Vêtements, identité et femmes	6
1.1.3 Vêtements, identité et sous-cultures.....	7
1.2 Le vêtement, vecteur communicationnel.....	10
1.3 Yves Saint Laurent, créateur d'un vêtement identitaire et communicationnel..	12
1.3.1 Yves Saint Laurent dans la littérature	13
1.3.2 Le style Yves Saint Laurent	14
1.3.3 Des sources d'inspiration aux fondements du style	15
1.3.4 La Collection 71	16
1.3.5 Question de recherche	16
1.3.6 Pertinence scientifique et communicationnelle.....	17
CHAPITRE II CADRE THÉORIQUE	19
2.1 Théories des représentations sociales	20
2.1.1 Définition des représentations sociales	21
2.1.2 Structure des représentations sociales et processus de transformation et d'évolution	23
2.1.3 Fonctions des représentations sociales.....	25
2.1.4 Réciprocité entre représentation sociale et pratique sociale	28
2.2 Le vêtement	30
2.2.1 Conceptualisation du vêtement	31

2.2.2	Le vêtement et sa dimension identitaire	33
2.2.3	Le vêtement et sa dimension communicationnelle	34
2.2.4	Le vêtement et sa dimension symbolique	35
2.3	Synthèse du cadre théorique	35
CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE		37
3.1	Démarche qualitative	38
3.1.1	Posture épistémologique	38
3.2	Stratégie de recherche : l'étude de cas.....	39
3.3	Terrain de recherche pour l'étude de la Collection 71 : démarches et choix du corpus de recherche.....	40
3.3.1	Démarches entreprises et ajustements.....	40
3.3.2	Analyse de contenu : corpus documentaire.....	43
3.3.3	L'analyse thématique : Stratégie d'organisation et d'analyse des données 48	
3.4	Considérations éthiques.....	54
3.5	Synthèse de la méthodologie	55
CHAPITRE IV PRÉSENTATION DES RÉSULTATS		56
4.1	Contextualisation : la mode 1939-1945 et tendances subséquentes des années 50 et 60.....	57
4.1.1	État de la mode : 1939-1945	57
4.1.2	Tendances mode : 1950-1960	61
4.2	Collection 71, ce qui la caractérise	62
4.2.1	Collection 71, similitudes avec la mode sous l'Occupation	62
4.2.2	Collection 71, objet de critiques virulentes par la presse.....	72
4.2.3	Collection 71, représentations des femmes portées par les discours sur les vêtements	79
4.2.4	Collection 71, caractéristique d'une époque et d'une vision de la femme 86	
4.3	Synthèse de la présentation des résultats.....	87
CHAPITRE V INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS		89
5.1	Le vêtement féminin français des années 70, une représentation sociale.....	89

5.2	La Collection 71 : les éléments périphériques de la représentation du vêtement féminin français des années 70	90
5.3	Les fonctions des représentations sociales	92
5.3.1	Fonction de savoir	92
5.3.2	Fonctions d'orientations et justificatrices	94
5.3.3	Fonctions identitaires	95
5.4	Collection 71, réciprocity entre représentation et pratique	96
5.5	Collection 71, représentation du vêtement féminin français et représentation des femmes	98
5.6	Synthèse de l'interprétation des résultats	99
	CONCLUSION	101
	ANNEXE A LE STYLE YVES SAINT LAURENT	105
	ANNEXE B LISTE DES COUPURES DE PRESSE	109
	BIBLIOGRAPHIE	110

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
4.1 Ensemble de soir court. Boléro de renard argenté; robe de soie noir	64
4.2 Robe de jour longue. Crêpe de Chine bleu à pois blancs, application de fleurs de soie blanche et rouge.....	64
4.3 Manteau du soir long. Velours noir brodé, motif « lèvres »	64
4.4 Robe du soir courte. Crêpe de Chine imprimé camouflage application d'une fleur de soie noire; boa de renard	64
4.5 Ensemble de jour court. Robe et jupon en crêpe de Chine imprimé rouge et noir; veste sans manche de gabardine rouge gansée de noir	65
4.6 Sandales vernies dites « Raymonde » et clip coquelicot. Elle (France), 1 ^{er} mars 1971. Photographie Hans Feurer	65
4.7 Tailleur-pantalon de gabardine beige. Blouse de mousseline imprimée marron à pois blancs	65
4.8 Robe habillée de crêpe de Chine imprimé jaune et noir	65

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
4.9 Synthèse comparative des composantes de la mode sous l'Occupation et de la Collection 71	69
4.10 Synthèse des extraits de critiques formulées par la presse	76

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à comprendre l'incidence de la Collection 71, collection haute couture printemps-été 1971, du couturier français Yves Saint Laurent, sur la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. Explorant les dimensions identitaire, communicationnelle et symbolique du vêtement, nous mobilisons les outils théoriques des représentations sociales ainsi qu'une conceptualisation du vêtement, afin de voir comment la Collection 71, en tant qu'étude de cas, s'articule autour de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. Nous cherchons également à voir l'incidence de cette collection sur la pratique vestimentaire. Nous employons l'analyse de contenu comme stratégie d'analyse. Nous avons organisé et traité nos données en corpus thématiques. Nous concluons que la Collection 71 s'articule à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70, en raison de ce qui la caractérise : la similitude des composantes vestimentaires entre les vêtements de la mode sous l'Occupation et celles des vêtements de la Collection 71; les critiques virulentes formulées par la presse à l'égard de la Collection 71; et les représentations des femmes qui se dégagent des discours autour des vêtements. Nous interprétons par la suite les trois dimensions selon les différents processus qui concernent les représentations sociales ainsi que les concepts rattachés au vêtement. Selon notre interprétation, la Collection 71 ne transforme pas la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70 mais participe plutôt à la faire évoluer. Nous posons le même constat en ce qui concerne la pratique vestimentaire des femmes françaises, celle-ci n'est pas transformée, mais évolue en intégrant une nouvelle proposition vestimentaire.

Mots clés : Collection 71, vêtement, femme française, représentations sociales, identité, symbolique, communication

INTRODUCTION

Le vêtement a toujours été pour moi un centre d'intérêt. Enfant, je portais un souci pointu à mon habillement. Sans avoir baigné dans un environnement où le vêtement était central ni fastueux, cet intérêt a été alimenté par ma mère. D'origine égyptienne, la lignée matriarcale – sa grand-mère, sa tante et sa mère – lui confectionnait des vêtements à la main. Comme le voulaient les pratiques de l'époque, elles portaient parfois du sur-mesure. Elles possédaient une connaissance des tissus, de leur qualité et leur durabilité. Elles voyaient en un clin d'œil si le vêtement tombait à point. Ce savoir-faire leur a assuré une garde-robe belle, modeste et bien coupée. Le lien social incitait également à exhiber une apparence distinguée et élégante. Cette pratique, avec laquelle ma mère a été mise en contact toute son enfance en Égypte, elle me l'a transmise, lors de nos innombrables séances de magasinage ou encore, lorsque je fouillais avidement dans ses vêtements et accessoires.

Au moment où j'étais étudiante au baccalauréat en 2008, le Musée des Beaux-Arts de Montréal a consacré une exposition au couturier français Yves Saint Laurent. J'ai fait connaissance avec l'œuvre époustouflante d'un être qui avait une vision singulière pour la femme. Pour la première fois, la vue de vêtements provoquait des émotions, laissant place à une forme de dialogue silencieux entre les modèles et moi. J'ai découvert au fil de mes lectures et des visionnements de documentaires sur celui qui est inlassablement qualifié de génie, un monde extraordinaire. Sa destinée semblait l'être tout autant; jeter les bases de la garde-robe de la femme moderne, encore à ce jour celles de la mode contemporaine (Müller, 2008, p. 22-23).

J'ai eu l'opportunité dans l'un de mes cours au baccalauréat d'étudier le smoking d'Yves Saint Laurent, l'une de ses pièces phares, en tant qu'objet d'innovation sociotechnique¹. La démonstration a été effectuée selon la théorie de l'acteur-réseau² développée par les sociologues Michel Callon, Bruno Latour et Madeleine Akrich. J'ai alors compris que le vêtement pouvait être l'objet d'une étude, au-delà de mon bref travail d'une dizaine de pages d'études de premier cycle. Dans l'éventualité où j'entreprendrais une maîtrise, elle s'inscrirait en communication et porterait sur l'œuvre du célèbre couturier.

Dans le cadre du mémoire, je m'intéresse à l'incidence de la collection printemps-été 1971 d'Yves Saint Laurent sur la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70 ainsi que sur ses pratiques vestimentaires.

Ce mémoire propose une structure en cinq chapitres. Le premier concerne l'élaboration de la problématique. Il fait état de diverses études consultées dans le cadre du travail de revue de littérature afin de mener aux questions de recherche et introduire l'objectif central du mémoire, supporté de questions de natures générale et spécifique. Le second chapitre présente le cadre théorique et les concepts mobilisés, constitués des théories des représentations sociales et d'une conceptualisation du vêtement, afin d'appréhender et approfondir l'objet de recherche. Le troisième chapitre expose la méthodologie employée, qualitative étant donné la nature de l'intérêt de recherche.

¹ En 1966, Yves Saint Laurent crée le smoking féminin. À l'origine, l'usage de ce veston n'est réservé qu'aux hommes fréquentant les salons de cigares. Caractérisé de révolutionnaire, l'introduction de ce vêtement à sa garde-robe permet à la femme le port d'un veston masculin (adapté à la morphologie féminine), ainsi que le port du pantalon. C'est dans cet esprit que le smoking a été mobilisé en tant qu'objet d'innovation sociotechnique (innovant dans sa composition technique) dans le cadre du travail.

² La théorie de l'acteur-réseau présente le succès ou l'échec d'un objet innovant non pas limité aux caractéristiques intrinsèques de l'objet, mais selon le réseau d'acteurs hétérogènes l'entourant. Trois étapes sont nécessaires au déploiement de l'objet innovant : la problématisation, l'enrôlement et la mobilisation.

Nous appréhendons la Collection 71 comme une étude de cas et mobilisons l'analyse de contenu (l'analyse thématique) en guise de stratégies d'organisation et d'analyse de données. Le quatrième chapitre présente les résultats obtenus à la suite du traitement des données alors que le cinquième et dernier chapitre expose notre interprétation des résultats.

Globalement, les résultats nous permettent d'observer que la Collection 71 est un événement clé dans l'histoire de la mode qui a eu une incidence sur la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70. En dégagant d'abord ses caractéristiques, nous avons par la suite été en mesure de constater que la Collection 71 est un phénomène vestimentaire qui s'articule à la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70. Notre recherche montre également que la Collection n'a pas transformé la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70, mais a plutôt contribué à son évolution et incidemment à l'évolution des pratiques vestimentaires. Finalement, nous avons découvert que la représentation du vêtement est intrinsèquement liée à la représentation des femmes.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Cette section présente la revue de la littérature consultée pour les fins de la construction de la problématique à notre recherche. Deux thèmes émergent des études, ceux du vêtement en tant que marqueur identitaire ainsi que l'aspect communicationnel de celui-ci. Ces deux aspects sont imbriqués l'un dans l'autre, comme nous le verrons ci-dessous. En ce qui concerne l'aspect identitaire, plusieurs études (Badaoui, Lebrun et Bouchet, 2015; Barrau, 2017; Jemli, 2013; Peretz, 1992; Tawfiq et Paff Ogle, 2013; Schofield et Schmidt, 2005; Roué, 1986; Bazanquisa, 1992; Hebdige, Neveu et Martin, 1996; Sklar et DeLong, 2012; Charpy, 2015; Twigg et Buse, 2013) présentent le rôle que les pratiques vestimentaires jouent dans la construction identitaire de groupes d'individus (adolescents, femmes, hommes gays, membres de sous-cultures, ainsi que patients atteints d'Alzheimer et maladies apparentes). Pour ce qui est de la dimension communicationnelle, les études (Roach-Higgins et Eicher, 1992; Keblusek, Giles et Maass, 2017; Schofield et Schmidt, 2005) se penchent sur le vêtement en tant que signe visible, qui agit de manière communicationnelle. Moins nombreuses, ces études se sont intéressées à des groupes d'individus qui emploient le vêtement à des fins communicationnelles, pour exprimer et faire reconnaître leur appartenance identitaire.

L'état de la littérature est suivi de la présentation de l'objet de recherche qui nous intéresse : explorer le vêtement d'Yves Saint Laurent en tant que marqueur et vecteur identitaire, et des questions de recherche associées. Nous délimitons notre objet à la collection haute couture printemps-été 71 d'Yves Saint Laurent³ et à l'incidence qu'elle a eu au moment de sa présentation sur la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70 et sur les pratiques vestimentaires.

1.1 Le vêtement, marqueur identitaire

La littérature scientifique consultée montre clairement l'aspect identitaire du vêtement. Le corpus d'individus de ces études inclut des adolescents (Badaoui, Lebrun et Bouchet, 2015; Barrau, 2017; Jemli, 2013), des femmes (Peretz, 1992; Tawfiq et Paff Ogle, 2013), des hommes gays (Schofield et Schmidt, 2005), des membres de sous-cultures (Roué, 1986; Bazanquisa, 1992; Hebdige, Neveu et Martin, 1996; Sklar et Delong, 2012; Charpy, 2015) ainsi que des patients atteints d'Alzheimer et de maladies apparentes (Twigg et Buse, 2013).

Les études sont de nature qualitative et concernent principalement l'Europe et l'Amérique du Nord à l'exception de celles de Jemli, 2013 (Tunisie), Bazanquisa, 1992 et Charpy, 2015 (Congo) et Tawfiq et Paff Ogle, 2013 (Arabie-Saoudite).

1.1.1 Vêtements, identité et adolescents

L'adolescence est une période fondamentale chez les individus en ce qui concerne la construction identitaire. Les pratiques vestimentaires sont une façon pour les adolescents de façonner leur identité, et ce, à deux niveaux. D'abord, la consommation de biens matériels tels que les vêtements, apparaît comme fondamentale chez les

³ Nous emploierons « Collection 71 » pour y référer dans le cadre du mémoire.

adolescents dans la construction de leur identité (Badaoui, Lebrun et Bouchet, 2015). Le vêtement se présente comme un bien qui permet aux adolescents de « bricoler » leurs tenues vestimentaires, leur apparence (*Ibid.*; Jemli, 2013). Selon Badaoui, Lebrun et Bouchet (2015). Le vêtement prend la forme d'un objet identitaire visible qui indique l'appartenance ou la distinction à un groupe. De plus, c'est à travers leurs choix vestimentaires que les adolescents signifient leur appartenance à une classe d'âge, à un milieu social, ou encore à un genre (féminin, masculin ou neutre) (Barrau, 2017). Ce souci de l'apparence est conditionné par le regard d'autrui et prend une place importante au sein du processus de socialisation, crucial chez les adolescents (Jemli, 2013).

1.1.2 Vêtements, identité et femmes

La littérature indique que la construction identitaire se poursuit à l'âge adulte. La construction identitaire n'est pas figée, elle est toujours en mouvement, à des degrés variables, selon les contextes et périodes de la vie (Tawfiq et Paff Ogle, 2013).

L'étude de Peretz (1992), bien que datant de quelques années, s'intéresse à l'influence de l'identité vestimentaire des vendeuses et vendeurs sur la construction de l'identité vestimentaire des clientes, femmes issues de classes supérieures, dans le cadre d'expérience de magasinage dans des boutiques de prêt-à-porter de luxe à Paris. L'étude se penche sur la stratégie d'influence du style vestimentaire des vendeuses (jeunes et attrayantes) et vendeurs (homosexuels) sur le processus d'achat des clientes. L'étude révèle que, dans le cadre de leurs fonctions, les vendeuses se construisent une identité vestimentaire et misent sur celle-ci, en plus de leur expertise en tant que vendeuse, dans leurs interactions avec les clientes. En tant que femmes, les vendeuses peuvent « présenter » leur apparence afin de « suggérer [aux clientes] de partager la même identité vestimentaire » (p. 59). De plus, les vendeuses expriment leur « culture féminine » dans le regard et le conseil qu'elles portent sur la tenue potentielle des clientes. Contrairement à leurs collègues féminines, les vendeurs, de par leur

homosexualité suggérée, misent plutôt sur le regard dépouillé de caractère sexuel qu'il porte à l'égard de leurs clientes, lequel se veut esthétique. Ils mettent cependant eux aussi de l'avant leur expertise en matière d'identité vestimentaire féminine, puisqu'ils en partagent certains traits. En somme, l'étude révèle comment les clientes analysent l'identité vestimentaire des vendeuses et vendeurs qui les servent et sélectionnent la leur.

Tawfiq et Paff Ogle (2013) s'intéressent aux femmes en Arabie Saoudite. L'étude porte sur la construction de la présentation du soi et de l'habillement dans les sphères privée et publique. Elle révèle que l'habillement de la femme saoudienne diffère de manière assez marquée selon qu'elle se situe au sein de la sphère publique, fortement représentée par la religion, ou la sphère privée, laquelle laisse place à des conventions vestimentaires plus libres. L'étude illustre les diverses facettes de l'identité pouvant émerger chez une personne en relation avec ses vêtements. Selon le contexte et les individus présents, la femme saoudienne compose son habillement de manière à se conformer aux normes, lesquelles font émerger une identité tantôt conventionnelle, tantôt idéalisée⁴ (Tawfiq et Paff Ogle, 2013).

1.1.3 Vêtements, identité et sous-cultures

L'une des références clés en matière de sous-cultures et style vestimentaire⁵ est le sociologue et chercheur en communications Dick Hebdige, reconnu pour sa contribution au champ des Cultural Studies. En 1996, Hebdige, Neveu et Martin publient l'étude « System du mod » sur le mouvement mod⁶. Porté par les jeunes de

⁴ Nrd : notre traduction de « idealized identity ». Les auteurs réfèrent également à la notion de « desired self ».

⁵ Voir son ouvrage : *Subculture: The Meaning of Style* (1979), London: Routledge.

⁶ Mod : apocope de *modernist*

milieux ouvriers d'Angleterre, ce mouvement émerge en réaction à l'*establishment*, la classe bourgeoise dominante de l'époque, et se démarque notamment par le style vestimentaire. Comme l'expliquent les auteurs, la particularité du mod, qui est généralement propre aux sous-cultures, est qu'il construit son identité et sa culture en détournant les codes établis, de manière subversive « les mods "semblaient convenables", [...]. Ils semblaient consciemment pervertir les valeurs associées aux vêtements élégants, délibérément défier les conventions, décevoir les attentes nées de tels signes » (1996, p. 74).

Plusieurs sous-cultures sont nées suite au mouvement mod, dont le visible mouvement punk.

L'étude de Roué (1986) est une analyse comparative de la sous-culture punk et du dandysme baudelairien, qui vise à dégager les similarités et différences entre les deux groupes. L'étude met en lumière l'importance de la tenue vestimentaire, et l'expressivité de l'identité qui s'en dégage, commune aux deux groupes. De leur côté, Sklar et Delong (2012) s'intéressent à la manière dont les punks expriment leur style vestimentaire au sein de leur environnement de travail. Conscients que les éléments vestimentaires propres au style punk puissent déranger, voire nuire aux interactions avec les clients ou encore à leur avancement au sein de l'entreprise, certains répondants affirment ajuster leur tenue vestimentaire afin de répondre aux normes du code vestimentaire du travail. Comme l'indiquent les auteurs, plusieurs individus en cette ère postmoderne, qu'ils appartiennent ou non à une sous-culture, naviguent entre plusieurs facettes identitaires, qu'ils associent parfois à certains types de vêtements, en lien avec le contexte familial, professionnel, religieux, politique, social... Certains auteurs parlent de l'identité située (Roach-Higgins et Eicher, 1992; Schofield et Schmidt, 2005). Dans le cas de la sous-culture punk, certains membres admettent que leur appartenance punk est une facette identitaire supplémentaire avec laquelle ils

doivent composer (Sklar et Delong, 2012). Au travail, comme ailleurs, le vêtement sert à communiquer l'identité et à impressionner autrui (*Ibid.*).

À l'instar des sous-cultures, fortement identifiées par l'image déployée au travers de vêtements spécifiques, la sous-culture congolaise de la Sape détonne par son style vestimentaire. La sapologie est un mouvement d'identité vestimentaire associée à la sous-culture des « sapeurs »⁷. Manuel Charpy (2014), chargé de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique à Paris, retrace les grandes lignes de cette sous-culture de 1890 à 2014. Née au Congo, la sapologie émerge à la fin du 19^e siècle, en réaction à la période coloniale et se développe autour du vêtement de luxe, associé aux riches colons blancs. Les sapeurs se servent de l'habillement afin de se positionner et se valoriser socialement (Bazanquisa, 1992). De plus, ils rejettent les valeurs du travail et convoitent ces vêtements de luxe, à défaut de posséder les moyens financiers (Bazanquisa, 1992; Charpy, 2014).

Les études présentées montrent clairement l'aspect identitaire associé au vêtement, tant sur le plan individuel que social. En effet, le vêtement participe à la construction identitaire des individus et accompagne celle-ci la vie durant. Le vêtement, en tant que marqueur identitaire visible, définit une identité vestimentaire qui permet aux individus et aux groupes de se présenter à autrui, de se reconnaître ainsi que de revendiquer leur appartenance ou leur distinction à un groupe. Par ailleurs, le vêtement s'adapte selon les contextes. Les individus adaptent le port de leurs vêtements selon des contextes particuliers ce qui leur permet de naviguer entre leurs diverses facettes identitaires et composer avec elles. En somme, le vêtement participe à la construction, la définition et la présentation de l'identité individuelle et sociale. Si l'on reconnaît le vêtement comme marqueur identitaire, peut-on lui reconnaître une fonction et une dimension

⁷ Sapeurs : membres de la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes (SAPE)

communicationnelle? À notre connaissance, les études sur le sujet sont moins nombreuses.

1.2 Le vêtement, vecteur communicationnel

Les auteurs Roach-Higgins et Eicher (1992) se penchent sur le vêtement⁸ comme une manière de communiquer et cherchent à identifier en quoi les significations communiquées par le vêtement sont liées à l'identité. Le vêtement s'inscrit dans une structure sociale et agit en tant que communication non-verbale, permettant d'indiquer l'âge, le genre, la classe sociale, l'affiliation scolaire ou religieuse. Elles soulignent que le vêtement détient une forme de priorité sur le discours parlé puisqu'il peut initier ou inhiber des échanges verbaux entre individus.

Twigg et Buse (2013) abordent également l'aspect communicationnel du vêtement chez les patients atteints d'Alzheimer et de maladies apparentées⁹. Les auteures soutiennent l'importance à accorder aux vêtements parmi les soins à prodiguer aux patients, souvent négligés. Elles expliquent qu'un des premiers signes visibles de l'Alzheimer et des maladies apparentées se manifeste au niveau de l'apparence du patient, en raison du trouble que cause la maladie sur les capacités associées au processus vestimentaire. Elles citent des études montrant que chez certains patients, le souci à l'égard de l'apparence est toujours présent. De plus, lors d'épisodes de lucidité, le vêtement peut aider le patient à situer l'espace temporel et spatial dans lequel il se trouve. Finalement, le vêtement peut provoquer de fortes impressions chez le patient et

⁸ Ndr : notre traduction du terme « dress ».

⁹ Traduction tirée du site de la Société Alzheimer Canada du terme « dementia » tel qu'employé dans le texte. En anglais, « dementia » réfère à tous les symptômes en lien avec les troubles causant une altération cognitive, incluant la maladie de l'Alzheimer. En français, une distinction est apportée.

le retour de souvenirs, lorsque ce dernier voit les tenues vestimentaires sur certaines photographies.

Plus récemment, une étude vise à comprendre les fonctions du langage et du vêtement en tant que symbole¹⁰ dans un cadre de communication au sein de la « vie de groupe »¹¹ (Keblusek, Giles et Maass, 2017). Les auteurs explorent comment la langue et le vêtement comme symboles communiquent les identités sociales entre groupes et tracent les frontières de ceux-ci. Ils expliquent qu'à l'instar de la langue, les vêtements et accessoires sont des signes visibles pour les membres d'un groupe. Ils soutiennent qu'un style vestimentaire conforme aux normes et aux codes d'un groupe permet l'inclusion de l'individu ainsi que son maintien au sein du groupe. L'adoption de vêtements et d'accessoires prescrits témoigne de sa loyauté au groupe. À l'inverse, ne pas s'y conformer exprime sa non-appartenance.

L'étude de Schofield et Schmidt (2005) illustre bien les constats de Keblusek, Giles et Maass (2017). Schofield et Schmidt (2005) observent la manière dont les hommes gays construisent leur identité au travers des vêtements et de la mode. Les résultats montrent que les participants utilisent le vêtement pour communiquer leur homosexualité aux autres et leur appartenance à un sous-groupe¹². Le vêtement sert également d'outil d'acceptation et d'intégration au sein d'un sous-groupe. De plus, l'emploi du vêtement en tant que marqueur « symbolique » permet une construction fluide de l'identité ainsi que la mise en relation des diverses facettes identitaires. Les participants ont également souligné l'importance de l'identité située, s'habiller en fonction de l'endroit fréquenté

¹⁰ Voir « le vêtement en tant qu'objet symbolique » à la fin de la section.

¹¹ Ndr : notre traduction de « group life »

¹² Les auteurs parlent du « neo-tribal level », niveau auquel l'individu s'identifie à un sous-groupe.

et conformément à l'activité en question. L'étude met en lumière la complémentarité entre les choix individuels et la vie sociale, le premier aspect permettant d'accéder au second et de le faciliter.

Les études consultées exposent clairement que le vêtement, en plus d'être marqueur identitaire, agit en tant que vecteur identitaire et possède une portée symbolique. Le rapport que chaque individu entretient avec le vêtement lui octroie une dimension identitaire qui, par son aspect matériel et visible, permet aux individus et aux groupes de s'identifier, se reconnaître et se situer dans l'espace et le temps. Il leur permet également d'exprimer leur position au sein de la structure sociale. Le vêtement participe aux interactions sociales et de ce fait, incarne des aspects symboliques liés à la culture, aux valeurs et aux normes qui y sont rattachées. À titre de symbole, le vêtement s'apparente au langage, comme un code délimitant les frontières d'un groupe. Il participe à l'inclusion ou l'exclusion d'un groupe. Les interactions sociales initiées par le vêtement peuvent être comprises en raison de la symbolique qui lui est rattachée. Le vêtement se présente comme un vecteur de valeurs, de symboles, de messages, en lien avec l'identité des individus.

Nous abordons la Collection 71 d'Yves Saint Laurent dans ses dimensions identitaire, communicationnelle et symbolique. Nous appréhendons les vêtements de la Collection en tant que marqueurs et vecteurs identitaires.

1.3 Yves Saint Laurent, créateur d'un vêtement identitaire et communicationnel

Les années 1960 et 70 ont été déterminantes dans le développement de la garde-robe féminine. Plusieurs couturiers ont participé à sa définition. Le couturier et créateur français Yves Saint Laurent (1936-2008) est reconnu pour avoir révolutionné la mode et transformé la garde-robe de la femme contemporaine (Benaïm, 2002).

L'objectif du mémoire vise à comprendre l'incidence que la Collection 71 a eu sur la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70 ainsi que sur sa pratique vestimentaire.

1.3.1 Yves Saint Laurent dans la littérature

Yves Saint Laurent est le sujet d'innombrables articles de journaux et de magazines mode¹³ et de nombreux catalogues d'exposition¹⁴, documentaires¹⁵, entrevues¹⁶ et biographies¹⁷. De plus, deux musées ont été créés en son honneur dans les villes de Paris et Marrakech¹⁸. De façon générale, cette documentation souligne et encense son génie, sa créativité, son apport tant dans le monde des arts que sur le plan social. Elle l'associe à l'émancipation de la femme, d'avoir été à son service et d'avoir révolutionné sa garde-robe, évoquant même l'octroi d'un certain pouvoir aux femmes par cette garde-robe. Certains vont jusqu'à dire qu'Yves Saint Laurent a été le dernier couturier (Machuco Rosa, 2013). Toutefois, la littérature scientifique au sujet du couturier est, à notre connaissance, très limitée, voire inexistante. Le seul article scientifique trouvé a été publié dans la revue *Hermès*, par Birgitta Orfali (2008), maître de conférences

¹³ *Women's Wear Daily, Elle, Harper's Bazaar, Vogue, Herald Tribute, Le Monde, Time Magazine* et le *New York Times*, pour n'en nommer que quelques-uns.

¹⁴ *Yves Saint Laurent Style* (Saint Laurent, 2008); *Yves Saint Laurent* (Müller et Chenoune, 2010); *Yves Saint Laurent : l'album* (Fournier, 2017); *Yves Saint Laurent 1971 : la collection du scandale* (Saillard, 2015a)

¹⁵ *Yves Saint Laurent tout terriblement* (de Missolz, 1994); *L'amour fou* (Thoretton, 2010); *Yves Saint Laurent : his life and times* (Teboul, 2002)

¹⁶ <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01250/yves-saint-laurent.html>

¹⁷ *Yves Saint Laurent*, par Laura Benaïm; *Yves Saint Laurent l'enfant terrible*, par Sandro Cassati

¹⁸ <https://museeyslparis.com> et <https://www.museeyslmarrakech.com/fr/>

HDR¹⁹ en sociologie, à l'Université Paris 5-René Descartes²⁰. Nous nous basons donc essentiellement sur la littérature spécialisée et non scientifique pour présenter l'œuvre de Saint Laurent dans le cadre du mémoire.

1.3.2 Le style Yves Saint Laurent

Né en 1936, à Oran, Yves Saint Laurent entame sa carrière de couturier à l'âge de 18 ans à Paris (Benaïm, 2002). Il est reconnu pour avoir jeté les bases de la garde-robe de la femme moderne, bases qui demeurent à ce jour celles de la mode contemporaine (Müller, 2008). Bien que son objectif n'ait jamais été de créer *la* mode, Saint Laurent la révolutionne (Benaïm, 2002).

Saint Laurent cherche à créer un style vestimentaire intemporel : pour lui, « les modes passent, le style demeure » (Müller, 2008, p. 25). À cet effet, la sociologue Birgitta Orfali (2008), perçoit que « le côté éphémère de la mode et la nécessité de réinventer une nouvelle collection, à chaque saison, imposent au couturier une réflexion, voire une approche épistémologique, sur son métier » (p. 183). Yves Saint Laurent crée, durant les années 60 et 70, les pièces phares de son œuvre qui sont renouvelées jusqu'à la fin de son activité en 2002. Celles-ci incluent le smoking, le caban, le pantalon féminin, le trench, la saharienne. Le style Saint Laurent, c'est celui dont « [...] les principales caractéristiques sont les épaules naturelles, la souplesse de la taille et la ligne de la jupe qui n'est plus fourreau et qui n'entrave plus et qui dégage la silhouette, qui facilite la marche. »²¹ (Ina, 1959). Ce style, dont la silhouette est longiligne et parfois androgyne, change complètement chez la femme la manière de s'habiller, et par

¹⁹ HDR : habilitation à diriger des recherches.

²⁰ La sociologue dresse un bref portrait du couturier en situant l'époque qu'il a accompagnée et au sein de laquelle il a créé.

²¹ Voir Annexe A.

conséquent de se comporter²² (Benaïm, 2002). La biographe du couturier, Laurence Benaïm (2002), explique que la femme Saint Laurent fait preuve de caractère, tout en maintenant sa féminité, peu importe les circonstances. Travailleuse de jour, elle se divertit le soir. Conséquemment, le style Saint Laurent s'adapte à un nouveau mode de vie.

1.3.3 Des sources d'inspiration aux fondements du style

Les sources d'inspiration de Saint Laurent sont multiples et proviennent principalement des arts (littérature, peinture, objets décoratifs) ainsi que de la rue (Benaïm, 2002). Saint Laurent indique que « mon arme est le regard que je porte sur mon époque » (*Ibid.*, préface). Pour Pierre Bergé (1930-2017), partenaire d'affaires et conjoint de Saint Laurent, son œuvre a été principalement dictée par des préoccupations sociales, dont les mouvements étudiants des événements de mai 68 (Musée Yves Saint Laurent Paris, 2015). Bergé explique que son entrée sur le territoire social a complètement changé le sens de la mode, ce que Saint Laurent reconnaît lorsqu'il annonce en 2002 qu'il met un terme à sa carrière :

En ouvrant en 1966 pour la première fois au monde une boutique de prêt-à-porter à l'enseigne d'un grand couturier et en créant sans me référer à la haute couture, j'ai conscience d'avoir fait progresser la mode de mon temps et d'avoir permis aux femmes d'accéder à un univers jusque-là interdit (Ina Société, 2012).

Le prêt-à-porter offre des lignes de vêtements plus accessibles et abordables, qui s'inscrivent dans sa vision, celle de faire évoluer et consolider l'identité de la femme, à travers ses vêtements, vers l'émancipation, la liberté et le pouvoir (Benaïm, 2002). À cet égard, nous partageons l'avis de Laurence Benaïm : Saint Laurent a créé une œuvre

²² L'inspiration de Saint Laurent provient largement de la garde-robe de l'homme, dont il adapte les codes vestimentaires à la garde-robe de la femme.

en réponse aux préoccupations et à la réalité de son temps, qu'il a été en mesure de rendre intemporel (Benaïm et al., 2010).

1.3.4 La Collection 71

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de nous pencher sur une collection qui a suscité de vives critiques et qui a eu un impact considérable dans le milieu de la mode et, possiblement, sur la garde-robe de la femme française des années 70. Pour sa Collection 71, surnommée après coup Collection du scandale (Saillard, 2015a), Saint Laurent s'inspire des années de guerre et de l'Occupation²³. Qualifiée comme étant « la plus laide de Paris » par l'une des grandes critiques de mode, Eugenia Sheppard²⁴, la collection a tout de même été adoptée par la rue. La collection a ébranlé la représentation de certains groupes face au vêtement et son adoption pourrait témoigner d'une transformation qui s'opère au sein de la pratique vestimentaire. Nous nous demandons : quelle incidence la Collection 71 a-t-elle eu sur la représentation du vêtement lors de sa présentation? En quoi a-t-elle transformé l'habillement des femmes de l'époque?

1.3.5 Question de recherche

Rappelons l'objectif du mémoire énoncé précédemment : comprendre l'incidence que la Collection 71 a eu sur la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70 ainsi que l'incidence sur sa pratique vestimentaire. Rappelons également la pluralité des études montrant l'aspect identitaire du vêtement ainsi que sa fonction de vecteur de cette identité. Alors que les experts de la mode attribuent à Yves Saint

²³ Les années de l'Occupation sont celles de l'occupation du territoire français par les Allemands lors de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). Cette occupation a débuté en 1940 et la libération s'est effectuée progressivement en 1943-44.

²⁴ Dans sa critique parue dans le International Herald Tribune le 30 janvier 1971 (Saillard, 2015a)

Laurent d'avoir jeté les bases de la garde-robe contemporaine, la Collection 71 y a certainement contribué, ayant marqué un tournant dans le milieu de la mode. Quels liens établir entre cette collection et les références selon lesquelles Saint Laurent ait habillé une allure, une attitude, qu'il ait changé la manière dont les femmes avaient de s'habiller, jusqu'à les avoir accompagnées dans leur émancipation (Benaïm, 2002; Orfali, 2008)?

Nous formulons ainsi notre question principale de recherche: **Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent s'articule-t-elle à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70?** Les questions spécifiques qui la précisent sont les suivantes :

- Qu'est-ce qui caractérise la Collection 71 d'Yves Saint Laurent?
- Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70?
- Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la pratique vestimentaire de la femme française des années 70?

1.3.6 Pertinence scientifique et communicationnelle

Diverses raisons nous encouragent à entreprendre cette recherche exploratoire, qui nous paraît pertinente tant sur le plan communicationnel que scientifique.

D'abord, l'état des écrits : la présence d'une abondante documentation non-scientifique sur Yves Saint Laurent et l'existence de la littérature scientifique au sujet du vêtement en tant que marqueur et vecteur identitaire. À notre connaissance, peu de recherches scientifiques portent sur l'apport significatif de la vision d'un couturier au vêtement en tant que marqueur et vecteur identitaire. Notre mémoire souhaite faire le pont entre ces

deux réalités et encourager la communauté scientifique à s'intéresser à l'apport d'un couturier qui, en plus d'avoir marqué son temps, a significativement contribué à la mode et incidemment aux pratiques vestimentaires des femmes contemporaines. L'intérêt porté à un phénomène clé dans l'histoire de la mode et du vêtement, s'intéressant à l'incidence d'un moment précis de la création d'Yves Saint Laurent, pourrait contribuer à faire avancer les recherches de ce créneau. De plus, notre proposition s'inscrit pertinemment dans les intérêts de recherche d'écoles de pratique tels que le London College of Fashion, l'École supérieure de mode de l'ESG UQÀM ou encore le Collège Lasalle à Montréal, qui consacrent leur cursus au champ de la mode et du vêtement. Finalement, comme le montre notre problématique, le vêtement en tant que marqueur et vecteur identitaire se présente comme un objet communicationnel. En tant que signe à la fois visible et symbolique, le vêtement transmet une panoplie d'information quant à l'identité des individus, des groupes, des sociétés. Il agit en tant que repère, symbole, langage, et est au cœur d'interactions individuelles et sociales. Une part de notre identité est portée et exprimée par et dans le vêtement.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Le cadre théorique de la recherche présente les éléments qui sont mobilisés comme base théorique lors de la construction des outils pour la collecte de données et leur analyse. Il est constitué des théories des représentations sociales ainsi que d'une conceptualisation du vêtement.

Puisque nous nous intéressons à l'incidence de la Collection 71 sur la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70, les théories des représentations sociales ainsi qu'une conceptualisation du vêtement seront éclairantes pour la lecture et l'analyse des données. Ainsi, le chapitre comprend un survol des théories des représentations sociales (Moscovici, 1961; Jodelet, 2003; Moliner, 2001; Abric, 1994; Mannoni, 1998; Moliner et Guimelli, 2015) incluant une définition de la notion, la présentation de la structure et du processus de transformation, la présentation des fonctions qui leur sont associées ainsi que la relation entre représentation et pratique sociale. Suit la présentation d'une conceptualisation du vêtement, selon certains auteurs (Barthes, 1967; Bell, 1992; Barnard, 1996; Davis, 1992 et Crane, 2000), ainsi que les aspects identitaire, communicationnel et symbolique (Dant, 1999) qui s'en dégagent.

Ces assises conceptuelles nous permettront d'analyser la Collection 71 d'Yves Saint Laurent. Nous explorons si cette collection change la représentation sociale du

vêtement féminin français ainsi que les incidences de cette transformation sur les pratiques vestimentaires de la femme française des années 70.

2.1 Théories des représentations sociales

Dans le cadre du mémoire, nous nous intéressons à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70 et à la manière dont celle-ci a pu être transformée par l'arrivée de la Collection 71 en tant que proposition vestimentaire pour les femmes françaises.

Le psychosociologue et père fondateur des théories concernant les représentations sociales, Serge Moscovici, présente en 1961 « Psychanalyse ». Son ouvrage traite de la représentation sociale de la psychanalyse et pose les bases pour une théorie. Depuis, plusieurs auteurs s'y sont intéressés et y ont contribué, d'où la référence plurielle des théories des représentations sociales (Jodelet, 2003; Abric, 1994; Moliner, 2001).

Les théories des représentations sociales se présentent comme « une grille de lecture » de la société (Moliner, 2001). Les représentations sociales sont intimement reliées aux pratiques sociales, elles constituent un « guide pour l'action » (Abric, 1994) et agissent tant sur les dimensions individuelle et collective. Pour Jean-Claude Abric, contributeur à la théorie²⁵, les représentations sociales constituent le « repérage d'une "vision du monde" que les individus ou les groupes portent en eux et utilisent pour agir ou prendre position [...] reconnu comme indispensable pour comprendre la dynamique des interactions sociales et donc éclairer les déterminants des pratiques sociales » (Abric, 1994, p. 11). Ainsi, les représentations sociales constituent une grille de lecture pour

²⁵ Jean-Claude Abric a notamment proposé la théorie du noyau central dans le cadre de la théorie des représentations sociales (1989).

celui ou celle qui souhaite appréhender un phénomène, qu'il soit individuel ou collectif, dans un contexte et une période donnée.

Le vêtement est au cœur d'une pratique sociale universellement partagée, la pratique vestimentaire. Nous présumons que le vêtement possède une multitude de représentations : le nombre des représentations du vêtement est au nombre des groupes et des individus qui le portent. Ainsi, étudier le vêtement permet de rendre compte de la représentation que s'en font ses usagers à un moment donné, de la manière dont la représentation guide et oriente les pratiques, ainsi que de son évolution. À cet effet, l'évolution du vêtement suit celle des sociétés, au gré des événements qui la ponctuent. Dans le cadre du mémoire, nous appréhendons le vêtement féminin français comme une représentation sociale qui guide et oriente les pratiques vestimentaires des femmes françaises des années 70. En effet, le vêtement féminin français est un objet de représentation intrinsèquement lié aux pratiques sociales des femmes françaises, par lequel nous pouvons « lire » la société française des années 70. La Collection 71 représente un événement, un phénomène clé dans l'histoire de la mode. Nous verrons l'incidence qu'elle a eue sur la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70.

2.1.1 Définition des représentations sociales

Pierre Mannoni (1998), docteur ès lettres et sciences humaines et docteur en psychologie propose que :

les représentations sociales se présentent comme des schèmes cognitifs élaborés et partagés par un groupe qui permettent à ses membres de penser, de se représenter le monde environnant, d'orienter et d'organiser les comportements, souvent en prescrivant ou interdisant des objets ou des pratiques. (p. 4)

Pour la psychosociologue Denise Jodelet (2003), les individus se construisent des représentations sociales puisqu'ils ont besoin de comprendre le monde dans lequel ils s'inscrivent, de s'y ajuster, de le maîtriser, de s'y conduire et de s'y comporter.

Les représentations sociales constituent l'une des formes de la connaissance, de langage, que l'individu, membre d'un groupe, peut avoir sur son environnement social (Moliner et Guimelli, 2015). Pascal Moliner et Christian Guimelli (2015) soulignent dans leur ouvrage « le caractère éminemment interindividuel, intergroupe et collectif du phénomène de représentation sociale » (p. 9). À cela, nous retenons l'importance de la communication dans le processus de la représentation sociale, puisque c'est au travers de l'interaction et des échanges que prend forme la représentation, garante d'un langage commun et porteuse d'une valeur symbolique (*Ibid.*).

La Collection 71 est un événement qui documente une période spécifique de l'histoire de la mode. Les vêtements de la Collection et les réactions qu'elle a suscitées renseignent sur l'environnement social duquel elle est issue, sur les représentations du vêtement féminin de l'époque, ainsi que sur les codes qui régissent les pratiques vestimentaires des femmes françaises des années 70. Tel que présenté dans notre problématique, le vêtement se prête comme une forme de langage commun permettant aux individus et aux groupes de s'identifier, se reconnaître et d'interagir. Les événements autour de la Collection 71 constituent une forme de connaissance, un vocabulaire propre aux femmes françaises de l'époque. Ils nous permettent, près de 50 ans plus tard, de mieux situer l'état de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70 et de retracer, du moins en partie, comment les pratiques vestimentaires étaient prescrites grâce aux interactions que la Collection a suscitées.

2.1.2 Structure des représentations sociales et processus de transformation et d'évolution

Dans la lignée des travaux de Moscovici (1961), Abric (1994) développe la théorie du noyau central, qui s'intéresse à la structure et l'organisation d'une représentation sociale. Cette théorie concourt à la compréhension des dynamiques entre les représentations sociales et les pratiques, menant à la transformation de ces dernières. La théorie s'articule autour de deux postulats : celui de la présence d'un noyau central et celui de l'existence d'éléments périphériques qui constituent respectivement le système central et le système périphérique des représentations.

Système central

« Toute représentation est organisée autour d'un noyau central » (Abric, 1994, p. 21). Pour Abric, le noyau central détermine la structure et l'organisation de la représentation et renferme sa dimension qualitative, le sens de la représentation. Dans son ouvrage, il expose la nature des liens entre les éléments de la représentation. Les cognitions centrales se caractérisent par leur aspect consensuel et « non négociable ». Elles sont indépendantes du contexte immédiat et leur détermination relève principalement du contexte sociologique, historique et idéologique dans lesquels la représentation émerge, se développe et se propage. Toujours selon lui, le noyau assure la stabilité de la représentation, par la consolidation des croyances et des valeurs d'un groupe. Les éléments associés au noyau relèvent de la culture.

Dans le cas qui nous intéresse, la représentation sociale du vêtement féminin français était composée d'un noyau central. Celui-ci, caractérisé par une manière de se vêtir sur laquelle s'accordent les femmes françaises, représente l'aspect fixe et rigide de la représentation. Cette représentation, qui renferme l'aspect consensuel et « non négociable », se reflète dans une pratique vestimentaire de base. Toute autre valeur pouvant apporter des caractéristiques supplémentaires à la pratique et contribuer à

certaines disparités, comme il en est le cas avec la Collection 71, relève du système périphérique.

Système périphérique

Le système périphérique est composé d'éléments annexes à la représentation (Abric, 1994). Bien que distinct du noyau central, il est complémentaire. Les éléments composant le système périphérique sont contextuels et dépendent de l'environnement social et des valeurs et significations qui lui sont rattachées à un moment donné. Les éléments périphériques « comprennent des informations retenues, sélectionnées et interprétées, des jugements formulés à propos de l'objet et de son environnement, des stéréotypes et des croyances » (Abric, 1994, p. 25) et leur élaboration dépend du contexte. Les éléments associés au système périphérique jouent un rôle de protection du noyau (*Ibid.*). Trois fonctions essentielles sont associées aux éléments périphériques : la « fonction concrétisation », la « fonction régulation » et la « fonction défense » (Abric, 1994, pp. 25-26). La fonction concrétisation renvoie au fait que les éléments périphériques dépendent du contexte et résultent de l'ancrage de la représentation dans la réalité : « ils intègrent les éléments de la situation dans laquelle se produit la représentation, ils disent le présent et le vécu des sujets. » (Abric, 1994, p. 25). La fonction régulation renvoie à ce que les éléments périphériques jouent un rôle essentiel concernant l'adaptation de la représentation aux évolutions du contexte. La fonction défense renvoie à ce que les éléments périphériques assurent la défense de la représentation sociale, Claude Flament les qualifie de « pare-choc » (Abric, 1994). Par ailleurs, si la représentation sociale est appelée à se transformer, ce sont les éléments périphériques qui se transforment en premier lieu. En somme, le système périphérique joue un rôle d'interface entre le noyau central et les informations et les pratiques qui seraient susceptibles de le remettre en cause.

Flament conçoit les éléments périphériques comme des schèmes périphériques, organisés par le noyau central, qui assurent le fonctionnement de la représentation comme grille de décryptage d'une situation (Abric, 1994). Flament assigne trois fonctions à ces schèmes périphériques qui complètent les fonctions présentées ci-dessus. D'abord, ces schèmes sont prescripteurs de comportements : ils indiquent ce qu'il est normal de dire ou de faire dans une situation donnée ainsi que guident l'action ou les réactions sans avoir à faire appel aux significations du noyau central (p. 27). Ils permettent une « modulation personnalisée » des représentations et de leurs conduites, c'est-à-dire qu'il peut y avoir lieu à « d'apparentes différences, liées à l'appropriation individuelle ou à des contextes spécifiques » (*Ibid.*). Des comportements différents peuvent se manifester et prendre place à condition que les différences soient compatibles avec le noyau central. Les schèmes périphériques protègent le noyau central, ceci renvoie à la fonction de défense susmentionnée.

Nous venons de voir que le système périphérique retient tout événement ou phénomène susceptible de concerner, d'influencer ou modifier, à degrés variables, la représentation sociale. Nous tenterons de voir comment la Collection 71 constitue un phénomène « vestimentaire » qui agit sur le système périphérique et perturbe, possiblement, la représentation sociale du vêtement féminin français. Nous nous demandons comment la Collection s'inscrit au sein du système périphérique de la représentation sociale du vêtement féminin français et quel est son effet sur le noyau central. La présence de la Collection au sein du système périphérique participe-t-elle à une transformation de la représentation du vêtement féminin français?

2.1.3 Fonctions des représentations sociales

Abric (1994) identifie quatre fonctions associées aux représentations sociales qui justifient leur rôle fondamental dans la dynamique des relations sociales et des pratiques : les fonctions de savoir, les fonctions d'orientations, les fonctions justificatrices et les fonctions identitaires.

Les fonctions de savoir

Les fonctions de savoir s'inscrivent dans le « savoir pratique de sens commun » de Moscovici (Abric, 1994, p. 15). Elles sont la condition nécessaire à la communication sociale, puisqu'elles « définissent le cadre de référence commun qui permet l'échange social, la transmission et la diffusion de ce savoir « naïf » » (*Ibid.*, p. 16). Toutefois, les représentations du vêtement ne sont pas homogènes pour chaque groupe social. N'étant pas toujours concordantes, ceci laisse place à des variations au sein de la pratique vestimentaire.

Le vêtement féminin de la femme française des années 70 est constitutif de la connaissance commune en termes vestimentaire des femmes françaises, sur la base de laquelle elles se reconnaissent, échangent et interagissent sur le plan de l'habillement. Plusieurs événements « vestimentaires » contribuent à façonner la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70 en tant que langage. Nous présumons que la Collection 71, en tant que phénomène, s'ajoute au langage caractérisant cette représentation. Nous nous demandons comment les femmes françaises composent avec les nouveautés et les contradictions qui ont pu émerger suite à la présentation de la Collection 71 vis-à-vis leurs représentations du vêtement féminin. En quoi la Collection 71 affecte-t-elle la représentation que se font les femmes du vêtement féminin français des années 70?

Les fonctions d'orientations

Situées a priori, les fonctions d'orientations guident les comportements et les pratiques des acteurs sociaux au sein du groupe (Abric, 1994). Elles renvoient aux « réseaux de signification et de référence qui déterminent "la vision sociale d'un objet" » (Bourassa-Dansereau, 2015). Cette fonction ancre la représentation dans la pratique, elle permet aux individus d'agir dans leur environnement social. Ainsi, la représentation sociale du

vêtement féminin français suggère, non seulement les comportements vestimentaires à adopter, mais également les comportements qu'autrui adopte en fonction des vêtements. Cette fonction renvoie à la notion d'identité située abordée à la problématique.

Nous sommes d'avis que la Collection 71 a modifié la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70 et conséquemment, créé de « nouvelles » significations et références vestimentaires qui orientent les comportements.

Les fonctions justificatrices

Situées à posteriori, les fonctions justificatrices permettent d'expliquer et de justifier les prises de position et les comportements des acteurs dans une situation ou à l'égard des autres (Abric, 1994). Porteuses de connaissance commune à un groupe, de significations et de références orientant les comportements, les représentations sociales permettent aux individus de se situer, de s'orienter et donc de justifier l'ancrage d'une représentation et ultimement d'une pratique.

En modifiant la représentation sociale, comment la Collection a-t-elle participé à la justification de certaines pratiques vestimentaires?

Les fonctions identitaires

Finalement, les fonctions identitaires – centrales pour notre mémoire – permettent de définir l'identité propre à chaque groupe et d'en préserver la spécificité, dont l'objectif est de « sauvegarder une image positive de son groupe d'appartenance » (Abric, 1994, p. 16). Les représentations sociales sont cruciales dans la détermination identitaire des individus et des groupes. À l'instar du vêtement comme marqueur identitaire, la représentation sociale du vêtement agit sur le plan identitaire. Les représentations

sociales sont mobilisées par les groupes, elles servent à préserver et afficher leur identité respective.

Il nous apparaît que la représentation sociale du vêtement féminin français contribue significativement à définir et à préserver l'identité groupale des femmes françaises dans les années 70. Toutefois, la Collection 71 peut avoir contribué à ébranler certains de ces aspects. Comment la Collection 71 agit-elle sur la fonction identitaire de la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70 et par conséquent, sur l'identité des femmes concernées par la Collection?

Les fonctions des représentations sociales nous permettront d'appréhender la place significative de la représentation sociale du vêtement féminin au sein de la société française des années 70. La représentation sociale du vêtement féminin français agit comme un langage commun propre aux femmes françaises et à l'ensemble de la société de l'époque qui leur permet de se reconnaître et de s'orienter au sein de leur pratique vestimentaire. Elle permet également d'orienter tout autre comportement. La représentation sociale du vêtement féminin français guide les manières d'agir envers les femmes, car les vêtements de ces dernières « parlent » pour elles, indiquent « qu'elles sont femmes ».

2.1.4 Réciprocité entre représentation sociale et pratique sociale

Abric (1994) pose la question quant à la relation entre représentations et pratiques sociales. Il demande : « Sont-ce les pratiques sociales qui déterminent les représentations ou l'inverse? Ou les deux sont-elles indissociablement liées et interdépendantes? » (p. 217).

Pour la conception radicale, selon Beauvois et Joule (1981, dans Abric, 1994), les pratiques déterminent les représentations. Toutefois, Abric (1994) critique cette conception en présentant des facteurs que cette posture ne considère pas et qui méritent

de l'être. Tout d'abord, les représentations sociales sont fortement marquées par les facteurs culturels, liés à l'histoire et la mémoire collective. Ces facteurs constituent ce qu'Abric appelle les « matrices culturelles d'interprétation », par lesquelles un groupe est en mesure d'interpréter une pratique. Les représentations sociales sont également marquées par les facteurs liés au système de normes et de valeurs. Les pratiques ne peuvent se développer indépendamment des normes et des valeurs, qui sont constituantes des représentations sociales. Finalement, il importe de considérer les processus en lien avec la construction et l'orientation des activités, par où l'individu s'approprie la réalité, ce qui lui permet d'organiser ses expériences. Ces processus font de la représentation sociale une action sur la réalité, la représentation se présente alors à l'origine des pratiques.

À l'inverse, Abris appuie la conception radicale selon laquelle les pratiques déterminent les représentations. Il décrit dans son ouvrage certaines situations où des changements au sein des pratiques sont à l'origine de changement de représentations. Abris cite notamment le cas d'étude de Jodelet (1989) sur la maladie mentale (la folie), qui montre que le comportement adopté face à des patients atteints de maladie mentale dans la pratique oriente la représentation que l'on s'en fait (Abris, 1994). Plus largement, Abris ajoute que les pratiques déterminent les représentations dans des situations où des acteurs décident d'adopter des pratiques sociales qui vont à l'encontre de celles dictées par leur système de normes et de valeurs ou encore qui sont en contradiction avec des pratiques antérieures (p. 234).

En somme, citant Autes (1985), « On ne peut pas dissocier la représentation, le discours et la pratique. Ils forment un tout. [...] C'est un système. » (Abris, 1994, p. 230). Pour Abris, les représentations et pratiques s'alimentent l'une et l'autre, elles s'engendrent mutuellement (*Ibid.*). Les représentations sociales se développent, évoluent et se transforment autant dans la représentation et pratique individuelle que sociale. Elles

sont alimentées à la fois par le rapport qu'entretiennent les individus face à l'objet ainsi que par les pratiques collectives.

Pierre Bergé écrit dans la préface de l'ouvrage de l'exposition de la Collection 71 (Saillard, 2015a) « Yves Saint Laurent s'est livré en 1971 à une création prémonitoire. Il a accompli un geste qui a permis à la mode de descendre dans la rue. Et d'y demeurer » (p. 9). Jusqu'ici, nous avons abordé l'apparition de la Collection 71 comme un phénomène vestimentaire et questionné son incidence sur la représentation sociale du vêtement féminin français. Qu'en est-il de son incidence sur la pratique vestimentaire des femmes françaises des années 70? Les pratiques vestimentaires des femmes françaises dans les années 70 ont-elles une incidence sur leur représentation du vêtement? Quelle réciprocité dans le cas qui nous intéresse?

Les théories des représentations sociales offrent un cadre conceptuel pertinent pour notre objet de recherche qui consiste à analyser l'incidence du phénomène vestimentaire de la Collection 71 sur la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. En tant que « grille de lecture » de la société (Moliner, 2001), les notions en lien avec les fonctions associées aux représentations sociales, leur structure et processus de transformation et d'évolution, ainsi que la réciprocité entre représentations et pratiques sociales nous offrent les outils théoriques nécessaires pour les fins de notre analyse.

2.2 Le vêtement

L'historienne de l'art France Borel (1992) écrit « [le] corps se donne comme une matière première souple, malléable et transformable, une sorte de pâte à modeler se pliant docilement aux volontés et aux désirs sociaux » (p. 17). Cette définition appelle à l'image du tissu qui couvre le corps. L'humain construit et façonne le vêtement en réponse à ses valeurs, son idéologie, les normes et restrictions sociales qui l'entourent.

Pour le journaliste et essayiste Jacques Laurent (1979), le vêtement est constitué de « tout ce qui [volontairement change] la peau des hommes. » (p. 9). Il pose le vêtement comme une mise en scène, ce qui évoque selon nous la manière de se présenter.

L'objet de notre étude concerne l'ensemble des vêtements, portés par six mannequins lors de la mise en scène du défilé de la Collection 71 d'Yves Saint Laurent²⁶. Nous sommes d'avis que le vêtement peut être dissocié du corps, dans la mesure où le vêtement se présente aussi sur un mannequin statique, un cintre ou encore sur un étalage. Cette position statique n'empêche pas les individus de se l'approprier, l'acquérir, ou encore susciter chez eux une réaction à sa vue, en magasin ou dans un musée. Toutefois, il nous apparaît que le vêtement prend un sens tout autre lorsqu'il est en mouvement, porté par une personne humaine, lui insufflant une forme de vie. Ainsi, le vêtement donne une allure à celle ou celui qui l'arbore en plus de porter son identité, pouvant susciter une réaction chez l'individu qui le perçoit.

2.2.1 Conceptualisation du vêtement

L'intérêt scientifique à l'égard du vêtement est récent. L'émergence d'un point de vue scientifique du fait vestimentaire (Barthes, 1957) ou encore d'une « science du costume » (Delaporte, 1981, p. 1), pointe vers les années 1860 (Barthes, 1957). La conceptualisation du vêtement proposée comprend les idées d'auteurs et penseurs occidentaux, provenant principalement d'Europe. Ces auteurs incluent le sémiologue français Roland Barthes (1957), l'historien anglais Quentin Bell (1947), le maître de conférences en histoire de l'art et design et culture visuelle anglais Malcom Barnard (1996) et les professeurs de sociologie américains Fred Davis (1992) et Diana Crane (2000).

²⁶ Nous apporterons des précisions sur la Collection 71 dans le Chapitre méthodologie.

Roland Barthes est l'un des plus importants contributeurs à la construction conceptuelle du vêtement. Il compte à son actif de nombreux essais et articles à ce sujet. Dans son ouvrage *Système de la Mode* (1967), Barthes applique une analyse sémiologique au vêtement de mode. Plus précisément, il s'intéresse au vêtement « écrit », c'est-à-dire le vêtement photographié, diffusé dans les journaux et magazines de mode. Il tente la proposition d'un système du vêtement : un système de sens et de significations constitué de la parole, du langage. Cette référence est largement critiquée, en raison d'une lecture dense et d'une analyse qualifiée par Barthes-même de « désastre sémiologique »²⁷ (Barnard, 1996, p.92). Barthes propose néanmoins de concevoir le vêtement en tant que langage, idée reprise par plusieurs (Descamps, 1979; Delaporte, 1981; Barnard, 1996; Davis, 1992).

Georg Simmel est l'un des premiers à s'intéresser au phénomène de mode vestimentaire. Son texte *Philosophie de la mode* (1905) traite du dualisme que pose la mode vestimentaire chez l'être humain, qui l'emploie aussi bien pour exprimer son appartenance à la société (l'acte d'imitation) que pour s'en différencier (l'acte de différenciation). L'acte d'imitation par la mode vestimentaire permet aux individus de se conformer, d'intégrer la société. L'acte de différenciation permet aux individus de revendiquer une certaine individualité. Selon Simmel, les deux actes coexistent, ils se répondent l'un à l'autre et s'inscrivent dans un cycle systémique. Se distinguer de la mode par l'acte de différenciation implique la reconnaissance d'une mode associée à un groupe particulier, qui se manifeste par l'acte d'imitation.

Dans *Mode et société : Essai sur la sociologie du vêtement*, Quentin Bell (1992) construit une théorie du vêtement et de la mode, dans la lignée de la *Théorie de la classe de loisir* de l'économiste et sociologue américain Thorstein Veblen (1899). Les

²⁷ Notre propre traduction de « semiological disaster ».

travaux de Bell portent sur la mode en tant que diviseur de classes sociales, particulièrement sur la consommation ostentatoire. Bell ajoute que la construction identitaire de l'individu des sociétés postindustrielles s'effectue, non plus exclusivement selon les sphères économiques et politiques, mais selon celles du travail et des loisirs.

Comme l'indique l'anthropologue Yves Delaporte (1981), le vêtement jouit de « l'une des bibliographies les plus vastes qui soient » (p. 1). Toutefois, « il manque des travaux nous montrant ce que, en un lieu et à une époque déterminés, a vraiment été le vêtement, c'est-à-dire la manière de se vêtir propre à un groupe humain » (pp.1-2). Toujours selon Delaporte, la difficulté à créer un système vestimentaire structurant est principalement causée par la fragmentation entre les disciplines qui s'intéressent au vêtement et la pluralité des méthodes et des traditions employées, qui sont étanches aux autres points de vue.

2.2.2 Le vêtement et sa dimension identitaire

Selon les auteurs, le vêtement distingue dans un premier temps l'espèce humaine de l'animal, puis l'homme de la femme (Gherchanoc et Huet, 2007; Laurent, 1969).

Le vêtement est un objet visible pouvant véhiculer entre autres choses des aspects en lien avec l'identité d'un individu, tels que le genre, l'âge, la classe, l'appartenance à un groupe, à une religion. La professeure de sociologie Diana Crane (2000) explique dans *Fashion and Its Social Agendas* que les éléments selon lesquels l'individu s'identifie, tant sur un plan individuel que social, sont liés à ce qui est valorisé à un moment donné par la société. Ainsi, dans les sociétés occidentales de la période préindustrielle, le comportement vestimentaire traduit la position de l'individu au sein d'une structure sociale. À l'ère des sociétés industrielles du 19^e siècle, l'affiliation à la classe sociale est au cœur de l'identité (*Ibid.*). Un bourgeois ne se vêt pas de la même manière qu'un ouvrier, renforçant ainsi l'identité d'une classe (Bell, 1992). Alors que le vêtement

haute couture est l'une des manières pour la bourgeoisie d'exhiber sa richesse, le vêtement n'est pas pour le moins important chez l'ouvrier, constituant une part importante de sa possession de biens (Crane, 2000). Le vêtement se démocratise au cours du 19^e siècle alors que, vendu à un prix plus accessible, un même vêtement est adopté par diverses classes sociales. Au 20^e siècle, l'avènement du prêt-à-porter et la production industrielle diffusent à la masse des vêtements à un coût accessible. Les individus ont l'opportunité de se créer un style vestimentaire davantage varié et éclaté, à l'image d'une société fragmentée (*Ibid.*).

2.2.3 Le vêtement et sa dimension communicationnelle

L'une des fonctions²⁸ du vêtement est celle de la parole et du langage, en tant que communication non verbale. Fred Davis (1992) parle d'un « clothing code ». Dans son ouvrage, le professeur de sociologie propose un code du vêtement²⁹ qui s'apparente à l'application des règles de sémiologie au vêtement par Barthes (les notions de signifiant/signifié). Davis explique que la signification de la combinaison de vêtements varie selon l'identité de la personne qui le porte, l'occasion, le lieu, l'entreprise, voire l'humeur du porteur. Il donne à titre d'exemple que le tissu employé à la confection d'une robe noire portée à des funérailles n'a pas la même signification s'il est employé à la confection d'une robe de nuit. Ou encore, les vêtements portés dans le cadre d'un barbecue la fin de semaine n'ont pas la même signification dans un cadre professionnel. La signification d'un vêtement varie selon le contexte.

Malcolm Barnard (1996) conçoit les fonctions de protection, pudeur et parure également comme des manières de communiquer : « Protection, camouflage, modesty

²⁸ Diverses fonctions sont associées au vêtement, dont celles de la protection, la pudeur, la parure ainsi que celle de la parole et du langage (Descamps, 1979; Barnard, 1996).

²⁹ Notre traduction.

and immodesty are all ways of communicating a position in a cultural and social order, both to the other members of those orders and to those outside them » (p. 56).

2.2.4 Le vêtement et sa dimension symbolique

Les travaux de Tim Dant (1999) contribuent à la notion de culture matérielle (*material culture*). Pour le sociologue, les objets sont des agents sociaux en ce qu'ils prolongent l'action humaine et médiatisent les significations entre humains. Peu importe leur technique de production, les objets sont formés dans et par la culture et sont définis selon les normes et valeurs de la culture de laquelle ils sont issus. Au-delà de leur aspect matériel, les objets produits s'inscrivent dans une culture et participent aux interactions sociales entre individus et groupes. De ce fait, ils portent des significations, des valeurs, des symboliques, permettant aux individus et groupes de communiquer et de se comprendre. Toujours selon l'auteur, les vêtements en tant qu'objet de culture matérielle, en plus d'être utilitaires, portent une dimension symbolique.

Le vêtement en tant que marqueur identitaire visible permet aux individus et aux groupes de s'identifier et se reconnaître. Le vêtement participe aux interactions sociales et de ce fait, transmet les symboliques qui lui sont associées, selon la culture, les valeurs et les normes qui y sont rattachés. Le vêtement se présente comme un véhicule communicationnel de valeurs, de symboles, de messages, en lien avec l'identité des individus qui le portent.

2.3 Synthèse du cadre théorique

La conceptualisation du vêtement que nous venons de présenter renvoie d'abord et avant tout au rapport intime qu'entretiennent les individus avec celui-ci. Les divers concepts du vêtement théorisés par les auteurs mobilisés montrent que le vêtement se pose comme un fort marqueur identitaire. Il porte les composantes identitaires des individus et groupes en lien avec le genre, l'âge, la classe, l'appartenance à un groupe,

à une religion, etc. Par ailleurs, le vêtement dans sa matérialité rend visible l'ensemble des composantes identitaires renvoyant à ce qui est valorisé au sein de la société à un moment donné. De plus, le vêtement agit comme parole et langage. En tant qu'objet matériel visible, le vêtement s'inscrit dans un « code vestimentaire » des pratiques contribuant à la communication non verbale. Finalement, en tant qu'objet de culture matérielle, les vêtements portent des significations, des valeurs, des symboliques, permettant aux individus et groupes de communiquer et de se comprendre. Le vêtement se pose comme un objet de représentations sociale. Transposé à l'échelle sociale, le vêtement devient représentation, agissant tel un vocabulaire commun à un ensemble d'individus, orientant et justifiant les comportements vestimentaires et les pratiques. La représentation sociale du vêtement contribue également à la définition identitaire des individus et groupes, celui-ci permettant d'afficher sa spécificité identitaire et de la préserver. Le cadre théorique établi, nous pouvons maintenant passer à la méthodologie qui sert à collecter et établir les données que nous analyserons sous la lunette des représentations sociales et de la conceptualisation du vêtement.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Cette section présente la méthodologie que nous avons privilégiée pour la collecte de données et son analyse. Nous retenons la méthode qualitative et présentons la justification de notre choix, la posture épistémologique dans laquelle s'inscrit notre recherche, le type de collecte de données et la manière dont nous avons traité nos données. L'organisation et le traitement des données nous permettra d'établir des liens entre la problématique, notre cadre théorique et le terrain et de répondre à nos questions de natures générale et spécifique :

Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent s'articule-t-elle à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70?

- Qu'est-ce qui caractérise la Collection 71 d'Yves Saint Laurent?
- Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70?
- Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la pratique vestimentaire de la femme française des années 70?

3.1 Démarche qualitative

La méthodologie que nous employons est de nature qualitative, puisque notre recherche est exploratoire c'est-à-dire que, selon nos connaissances, « il n'y a pas eu, ou très peu, de recherches ou d'études antérieures » (Bonneville et al., 2007, p. 32) sur le sujet et qu'ainsi, nous cherchons à « rendre compte d'une situation méconnue » (Mongeau, 2008, p. 57). De plus, elle vise la compréhension et non pas l'explication d'un phénomène (Bonneville et al., 2007).

3.1.1 Posture épistémologique

La posture épistémologique que nous adoptons est celle de l'approche compréhensive. Nous nous intéressons au sens et à la représentation qui émergent suite à la présentation de la Collection 71, nouvelle « réalité vestimentaire », et des réactions engendrées. La compréhension constitue une « forme particulière de savoir immédiat ou de connaissance expérientielle sur les activités humaines » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 44). Les individus font sens du monde dans lequel ils s'inscrivent et des phénomènes qui les entourent grâce à leur capacité de mettre en relation les choses provenant de leur expérience de vie. De ce processus de mise en relation, les individus extraient des formes desquelles émerge un sens qui est toujours contextualisé : « Le sens émerge d'une mise en relation, et une des formes de cette mise en relation est l'insertion du phénomène en question dans un ensemble d'autres phénomènes qui dépendent de lui et dont il dépend » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 47). Comme nous l'avons souligné dans le chapitre théorique, les théories des représentations sociales constituent l'une des formes de la connaissance qu'un individu ou un groupe peut avoir sur son environnement social, en interaction avec celui-ci (Moliner et Guimelli, 2015). Ainsi, une posture compréhensive nous permet de poser un regard sur le phénomène de la Collection 71, dans son contexte ainsi qu'en relation avec les contextes précédents (la mode sous l'Occupation), pour ainsi mieux comprendre les répercussions de la

Collection 71 sur la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70 selon le sens qui s'en est dégagé, ainsi que sur les pratiques vestimentaires.

3.2 Stratégie de recherche : l'étude de cas

Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéressons à la Collection 71 comme cas spécifique. L'étude de cas est une méthode pertinente pour une recherche qui s'inscrit dans une approche constructiviste. Selon Mongeau (2008), cette méthode est « particulièrement appropriée lorsque l'objectif est de mieux comprendre un phénomène rare ou unique » (p. 83). De plus, elle permet d'appréhender un phénomène contemporain dans son contexte de vie réel (Yin, 1981 dans Bonneville et al., 2007); l'analyse en profondeur et détaillée, une des forces de la méthode, invite à se pencher sur un phénomène précis (Gagnon, 2012). Par ailleurs, elle permet de circonscrire dans le temps le cas analysé et assurer une forte validité interne, c'est-à-dire que les phénomènes étudiés sont des représentations authentiques de la réalité étudiée (*Ibid.*). Finalement, l'étude de cas ne vise pas à contrôler ni manipuler les sujets concernés (*Ibid.*). Il est important de demeurer le plus fidèle aux données recueillies et faire le moins d'inférence possible, afin de respecter le cas étudié et assurer la conformité à la réalité observée (*Ibid.*). L'une des faiblesses de cette stratégie de recherche présentées par Gagnon (2012) est la difficulté de comparer les résultats à d'autres études, étant donné la faible probabilité que le cas ait été étudié par d'autres chercheurs, et conséquemment, d'émettre une généralisation. Bien qu'il importe d'en être conscient, cette faiblesse ne nous inquiète pas puisque généraliser est en aucun cas une attente de cette recherche.

La Collection 71 est un phénomène précis et contemporain dans l'histoire de la mode. Sur la ligne du temps, cette collection ne concerne que les saisons printemps et été de l'année 1971. Elle est composée de 134 pièces qui ont été présentées par six

mannequins lors de 80 passages lors du défilé de mode (Saillard, 2015a). Ces chiffres représentent une goutte d'eau dans l'océan lorsque l'on pense à la quantité innombrable de pièces créées par des couturiers dans le milieu de la mode, ne serait-ce que par Yves Saint Laurent³⁰. Cependant, 134 pièces est un nombre conséquent pour les fins de la recherche, c'est pourquoi nous nous y intéressons globalement.

3.3 Terrain de recherche pour l'étude de la Collection 71 : démarches et choix du corpus de recherche

Nous souhaitons initialement procéder à une collecte de données mixte, qui aurait combiné une analyse de contenu et des entretiens semi-dirigés. Nous avons toutefois dû délaissier en cours de recherche la méthode mixte pour nous concentrer sur l'analyse de contenu. Nous présentons la démarche entreprise, le corpus constitué ainsi que la méthode d'analyse retenue. Nous présentons également comment nous les avons traitées. Cela nous permettra de répondre à notre question générale **Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent s'articule-t-elle à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70?** et nos questions spécifiques : Qu'est-ce qui caractérise la Collection 71 d'Yves Saint Laurent? Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70? Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la pratique vestimentaire de la femme française des années 70?

3.3.1 Démarches entreprises et ajustements

Par le recours à des entretiens semi-dirigés, nous souhaitons explorer l'incidence de la Collection 71 sur les pratiques vestimentaires de la femme en questionnant des experts

³⁰ Le centre de conservation de la maison Yves Saint Laurent compte 34 703 objets, dont 7 134 textiles et 8 458 accessoires pour son œuvre haute couture. (Musée Yves Saint Laurent Paris)

sur cette question. La collecte de données au moyen d'entretiens semi-dirigés aurait permis un accès direct à l'expertise sur le sujet de la mode et du vêtement des individus dans leur pratique vestimentaire. Ouvert et flexible, l'entretien semi-dirigé oriente les questions posées selon des thèmes déterminés par l'élaboration d'un questionnaire (Bonneville et al., 2007; Mongeau, 2008). Ceci permet à la personne interviewée de détailler son propos et d'être dirigée au besoin, par le rappel des thèmes à couvrir. L'interaction entre l'intervieweur et l'interviewé a comme avantage la production d'information riche (*Ibid.*).

Nous souhaitons effectuer deux ou trois entretiens auprès d'individus détenant une expertise en histoire de la mode et du vêtement et/ou à propos de l'œuvre d'Yves Saint Laurent. Nous avons identifié des personnes ressources au sein des institutions suivantes : le Musée des Beaux-Arts des Montréal, le Musée McCord, et le Musée Yves Saint Laurent à Paris.

De Paris à Montréal

Pendant que notre projet de mémoire était en évaluation par notre jury (période d'un mois), nous étions de passage à Paris. Nous avons pris cette opportunité pour entrer en contact avec des représentants du Musée Yves Saint Laurent à Paris. Nous ne visions qu'une rencontre informelle puisque nous n'avons pas encore obtenu l'approbation de la certification du Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE). Nous n'avons sollicité aucun entretien. Le but de la rencontre consistait à établir un contact, face à face, pour faire connaître le projet en cours et discuter de la possibilité et de l'intérêt d'échanger davantage sur le sujet une fois la certification du CERPE obtenue. Nos efforts ont été vains. Malgré l'impossibilité de rejoindre une personne de l'équipe, nous avons tout de même effectué une visite du musée, ce qui nous a permis d'explorer l'environnement d'Yves

Saint Laurent. En effet, le musée est établi dans son ancienne maison de couture, où il a confectionné ses collections de 1974 à 2002.

De retour à Montréal, nous avons tenu la rencontre prévue avec le jury afin de recevoir la rétroaction du projet de recherche. Nous avons par la suite procédé à la demande d’approbation éthique au CERPE, avec l’espoir d’effectuer des entretiens semi-dirigés auprès d’experts à Montréal.

Une fois l’approbation éthique du CERPE reçue, à l’hiver 2020, nous avons approché par courriel les personnes identifiées en tant qu’experts pour une demande d’entretien (Musée des Beaux-Arts et Musée McCord). Notre courriel détaillait tous les éléments requis en lien avec notre demande d’entretien ainsi que la confirmation d’approbation éthique du CERPE. Nous avons rapidement constaté que la tenue d’entretiens allait s’avérer plus difficile que prévu : d’une part, en raison des délais concernant la procédure d’acheminement de demande d’entretiens au sein des organisations; d’autre part, en raison de refus de certaines personnes. À cet effet, les réponses indiquaient que l’expertise des personnes en question ne concernait pas le sujet du mémoire.

Nous avons donc convenu de laisser tomber le recours aux entretiens semi-dirigés pour la collecte des données et de nous concentrer uniquement sur l’analyse de contenu. Deux raisons motivaient cette décision : les délais prescrits pour compléter le mémoire ainsi que le contenu trouvé au sein des ressources documentaires, jugé suffisant pour mener à terme l’analyse des données et répondre à la question de recherche. Par le fait même, nous avons dû ajuster notre question de recherche et laisser tomber la portion qui visait à explorer l’incidence de la Collection 71 sur les pratiques vestimentaires de la femme, du moins partiellement. Nous traiterons de la pratique vestimentaire dans le mémoire, cependant pas de manière aussi approfondie, comme il en aurait été possible avec des témoignages d’experts sur le sujet. Nous avons donc déplacé l’aspect

« pratique vestimentaire » de notre question générale vers l'une de nos questions spécifiques.

Une fois les ajustements effectués, nous avons entamé la recherche de la documentation qui allait servir à notre analyse de contenu.

3.3.2 Analyse de contenu : corpus documentaire

L'analyse de contenu permet de découvrir la signification du message étudié grâce à la classification d'unités de sens (Bonneville et. al, 2007). L'analyse des éléments observés permet de mettre en lumière les diverses caractéristiques du message pour comprendre le sens. L'analyse qualitative de contenu s'effectue en quatre étapes (Bonneville et. al, 2007), que nous avons suivies afin de déterminer et traiter notre corpus de recherche. La première étape, *La détermination des objectifs de l'analyse de contenu*, nous permet de déterminer notre objectif d'analyse de contenu et d'orienter le corpus à consulter. La seconde, *L'analyse préliminaire en effectuant une lecture du texte dans l'optique de la problématique de recherche*, nous permet d'effectuer une première lecture de notre corpus établi en lien avec la Collection 71 et de déterminer les corpus émergents. La troisième, *L'exploitation du matériel*, nous permet, à la lumière de la première lecture et des corpus émergents, de mettre en place, définir et appliquer les stratégies d'organisation et d'analyse de données. Au terme de cette étape, les corpus thématiques sont créés et comprennent les résultats qui serviront aux fins de l'analyse. La dernière étape, *L'analyse et l'interprétation des résultats*³¹, nous permettra de procéder à l'analyse et à l'interprétation des résultats, une fois les corpus thématiques organisés et traités.

³¹ Chapitres IV & V.

Pour commencer, nous avons réfléchi à la détermination des objectifs de notre analyse (étape 1). Nous avons déterminé l'objectif d'analyse en nous basant sur notre question de recherche et l'avons formulé ainsi : comprendre comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent s'articule à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. La deuxième étape consistait à effectuer une lecture des textes en ayant en tête notre question de recherche, ainsi que la problématique développée (le vêtement comme marqueur et vecteur identitaire) et notre cadre théorique (les théories des représentations sociales et une conceptualisation du vêtement). Nous présentons comment nous avons appréhendé notre corpus, les sources qui le composent et les thèmes qui ont émergé de nos lectures.

3.3.2.1 Choix du corpus : ressources documentaires

La constitution de notre corpus s'est effectuée en deux temps. Nous avons d'abord conçu un premier grand corpus regroupant des données associées à la Collection 71. Suite à cette première lecture, deux thèmes importants ont émergé : la mode sous l'Occupation (1939-1945) ainsi que les représentations des femmes qui se dégagent des discours autour des vêtements. Nous avons donc besoin de données qui nous éclairent sur ce qu'a été la Collection 71 – son contexte et l'incidence qu'elle a eu au sein de la société française – ainsi que sur la mode sous l'Occupation et sur les femmes et la mode en lien avec les périodes étudiées.

Notre corpus général est constitué de divers types de ressources documentaires, énumérées à la fin de la section. Ces ressources incluent des catalogues d'exposition, des monographies, un site Internet ainsi que des extraits de témoignages issus de sources secondaires (entretiens auprès d'experts mis en ligne et partagés dans les catalogues d'exposition). Nos sources proviennent de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec ainsi que du centre de documentation de l'École supérieure de mode, affiliée à l'École des sciences de la gestion, tous deux situés à Montréal. Nous avons effectué nos recherches en ligne à l'aide des moteurs de recherche ainsi qu'en

présentiel. Andrée-Anne Léonard, bibliothécaire du centre de documentation de l'École supérieure de mode, a également été d'une grande aide pour aiguiller nos recherches. Nos critères de recherche visaient à cerner toute documentation concernant la Collection 71, la mode sous l'Occupation et les femmes et la mode en lien avec les périodes étudiées.

Nos sources documentaires, à l'exception des coupures de presse parues en 1971, ont été rédigées au cours des années 1990-2000. Cette documentation propose une lecture particulièrement éclairante de la Collection puisqu'en plus de situer la Collection dans son contexte, elle offre une analyse dont la perspective a été réfléchiée et formulée plusieurs décennies après la création de la Collection. Ainsi, cette documentation nous permet d'accéder à la fois à la Collection de manière « momentanée » grâce aux coupures de presse, ainsi que de manière « distanciée » grâce aux analyses formulées au fil du temps. Ceci nous permet de jeter un regard holistique à l'incidence de la Collection sur la société française.

Nous avons retenu les ressources documentaires qui proposent des lectures et analyses de la Collection 71, de la mode sous l'Occupation, et des femmes et de la mode en lien avec ces périodes. Nous avons laissé de côté les sources plutôt brèves et de type descriptif, qui se limitent, par exemple, à des mentions de la Collection dans le cadre de sujets plus larges concernant la mode, la décennie 1970 ou encore Yves Saint Laurent. Nous avons également cherché des articles scientifiques qui auraient apporté une perspective supplémentaire à nos données, sans succès³².

³² Tel que mentionné au chapitre problématique, nous n'avons trouvé qu'un seul article scientifique (Orfali, 2008) qui dresse un bref portrait du couturier en situant l'époque qu'il a accompagnée et au sein de laquelle il a créé.

Nous avons mobilisé des coupures de presse tirées du catalogue d'exposition « Yves Saint Laurent 1971, la collection du scandale » (Saillard, 2015a). Au total, le catalogue inclut quatorze coupures de presse publiées suite à la présentation de la Collection 71. Des quatorze coupures, nous en avons retenu sept, qui présentent du contenu substantiel pour les besoins d'analyse³³. Deux sont en français et cinq en anglais. N'ayant pas accès à la totalité des articles qui ont été publiés sur la collection suite à sa présentation, ni à la méthodologie ayant motivé la sélection des coupures de presse comprises dans le catalogue d'exposition, nous ne pouvons expliquer la présence supérieure de coupures en anglais. Nous pouvons toutefois observer que la Collection 71, bien qu'elle rappelle une réalité spécifiquement française, a secoué le monde de la mode à l'échelle internationale.

Toutes nos sources sont en français, à l'exception de l'ouvrage de Jonathan Walford (2008), en anglais, qui propose un portrait de la mode des années 40, couvrant l'Angleterre, les États-Unis, le Canada, l'Allemagne, le Japon, l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Nous nous expliquons ceci en raison de la nature du sujet. Nous n'avons pas trouvé d'auteurs anglophones, par exemple, ayant traité de la mode de guerre en France. Ceux-ci ont plutôt couvert les territoires de l'Angleterre, des États-Unis, du Canada ou de l'Allemagne. Toutefois, tel que mentionné ci-haut, plusieurs coupures de presse provenant du catalogue d'exposition (Saillard, 2015a) – contenu qui traite de la Collection – sont en anglais.

Ainsi, les ressources documentaires mobilisées sont constituées d'ouvrages (catalogues d'exposition, monographie, chapitre), d'un site Internet et de ressources mises en ligne

³³ Nous détaillons la manière dont nous les avons sélectionnées à la section 3.4.2.2 Organisation de données.

(conférences). Nous incluons également les coupures d'article que nous avons mobilisées qui proviennent du catalogue d'exposition (Saillard, 2015a) :

Ouvrages

- « Yves Saint Laurent 1971, la collection du scandale », catalogue d'exposition présenté à la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent à Paris en 2015, 169 pages. Le catalogue a été dirigé par Olivier Saillard, historien de la mode et commissaire de l'exposition;
- « Brève histoire de la mode », par Catherine Örmén, historienne de la mode et conservatrice de patrimoine, 207 pages;
- « Le bouquin de la mode », par Olivier Saillard, 1 278 pages;
- « La mode sous l'occupation », monographie par Dominique Veillon, docteur en histoire et experte de la période de l'Occupation, 283 pages;
- « Forties Fashion », par Jonathan Walford, historien canadien de la mode et conservateur de mode, 208 pages.

Chapitre

- « Printemps-Été 71 – Anatomie d'un scandale », par Farid Chenoune, historien de la mode, tiré du catalogue d'exposition « Yves Saint Laurent » publié dans le cadre d'une exposition rétrospective consacrée à l'œuvre du couturier en 2010, pp. 197 à 205.

Ressource en ligne

- Le site web www.portaildelamode.com, section « Il était une fois... la mode des années 1940 » sous l'onglet « Histoire de la mode, Les années 1940 »;
- « Passé. Présent. Futur. Les relations de la mode à son passé », un entretien avec Olivier Saillard dans le cadre de l'exposition *Yves Saint Laurent 1971, la collection du scandale* qui a eu lieu en 2015, disponible sur la chaîne YouTube du Musée Yves Saint Laurent Paris;
- « 1940-1945 : Les femmes et la mode », un entretien avec Marie-Laure Gutton dans le cadre de l'exposition *Yves Saint Laurent 1971, la collection du scandale*, disponible sur la chaîne YouTube du Musée Yves Saint Laurent Paris³⁴. Marie-Laure Gutton est experte de la mode de la période de l'Occupation;
- « Années 40 : les femmes dans la guerre », un entretien avec Dominique Missika dans le cadre de l'exposition *Yves Saint Laurent 1971, la collection du scandale*, disponible sur la chaîne YouTube du Musée Yves Saint Laurent

³⁴ Tous les entretiens tenus dans le cadre de l'exposition qui sont présentés dans le mémoire ont été animés par Monique Younès, journaliste française d'actualité culturelle.

Paris. Dominique Missika est historienne et auteure de plusieurs ouvrages consacrés à la période de l'Occupation.

Article de presse : Yves Saint Laurent 1971, la collection du scandale

- « Saint-Laurent : l'apprenti sorcier » (p. 48), par Pierre-Yves Guillen, 1^{er} février 1971, dans *Combat*;
- « SAINT LAURENT: une triste occupation » (p. 51), par M.-A. Dabadie, 30-31 janvier 1971, dans *Le Figaro*;
- « Saint-Laurent : Truly Hideous » (p. 40), par Eugenia Sheppard, 30 janvier 1971, dans *International Herald Tribune*;
- « Designer Yves Saint Laurent Draws Fire in Fashion World » (p. 49), par Aline Mosby, 30 janvier 1971, dans *Lorain Journal*;
- « Sad reminder of Nazi days – French press attacks Yves » (p. 52), par Aline Mosby, 1^{er} février 1971, dans *Birmingham News*;
- « Saint Laurent's Scandal Is Stimulating to Designer » (p. 53), par Aline Mosby, 25 février 1971, dans *Columbus Dispatch*;
- « Saving the worst for last » (p. 55), par Alison Adburgham, 30 janvier 1971, dans *The Guardian*.

Nous avons opté pour l'analyse thématique. En effet, l'ensemble de notre corpus, ni volumineux ni restreint (Paillé et Mucchielli, 2016) ainsi que notre objectif d'analyse nous permettent d'utiliser des données que nous pouvons organiser en corpus thématiques pour les fins de l'analyse. Cette étape renvoie à la troisième étape de l'analyse de contenu : l'exploitation du matériel.

3.3.3 L'analyse thématique : Stratégie d'organisation et d'analyse des données

Cette section renvoie à l'étape « exploitation du matériel » que nous avons présentée dans le cadre de l'analyse de contenu. Nous présentons les thématiques, qui concernent l'ensemble de nos données, qui ont émergé de nos lectures, ainsi que leur organisation en trois corpus thématiques (Corpus 1, Corpus 2 et Corpus 3), pour les fins de l'analyse. Finalement, nous présentons les stratégies d'organisation et d'analyse de données employées, l'analyse thématique, ainsi que la manière dont nous avons traité les données.

3.3.3.1 L'analyse thématique

L'analyse thématique permet de traiter l'information selon des thèmes et de répondre graduellement à des questions génériques types telles que « Qu'y a-t-il de fondamental dans ce propos, dans ce texte, de quoi y traite-t-on ? » (Paillé et Mucchielli, 2016). La nature exploratoire de notre recherche cadre convenablement avec une analyse thématique. Nous ne souhaitons pas aller en profondeur, mais bien mettre en lumière les diverses facettes qui caractérisent la Collection 71 et comprendre son incidence sur la représentation du vêtement féminin français. L'analyse thématique nous permet de transposer notre corpus général en corpus thématiques selon l'orientation de notre recherche (problématique et cadre théorique) (*Ibid.*).

Les deux fonctions principales de l'analyse thématique concernent le repérage et la documentation (Paillé et Mucchielli, 2016). La fonction de repérage consiste à faire le travail de saisie des thèmes d'un corpus (*Ibid.*). La fonction de documentation consiste à « tracer des parallèles ou [documenter] des oppositions ou divergences entre les thèmes » (p. 236). Pour ce faire, le recours à plusieurs documents est nécessaire pour retracer les récurrences, les similitudes, les oppositions et les divergences. Nous avons ainsi pu, durant la lecture et le visionnement de nos sources, construire un panorama des grands thèmes en lien avec la Collection 71 et constituer un portrait cohérent du sujet qui nous intéresse (Paillé et Mucchielli, 2016).

À la suite de nos lectures, nous avons identifié trois thèmes qui nous servent de corpus de données : 1) les composantes vestimentaires de la mode sous l'Occupation et de la Collection 71 (et ses photographies), 2) les critiques suscitées par la Collection au sein de la presse mode lors de sa présentation le 29 janvier 1971, et 3) les écrits et témoignages portant sur la Collection 71. Nous intégrons également de manière transversale à notre analyse, les thèmes émergents concernant la mode sous l'Occupation et les représentations des femmes qui se dégagent des discours autour des

vêtements. Nous présentons la manière dont nous avons organisé et traité les données pour constituer nos corpus thématiques 1, 2 et 3.

3.3.3.2 Organisation des données

Pour l'organisation de nos données, nous avons relu les ouvrages et visionné à plusieurs reprises les ressources en ligne de notre corpus général, pour identifier les trois thèmes qui ont émergé de notre première lecture : 1) les composantes vestimentaires de la période de la mode sous l'Occupation (1939-1945) et de la Collection 71 (et ses photographies), 2) les critiques suscitées par la Collection au sein de la presse mode lors de sa présentation le 29 janvier 1971, et 3) les écrits et témoignages portant sur la Collection 71. Pour chacun d'eux, nous avons retenu les extraits d'information pertinents, sur la base de nos questions de recherche, dans la construction de nos corpus thématiques émergents. Nous présentons la construction de chacun des corpus selon les thèmes qui ont émergés de nos lectures, ce qui comprend les opérations entreprises. Nous rappelons les deux thèmes majeurs de notre lecture et que nous avons intégrés à notre analyse : la place de la mode sous l'Occupation (1939-1945) dans la Collection 71 ainsi que les représentations des femmes qui se dégagent des discours des vêtements.

Corpus 1 : Composantes vestimentaires de la mode sous l'Occupation et de la Collection 71 (et ses photographies)

Le premier thème émergent de notre lecture concerne les composantes vestimentaires de la mode sous l'Occupation et celles de la Collection 71 (et ses photographies). Pour mieux comprendre la Collection 71, il était nécessaire de nous renseigner sur le fond de la mode sous l'Occupation : en quoi consiste-t-elle, dans quel contexte a-t-elle émergé, quelles sont les caractéristiques des vêtements, etc. Nous souhaitons aussi

comprendre et repérer les références de la mode sous l'Occupation au sein de la Collection 71.

Pour ce thème, nous nous sommes tenue à des éléments descriptifs, aux composantes vestimentaires des vêtements de la mode sous l'Occupation et à ceux de la Collection 71, ainsi qu'aux photographies de cette dernière. Nous nous sommes attardée aux composantes accessibles dans le corpus, celles-ci renvoient aux couleurs, aux coupes, aux motifs et aux accessoires. Ces composantes nous permettent d'établir les liens visuels entre les photographies de certains ensembles et les explications des vêtements de la Collection 71 (Saillard, 2015a) ainsi que les explications renvoyant à la mode sous l'Occupation (Veillon, 1990; Gutton, 2015; Portail de la mode, 2020; Missika, 2015).

En guise de première opération, nous avons fait la sélection de photographies des ensembles de la Collection pour du support visuel. La deuxième opération consistait à développer un tableau au sein duquel nous avons comptabilisé les différents éléments pour chacune des composantes, respectivement pour les vêtements de la mode sous l'Occupation et pour ceux de la Collection 71. Nous avons divisé le tableau³⁵ en deux colonnes : 1) Mode sous l'Occupation et 2) Collection 71. Pour chacune des colonnes, nous avons créé quatre catégories renvoyant aux composantes : 1) Couleurs, 2) Coupes, 3) Motifs, et 4) Accessoires. La troisième opération consistait à retranscrire manuellement les passages pertinents provenant des ouvrages, et en verbatim les extraits provenant des conférences données par des experts sur la mode sous l'Occupation disponibles en ligne, que nous avons insérés dans notre tableau. Nous avons répété ces opérations à plusieurs reprises, de sorte à écrémer l'information jusqu'à l'obtention d'une synthèse claire et concise (voir Chapitre IV). Nous avons

³⁵ Voir « Tableau synthèse comparatif : Composantes de la mode sous l'Occupation et de la Collection 71 » au Chapitre IV.

nommé ce premier corpus (Corpus 1) « Composantes vestimentaires de la mode sous l'Occupation et de la Collection 71 (et ses photographies) ».

Corpus 2 : Collection 71, ce qu'en dit la presse

Le deuxième thème émergent de notre lecture concerne les critiques suscitées par la Collection 71 au sein de la presse mode lors de sa présentation le 29 janvier 1971. Nous avons constaté que la Collection a fortement fait réagir la presse présente lors du défilé. Nous avons constaté que la majorité des critiques étaient plutôt négatives et avons souhaité creuser du côté des critiques positives. Ultimement, nous souhaitions savoir quel était le contenu des critiques. Que visaient-elles, que reprochaient et soulignaient-elles? Pour ce corpus, nous avons consulté l'entièreté des coupures de presse disponibles dans le catalogue d'exposition (Saillard, 2015a). Nous avons également effectué des recherches supplémentaires sur des moteurs de recherche et au sein de magazines spécialisés en mode, espérant accéder à des critiques qui ne se trouvaient pas dans le catalogue et qui apporteraient une diversification aux données, sans succès. Nous nous en sommes donc tenue aux coupures du catalogue et avons sélectionné les coupures de presse qui contiennent de la matière à analyser, c'est-à-dire qui proposent des critiques au-delà d'une description de la Collection. Sur les quatorze coupures du catalogue, sept d'entre elles répondent à nos critères de sélection. Parmi les sept coupures que nous avons écartées, deux ont été rédigées en italien, langue que ne nous maîtrisons pas; une concerne un entretien avec Yves Saint Laurent; une présente le portrait de Paloma Picasso³⁶; et les trois autres sont de nature exclusivement descriptive. Notre Corpus 2 est donc constitué de sept coupures de presse³⁷ (Saillard, 2015a). Ce

³⁶ Nous revenons sur la référence à Paloma Picasso au Chapitre IV.

³⁷ Toutes les coupures de presse sont recensées au sein du catalogue d'exposition « Yves Saint Laurent – 1971 La collection du scandale » (Saillard, 2015a). Nous indiquons entre parenthèse le nom du journal associé à la coupure desquels proviennent les extraits cités dans cette section. Les références complètes des coupures de presse se trouvent à l'Annexe B.

corpus déterminé, nous nous sommes attardée aux critiques formulées par la presse à l'égard de la Collection 71.

Pour la sélection des critiques, nous avons recensé celles adressées à la Collection 71, et écarté celles qui concernent Yves Saint Laurent et tout autre sujet. Nous avons catégorisé les critiques selon le ton employé par les journalistes, positif ou négatif. Nous avons déterminé le ton selon le critère d'appréciation/dépréciation du journaliste envers la Collection. Nous avons considéré que les critiques qui complimentent, font l'éloge ou encore présentent la Collection de manière positive témoignent d'une appréciation de la presse : celles-ci se retrouvent dans la catégorie au ton positif. À l'inverse, nous avons considéré que les critiques qui expriment du dédain, de la frustration ou de l'outrance témoignent d'une dépréciation de la presse : nous les avons classées dans la catégorie au ton négatif. Le sens des mots et l'essence globale des critiques ont orienté notre évaluation de l'appréciation/la dépréciation des journalistes. Cela nous permet de mettre en lumière les critiques formulées à l'égard de la Collection 71 et déterminer la nature de celles-ci. Finalement, pour préciser davantage le contenu des critiques, nous avons cherché à identifier les aspects principaux auxquels elles renvoient. Nous avons remarqué que les critiques renvoient à la notion de guerre et la période de l'Occupation; aux vêtements de la Collection 71; et à l'état de la mode, du bon goût, de la haute couture. Nous avons donc, en guise de dernière opération pour le corpus, transposé les trois aspects identifiés en catégories, sous lesquelles nous avons classé les critiques. Nous avons nommé ce deuxième corpus (Corpus 2) : « Collection 71, ce qu'en dit la presse ».

Corpus 3 : Écrits et témoignages portant sur la Collection 71

Le troisième thème émergeant de notre lecture concerne les écrits et témoignages portant sur la Collection. Au fil des lectures et des visionnements des conférences mises en ligne, nous avons constaté que les experts abordent les représentations du vêtement

et des femmes de manière conjointe. En effet, lorsque les auteurs et les experts abordent les vêtements de la mode sous l'Occupation et de la Collection 71, ils renvoient à la place des femmes françaises au sein de la société. Ils traitent de l'émancipation des femmes, de leur place au travail et au foyer, de leur mémoire collective, des corps féminins... À l'instar des opérations posées dans le cadre du Corpus 1, nous avons soulevé et retranscrit manuellement tous les passages écrits, et en verbatim les extraits verbaux, qui traitent des femmes, qui renseignent sur leur place dans la société, leur rapport au vêtement, leurs pratiques vestimentaires, ainsi que les critiques à l'égard des femmes émises au travers du vêtement (Saillard, 2015a, 2015b). Nous avons regroupé tous les extraits et les avons mis en dialogue pour construire une trame narrative qui relate les représentations des femmes par le vêtement : l'émancipation (le travail/le foyer), la mémoire collective et les corps féminins. Nous avons nommé ce troisième corpus (Corpus 3) : « Écrits et témoignages portant sur la Collection 71 ».

3.3.3.3 Analyse des données

Notre analyse des données s'est donc effectuée dans un premier temps par thème (analyse verticale, par corpus). Nous avons par la suite analysé l'ensemble du corpus afin de dégager du sens, à travers un dialogue entre ceux-ci et les différents éléments de notre cadre théorique (analyse transversale). Nos questions de recherche ont permis d'orienter les résultats présentés aux chapitres IV et V.

3.4 Considérations éthiques

Puisque nous ne nous sommes pas entretenue avec des sujets vivants et n'avons consulté que des ressources documentaires, aucune considération éthique particulière n'est à étayer. Nous avons tout de même complété les démarches et obtenu le certificat d'approbation éthique du CERPE, que nous avons conservé dans l'éventualité où nous nous serions entretenue avec des experts.

3.5 Synthèse de la méthodologie

Bien que la portion « collecte de données » de notre démarche méthodologique ait quelque peu dévié en cours de route, nous avons pu établir celle qui serait le plus à propos pour notre recherche. Inscrite dans une démarche qualitative, dont la posture épistémologique relève du constructivisme, nous appréhendons notre objet de recherche, la Collection 71, comme une étude de cas. Alors que nous souhaitions avoir recours à une méthode de collecte mixte, combinant entretiens semi-dirigés et analyse de contenu, nous n'avons finalement retenu que l'analyse de contenu. Étant donné les thèmes qui ont émergé lors de notre première lecture, nous avons opté pour l'analyse thématique. L'organisation et le traitement des données que nous avons effectués de notre corpus général a permis l'identification de trois corpus thématiques. Le Corpus 1 concerne les composantes vestimentaires (les couleurs, les coupes, les motifs, les accessoires), lequel renvoie aux composantes des vêtements de la mode sous l'Occupation et des vêtements de la Collection 71 (et ses photographies). Le Corpus 2 concerne les réactions suscitées par la presse, lequel renvoie aux critiques principalement négatives émises par la presse à l'égard de la Collection 71. Le Corpus 3 concerne les écrits et témoignages portant sur la Collection, lequel renvoie aux représentations des femmes qui se dégagent des discours autour des vêtements. Le travail d'organisation et de traitement nous permet, pour la suite, de présenter les résultats obtenus et l'étape finale du processus de l'analyse de contenu : l'analyse et l'interprétation des résultats.

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

Nous présentons nos résultats et l'analyse au cours du présent chapitre et au chapitre suivant. Les résultats sont présentés selon les corpus thématiques qui ont émergé suite à notre collecte de données³⁸. Les résultats et les thèmes proposés s'articulent autour de notre objectif d'analyse : comprendre comment la Collection 71 s'articule à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. Notre question principale **Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent s'articule-t-elle à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70?** est appuyée de trois questions spécifiques : Qu'est-ce qui caractérise la Collection 71 d'Yves Saint Laurent? Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70? Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la pratique vestimentaire de la femme française des années 70? Les résultats concernent les similitudes des composantes vestimentaires entre les vêtements de la mode sous l'Occupation et celles des vêtements de la Collection 71; les critiques virulentes formulées par la presse à l'égard de la Collection 71; et les représentations des femmes qui se dégagent des discours autour des vêtements.

³⁸ À titre de rappel, les données ont été puisées au sein de sources comportant des catalogues d'exposition, monographies, extraits de témoignages auprès d'experts provenant d'entretiens et sites web.

Mais d'abord, une mise en contexte de l'état de la mode en France lors de l'Occupation et l'évolution de la silhouette durant les années 50 et 60. Tel que présenté dans le chapitre méthodologie, deux thèmes majeurs ont émergé de nos lectures, soit la place de la période de la mode sous l'Occupation (1939-1945) dans la Collection 71 et les représentations des femmes qui se dégagent des discours autour du vêtement. Pour cette raison, nous amorçons notre présentation des résultats par une mise en contexte de la mode sous l'Occupation, ce qui servira à la suite de l'analyse. Nous présentons cette mise en contexte au sein de ce chapitre puisqu'elle sert à mettre la table et à introduire nos résultats.

4.1 Contextualisation : la mode 1939-1945 et tendances subséquentes des années 50 et 60

Lors de sa présentation le 29 janvier 1971, la Collection 71 est vivement critiquée en raison de l'époque qu'elle couvre, la période de l'Occupation. Il importe donc, en premier lieu, de présenter l'état de la mode en France dans les années 40. Par la suite, nous présentons brièvement l'évolution de la silhouette de la femme française dans les années 50 et 60. L'état de la mode des années 40, 50 et 60 permet de situer le contexte de la Collection 71 et les résultats que nous présentons dans ce chapitre.

4.1.1 État de la mode : 1939-1945

Le Seconde guerre mondiale (1939-1945) chamboule la pratique vestimentaire des femmes en France. Leur mode de vie subit des changements majeurs, notamment au niveau des activités, de l'accès aux biens et des modes de déplacement. Alors que les hommes sont appelés au front, les femmes intègrent le marché du travail pour prêter main forte dans les usines (Veillon, 1990). La France est mise sous occupation

allemande, pendant la durée presque totale de la guerre³⁹. Les réquisitions allemandes sont diverses et touchent particulièrement le textile, ce qui inclut les matières, les tissus et les matériaux employés à la confection des accessoires et vêtements (*Ibid.*). En effet, Paris, capitale de la haute couture, détient un savoir-faire convoité par l'Allemagne. Finalement, les femmes se déplacent principalement à pied et à bicyclette. Ces changements ont une incidence sur la pratique vestimentaire qui devient principalement utilitaire (*Ibid.*).

Durant l'Occupation, de nombreux textiles manquent ou sont rationnés, ne laissant plus aux Françaises le libre accès aux vêtements et aux items de luxe. Les matériaux tels que la laine, le coton, la soie, et les tissus prestigieux sont difficiles à trouver, le cuir est rationné (Veillon, 1990). De nouvelles matières artificielles se développent en guise d'alternatives aux matières naturelles. La rayonne et la fibranne proposent un aspect laineux, voire de pure laine; la fibre artificielle ou végétale (panama, raphia, rabane, chanvre synthétique) remplace la soie; le feutre et la toile cirée compensent le cuir (*Ibid.*). Les Françaises font preuve de créativité et réutilisent tout ce qu'elles trouvent : le caoutchouc des vieux pneus, le liège et la paille tressée servent entre autres à la confection des chaussures (Örmen, 2011). Les femmes se teignent les jambes pour préserver leurs collants de soie (Veillon, 1990).

Certains attributs vestimentaires gagnent en importance : le capuchon ainsi que les accessoires comme les bonnets, les gants et les guêtres servent à protéger des intempéries (*Ibid.*). La fourrure est utilisée à la confection de vêtements et accessoires pour les périodes de grands froids (Walford, 2008). Les imperméables sont confectionnés en toile huilée pour protéger de la pluie (Veillon, 1990). Les modes de déplacement modifient significativement la pratique vestimentaire des femmes.

³⁹ D'où la référence à « période de l'Occupation ».

Obligées de se déplacer à pied ou à bicyclette – elles doivent parfois courir – les femmes portent la jupe-culotte et le pantalon (*Ibid.*). Les vêtements deviennent pratiques et confortables, s'ajustant aux nouvelles conditions de vie difficiles et austères. De plus, les femmes se tournent vers les Puces pour s'approvisionner à moindre coût; l'influence de la mode des années 40 ne provient pas des maisons de couture, mais de la rue (Saillard, 2019). Les femmes puisent également dans la garde-robe des hommes partis à la guerre, transformant certains de leurs vêtements qu'elles adaptent pour leur usage (Gutton, 2015).

En raison des rations de tissus et pour des motifs pratiques, tel que ne pas entraver les jambes lors des déplacements, les coupes longues, comme la robe longue, disparaissent de la garde-robe quotidienne de jour des femmes (Veillon, 1990). Les robes longues aux décolletés très creusés sont plutôt réservées aux activités du soir, alors qu'une mode couture de soirée subsiste malgré la crise. Aux côtés des robes longues apparaissent les robes courtes habillées aux décolletés « en cœur » (Örmen, 2011). Les tenues se veulent simples, sobres et sans ostentation (Veillon, 1990) et le vêtement doit être versatile pour tout moment de la journée (Walford, 2008).

Les accessoires comme les turbans, les chapeaux, les sacs et les chaussures, occupent une place importante dans la mode lors de la guerre; c'est grâce à ceux-ci que les femmes françaises peuvent embellir leurs tenues et mettre de l'avant leur élégance. Étant donné les contraintes vestimentaires, l'ornementation du vêtement et l'accessoire permettent de transformer la silhouette, adapter les habits aux occasions et circonstances de la journée en diminuant le nombre de tenues mais en y intégrant plus de fantaisie (Veillon, 1990). Souple et accessible, le turban sert de « cache-misère », couvrant les cheveux que les femmes n'ont désormais plus le temps de coiffer, parfois même de laver (Örmen, 2011). Il permet également de cacher les bigoudis de certaines femmes qui continuent de se coiffer pour les activités de soir (Walford, 2008). Le turban réchauffe aussi les oreilles (Örmen, 2011) en plus de tenir en place lors des

déplacements à bicyclette (Gutton, 2015). De plus, le turban a comme effet d'étirer la silhouette et apporte une touche de couleur (Örmen, 2011). Cet item devient caractéristique de la femme au travail durant la guerre; il est également porté durant les vacances (Walford, 2008). Le turban est versatile et s'emploie pour diverses occasions, à l'intérieur comme à l'extérieur, de jour comme de soir (*Ibid.*).

Le format des sacs évolue pour permettre aux femmes de disposer de tout ce dont elles ont besoin lors des déplacements et dans les files d'attente (Gutton, 2015). La bandoulière apparaît et se porte sur l'épaule, ce qui libère les mains qui peuvent être tenues au chaud ou encore utilisées lors de la conduite à bicyclette. Par ailleurs, l'apparition de poches et compartiments permet d'y ranger les masques à gaz (*Ibid.*).

Les chaussures sont munies de semelle compensée ou en bois et facilitent les déplacements à pied et à bicyclette. En effet, la semelle compensée s'avère pratique pour le vélo puisqu'elle n'accroche pas les pédales et repose convenablement à plat (Örmen, 2011). Le cuir n'étant plus accessible, les chaussures sont confectionnées en tissus écossais ou en drap épais (Veillon, 1990). Sont également employés à la confection des chaussures le liège, le carton bouilli, la corde tressée, la gomme taillée dans de vieux pneus (Örmen, 2011). En hiver, les sabots de bois sont portés avec une paire de chausson et les bottillons sont fourrés en feutre, en drap ou en fourrure (Örmen, 2011 ; Veillon, 1990). La semelle de bois devient indissociable de la silhouette féminine haut perchée des années de guerre (Veillon, 1990).

Le maquillage prend une place importante, il permet de rehausser l'apparence du visage (Örmen, 2011). La demande de rouge à lèvres est grandissante à cette période (Veillon, 1990). « Un teint poudré, des sourcils correctement épilés, des yeux ombrés et, surtout, une bouche que l'on remarque. Une grande bouche aux lèvres pleines, une bouche gourmande et tentatrice, à l'arc supérieur arrondi et donc forcément agrandi... » (Örmen, 2011, p. 131).

Finalement, le chapeau symbolise l'art de la création et se présente comme la seule note habillée de la tenue (Örmen, 2011). Même si certains chapeaux sont « ridicules », ils restent appréciés parce qu'ils font parties du code de bonne conduite. Ils sont également une manière de témoigner l'insolence envers les Allemands (*Ibid.*). « Toute la mode [s'est] réfugiée dans le chapeau » (Portail de la mode, 2020).

4.1.2 Tendances mode : 1950-1960

Une fois la guerre terminée, les françaises renouent avec le luxe (Portail de la mode, 2020). Elles souhaitent à tout prix oublier les années de souffrance, incluant les compromis vestimentaires qu'elles ont dû faire (Veillon, 1990). En termes de mode, la silhouette revient à celle de l'avant-guerre, au même titre que le statut des femmes, qui retournent au foyer. La mode des années 1950 renferme le corps dans un carcan (Portail de la mode, 2020). La silhouette part des sous-vêtements très constricteurs – pensons au corset – qui projette une image corporelle mince, à la taille fine, à la poitrine généreuse, aux hanches rondes et jambes fuselées (Örmen, 2011). Alors que durant les années 40, le corps de la femme se libère des contraintes vestimentaires – l'heure étant au pratique, à ce qui est commode et simple – la silhouette des années 50 revient à une allure très cintrée⁴⁰ (Örmen, 2011).

Les années 60 sont fortement associées à des allures futuristes, androgynes et unisexes (Örmen, 2011). La tendance est au prêt-à-porter, reflet d'une mode courte, facile à porter, prête à être portée et jetée. La mode est changeante, versatile, surprenante, conquérante... (Örmen, 2011). Les couturiers, de moins en moins nombreux, font place aux designers de mode. La mode est dans un processus de démocratisation et reflète l'ère des mouvements étudiants et de l'expression de la jeunesse sur la place publique

⁴⁰ Comme en témoigne la silhouette « New Look » de Christian Dior.

incarnée dans les événements de Mai 68 et de la période du *Swinging London* (Portail de la mode, 2020).

Lorsque la Collection 71 est présentée à Paris le 29 janvier de la même année, elle cause une onde de choc puisque la presse l'associe à l'Occupation (Saillard, 2015a). Les composantes des vêtements de la Collection 71 rappellent en plusieurs points la mode avec laquelle les femmes françaises ont dû s'accommoder lors de la guerre. La mémoire collective est ravivée... Toutefois, la Collection est reçue chaleureusement par la jeunesse.

4.2 Collection 71, ce qui la caractérise

Nous présentons les résultats liés à nos corpus thématiques. Nos résultats concernent les similitudes des composantes vestimentaires des vêtements de la mode sous l'Occupation à celles des vêtements de la Collection 71; les critiques virulentes formulées par la presse à l'égard de la Collection; et les représentations des femmes qui se dégagent des discours autour des vêtements.

4.2.1 Collection 71, similitudes avec la mode sous l'Occupation

Au sein de cette section, nous mobilisons principalement le corpus thématique 1 pour présenter les similitudes entre les composantes vestimentaires des vêtements de la mode sous l'Occupation et celles des vêtements de la Collection 71.

4.2.1.1 La Collection 71

Pour illustrer la Collection 71, nous présentons dans un premier temps les photographies de quelques-uns des ensembles de la collection. Nous poursuivons l'illustration de la Collection en présentant d'abord les résultats en lien avec les

composantes de la Collection mis de l'avant par la presse⁴¹ selon nos quatre catégories : les couleurs, les coupes, les motifs et les accessoires. Nous présentons par après les résultats en lien avec les composantes des vêtements de la mode sous l'Occupation, toujours selon les mêmes catégories⁴². Un tableau synthèse comprenant la mise en parallèle des résultats des composantes des vêtements pour les deux périodes clôt la section. Les éléments concernant la Collection 71 proviennent essentiellement des extraits des coupures de presse du catalogue d'exposition (Saillard, 2015a) et sont présentés sous forme de citation, pour lesquelles nous indiquons les sources entre parenthèses.

⁴¹ Ces éléments sont soulignés en gras.

⁴² Idem.

*Photographies*⁴³



Figure 4.1
Ensemble de soir court
(Müller et al., 2010, p. 353)



Figure 4.2
Robe de jour longue
(Müller et al., 2010, p. 354)



Figure 4.3
Manteau du soir long
(Müller et al., 2010, p. 353)



Figure 4.4
Robe du soir courte
(Müller et al., 2010, p. 354)

⁴³ La sélection des photographies est arbitraire. Nous présentons les ensembles qui nous paraissent les plus évocateurs de la période de l'Occupation, selon les éléments descriptifs de la mode sous l'Occupation que nous détaillons à la prochaine section.



Figure 4.5
Ensemble de jour court
(Müller et al., 2010, p. 354)



Figure 4.6
Sandales vernies
(Müller et al., 2010, p. 212)



Figure 4.7
Tailleur-pantalon de gabardine beige
(Saillard, 2015a)

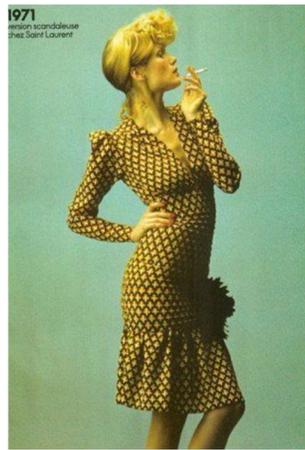


Figure 4.8
Robe habillée
(Saillard, 2015a)

Les couleurs

Les couleurs caractérisant les modèles de la Collection 71 incluent du **vert de gris** (*Combat*), **blanc, marine, beige, imprimés marbre mauve et noir, rouge et vert, bleu et marron** (*Le Figaro*), et **terracotta**⁴⁴ (*International Herald Tribute*).

Les coupes

Les modèles de la Collection 71 sont des **coupes qui n’oppriment pas le corps** : des **jupes dont la longueur s’arrête juste au-dessus du genou** (*Combat*), des tailleurs masculins (*Lorain Journal*), des robes à **col échancré en V** (*International Herald Tribute*), une **taille soulignée par une ceinture** posée sur un pantalon ou sur une robe (Saillard, 2015a). L’accent est également mis sur des **épaules larges et exagérées** (*International Herald Tribute; Lorain Journal; The Guardian*).

Les motifs

Les vêtements présentent des motifs de **camouflage** rappelant les **vêtements militaires**, ainsi que des imprimés de **bambou**, de **scènes de vases grecques** (*International Herald Tribute*) et d’**étoiles jaunes** (*Combat*).

Les accessoires

Les accessoires de la Collection 71 comprennent des **turbans** (*Combat; Columbus Dispatch*), des **chapeaux** portés vers l’arrière (*International Herald Tribute*), des sandales avec **ganse à la cheville** (*International Herald Tribute*) et des **semelles**

⁴⁴ Notre traduction : nous avons traduit les composantes vestimentaires de la Collection 71 soulevées par les critiques de presse en anglais. Les traductions s’appliquent aux sources : *International Herald Tribute, Lorain Journal, The Guardian* et *Columbus Dispatch*.

compensées (*Lorain Journal; The Guardian*) ainsi que des fleurs artificielles épinglées à la taille, au buste ou à la sandale (*Lorain Journal; The Guardian*). On y trouve aussi des boléros et boas de **fourrure** (*International Herald Tribute*). Finalement, les joues et les lèvres des mannequins de la collection sont fardées (*Lorain Journal*).

4.2.1.2 Mode sous l'Occupation

Les composantes des vêtements caractérisant la mode des femmes françaises lors de l'Occupation incluent les couleurs, les coupes, les motifs et les accessoires. Bien que la mise en contexte (section 4.1) ait présenté les résultats à venir, nous présentons une fois de plus, mais de manière synthétique, les composantes des vêtements de la mode sous l'Occupation pour fins de comparaison et de mise en dialogue entre les vêtements des deux époques.

Les couleurs

Les vêtements et les accessoires durant la guerre sont entre autres **inspirés de l'uniforme militaire**, notamment des tailleurs militaires de **couleur bleu RAF**⁴⁵, et les **verts kaki et bronze** (Gutton, 2015). Les vêtements sont principalement de **couleur neutre** pour aller avec tout (Veillon, 1990) ou encore de couleurs qui s'agencent (Örmen, 2011). Les **couleurs sombres** sont également répandues dans la garde-robe des femmes durant cette période (Portail de la mode, 2020).

⁴⁵ RAF réfère aux alliés anglais de la Royal Air Force (RAF) qui font la guerre aux côtés des Français (Veillon, 1990, p. 39)

Les coupes

La guerre impose la pratique d'un **habillement utilitaire**⁴⁶ (Saillard, 2019). L'aspect pratique et utilitaire combiné à l'économie de tissus ont un effet sur les coupes, tant au niveau des longueurs, que sur le détail des vêtements : les cols, les revers des manches dont les poignets sont retournés, les revers de pantalons, les poches qui deviennent plaquées et munies de rabats (*Ibid.*).

Le **port du short et du pantalon** se répand et les **robes de jour s'allègent** (Veillon, 1990). Le **tailleur**, en tant que base, devient un vêtement privilégié puisqu'il permet de superposer et d'interchanger les morceaux (*Ibid.*). La silhouette des femmes durant la guerre s'épaissit, mais seule la carrure prend de l'ampleur (Örmen, 2011). Les **épaules s'élargissent** et les **jupes raccourcissent au-dessus des genoux** (Portail de la mode, 2020). Le **buste se moule**, les **hanches se cintent** et la **finesse de la taille est soulignée par une ceinture**, un jeu de pinces ou d'incrustations (Örmen, 2011). La **fourrure** est employée dans la confection de vêtements et accessoires (*Ibid.*).

Les motifs

Les motifs s'inspirent des **vêtements militaires**, notamment du tartan, aperçus lors des défilés des Écossais à Paris (Gutton, 2015). Le **dépareillé** et le **patchwork** sont présents puisque les femmes récupèrent et transforment toute matière pouvant être réutilisée : « Les vêtements sont démontés et remontés autrement et l'on y adjoint, au passage, des fragments de tissus différents qui les élargiront ou modifieront les formes initiales [...] » (Örmen, 2011, p. 129).

⁴⁶ Notre traduction de « Utility Wear ».

Les accessoires

Les couturiers et les femmes usent de jeux sur croisure et parementures, varient le style des poches, ornent leurs vêtements de **fermetures éclair** et de **boutons** pour plus de **fantaisie** (Örmen, 2011). Les ceintures mettant en exergue la taille sont généralement étroites en raison de la restriction sur la largeur de la bande de cuir (*Ibid.*).

Les cheveux sont attachés en **toques**, par derrière, et retenus par un **turban** (Veillon, 1990).

Les **chaussures** sont principalement munies d'une **semelle compensée ou en bois** ou encore d'un **large talon** (Veillon, 1990).

Le **maquillage** prend une place importante durant la guerre (Örmen, 2011). L'**accent** est porté **sur la bouche** (Veillon, 1990).

Le **sac à main** devient un accessoire significatif tant sur le plan pratique que fantaisiste (Veillon, 1990). Toutefois, nous ne nous y attardons pas puisqu'il ne figure pas au sein de la Collection 71.

Tableau 4.9 : Synthèse comparative des composantes de la mode sous l'Occupation et de la Collection 71

Le tableau ci-dessous synthétise les composantes présentées ci-haut. La colonne « 1971 » comprend les mentions de vêtements tirées des coupures de presse de la Collection 71. Le tableau nous permet de présenter les caractéristiques intrinsèques des vêtements de la Collection 71 soulevées par la presse qui font écho à la période de l'Occupation.

<u>Composante</u>	<u>1940</u>	<u>1971</u> ⁴⁷ (extraits originaux de presse)
Couleurs	<ul style="list-style-type: none"> • inspirées de l'uniforme militaire (couleur bleu RAF , verts kaki et bronze); • neutre; • sombres 	<ul style="list-style-type: none"> • vert de gris • blanc, marine, beige, imprimés marbre mauve et noir, rouge et vert, bleu et marron • colors are terra cotta and clay • dark blue chiffon • earthy colors
Coupes	<ul style="list-style-type: none"> • longueur des jupes se raccourcit au-dessus des genoux 	<ul style="list-style-type: none"> • cette longueur au-dessus du genou [...] c'est ce qu'on voyait dans les pièces de Sasha Guitry⁴⁸ en 42 • an above-the-knee dress Sometimes they stopped short of the knee. And sometimes they reached only a few inches below the jacket – in which case, they often turned out to be culottes.
	<ul style="list-style-type: none"> • épaules larges 	<ul style="list-style-type: none"> • Many of the World War II clothes [...] mannish tailored suits with broad shoulders • [...] all through shoulders were exaggerated. They were built up, built out, extended with stiffened epaulettes; they were raised with padding, puffed up with gathering, underlined with broad lapels which reached out to the full

⁴⁷ Par souci d'alléger le texte, toutes les références des coupures de presse desquelles proviennent les composantes de la colonne « 1971 » du tableau sont disponibles à l'Annexe B.

⁴⁸ Sacha Guitry (1885-1957) est un dramaturge, acteur, metteur en scène, réalisateur et scénariste français qui a écrit près de 125 pièces de théâtre.

		width of the exaggerated shoulders.
	<ul style="list-style-type: none"> • tailleur (en tant que base) • hanches cintrées 	<ul style="list-style-type: none"> • Jackets were double-breasted, waisted but not belted, reaching far down over the hips. • striped mannish suits
	<ul style="list-style-type: none"> • col échancré en V 	<ul style="list-style-type: none"> • Yves' [...] early Ceil Chapman⁴⁹ sweetheart necklines • printed dresses were underneath had little puff sleeves, V-necked
Motifs	<ul style="list-style-type: none"> • inspirés des vêtements militaires 	<ul style="list-style-type: none"> • imprimés d'étoiles jaunes • the print, said to be taken from an old Greek vase • bamboo prints
Accessoires	<ul style="list-style-type: none"> • turban 	<ul style="list-style-type: none"> • Saint-Laurent's World War II [...] turbans
	<ul style="list-style-type: none"> • chaussure à semelles compensées ou en bois 	<ul style="list-style-type: none"> • Shoes were heavy platform-soled strappy sandals, with immensely high, straight heels – around about four inches
	<ul style="list-style-type: none"> • fourrure 	<ul style="list-style-type: none"> • Saint Laurent's World War II chubby fox coats

⁴⁹ Ceil Chapman (1912-1979) est une créatrice de mode américaine de New York. Entre 1940 et 1960, elle a travaillé avec de nombreuses personnalités, notamment du milieu de la télévision et du cinéma, et était reconnue pour ses créations de robes de cocktail et de soirée.

	<ul style="list-style-type: none"> • maquillage (rouge à lèvres) 	<ul style="list-style-type: none"> • One mannequin in bright roughed cheeks and lips looked like Lili Marlene⁵⁰
--	---	---

Cette présentation des composantes vestimentaires soulevées par la presse comparant les vêtements de la Collection 71 à celles des vêtements de la mode sous l'Occupation nous permet d'établir des similitudes entre les vêtements et constater l'incidence qu'a eu la période de l'Occupation en termes de mode dans la conception de la Collection 71, tel que relevé par la presse. La mise en dialogue des couleurs, des motifs, mais particulièrement des coupes et des accessoires, font ressortir les éléments de la Collection 71 rapportés par la presse qui rappellent les composantes vestimentaires de la mode sous l'Occupation. Bien que descriptive, cette analyse comparative jette la base de ce qui est à venir. Elle constitue la première caractéristique de la Collection 71 : **les vêtements de la Collection 71 sont inspirés de la mode sous l'Occupation.**

4.2.2 Collection 71, objet de critiques virulentes par la presse

Pour cette section, nous mobilisons principalement le corpus 2 et présentons les réactions suscitées lors de la présentation de la Collection 71 qui ont été publiées par la presse. Rappelons que notre corpus de sept articles provient des coupures de presse publiées dans le catalogue d'exposition⁵¹ (Saillard, 2015a). Tel que développé dans le chapitre méthodologie, nous avons recensé les critiques adressées à la Collection 71 et les avons catégorisées selon le ton employé par les journalistes, positif ou négatif, avec comme critère l'appréciation/la dépréciation du journaliste envers la Collection. Les

⁵⁰ Chanson d'amour allemande interprétée et popularisée dans sa version anglaise par l'actrice et chanteuse allemande Marlene Dietrich (1901-1992).

⁵¹ Les références complètes des coupures de presse se trouvent à l'Annexe B.

extraits des coupures de presse sont présentés sous forme de citation, pour lesquelles nous indiquons les sources entre parenthèses. Au total, nous avons recensé 59 critiques. Nous présentons les critiques positives et négatives, mais nous attardons sur les réactions négatives dans nos résultats. Un tableau synthèse des critiques négatives clôt la section.

4.2.2.1 Critiques positives

Sur les 59 critiques, cinq sont de ton positif. Celles-ci sont formulées par deux journalistes et côtoient les critiques négatives au sein des articles. Étant donné le faible nombre de critiques positives, qui concernent les compétences de couturier d'Yves Saint Laurent plutôt que la collection, nous choisissons de ne pas les présenter.

4.2.2.2 Critiques négatives

Sur les 59 critiques, 54 sont de ton négatif. Nous présentons les grandes lignes des critiques, regroupées en trois catégories. La première catégorie concerne les critiques qui décrivent l'esprit de la Collection en rappel avec la période de guerre. La seconde concerne les critiques qui expriment du mépris pour les vêtements de la Collection inspirés de la mode sous l'Occupation. La troisième catégorie concerne les critiques qui déplorent l'état de mauvais goût de la Collection à l'égard de la mode, de l'élégance et de la haute couture.

Collection 71, rappel à la période de guerre

Plusieurs critiques associent l'esprit de la Collection 71 à la période de guerre. Les coupures de presse rendent compte de l'association que font les journalistes de la Collection avec la guerre. D'emblée, plusieurs journalistes déplorent qu'Yves Saint

Laurent ait choisi l'une des périodes les plus « laides » et « dures » de la mode⁵² (*International Herald Tribute*), celle des années 40, en guise d'inspiration pour la Collection 71. Un journaliste compare la Collection à une « bombe [devant] être au napalm » (*Combat*). Il défie également l'idée que les journalistes présents devraient « applaudir à ce carnage du bon goût, à ce charnier de l'élégance, à ce crématoire du prestige » (*Ibid.*). Une journaliste voit dans la Collection 71 les vêtements que la majorité des femmes portaient durant la période du « jitterbug⁵³ », mieux connue en français comme la danse du « swing » (*Lorain Journal*).

Collection 71, mépris pour les vêtements inspirés de la mode sous l'Occupation

Les journalistes associent la Collection 71 à l'Occupation en reprenant les divers vêtements et accessoires détaillés à la section précédente (tailleur, longueur de la jupe, turban, semelles compensées), ne ménageant pas leur mépris et déception. La silhouette de la tête aux pieds est vivement critiquée. Les journalistes décrivent les perruques bouclées des mannequins « retenues par de ridicules turbans. » (*Combat*). Ils questionnent les « épaules trop carrées, [l]es hanches drapées lourdement, [l]es violences dans les couleurs et [l]es chaussures à semelles compensées qui complètent la silhouette et achèvent de l'enlaidir. » (*Le Figaro*). Une journaliste est d'avis que les chaussures confectionnées par le créateur français Roger Vivier sont « repoussantes » (*International Herald Tribute*). Munies d'une semelle plateforme, d'un lourd talon d'au moins quatre pouces et d'une ganse à la cheville, les chaussures forçaient les femmes à une posture penchée vers l'avant (*Ibid.*). Cette silhouette fait écho à la

⁵² Notre traduction pour cette section : nous avons traduit les passages mobilisés provenant des coupures de presse en anglais concernant la Collection 71. Ceux-ci concernent les sources : *International Herald Tribute*, *Lorain Journal* et *The Guardian*.

⁵³ Cette danse a été popularisée aux États-Unis par les forces armées américaines lors de la Seconde guerre mondiale dans les années 30 et 40.

silhouette de guerre, indissociable de la silhouette féminine haut perchée des années de guerre (Veillon, 1990). Une journaliste indique que certains des vêtements auraient pu être jolis, n'eût été des accessoires... Globalement, elle qualifie les ensembles de la Collection de « heavy-handed look » (*International Herald Tribune*).

Collection 71, état de mauvais goût à l'égard de la mode, de l'élégance, de la haute couture

Déçus et mécontents de la Collection 71, les journalistes poussent leur désarroi plus largement à la mode. Avec cette collection, ils reprochent à Yves Saint Laurent d'avoir manqué de « bon goût » (*Combat*), d'avoir perdu « tous sens des proportions » (*The Guardian*). Une journaliste indique, citant la période de l'Occupation, que la Collection 71 représente un exercice du « kitsch », le paroxysme de l'« horreur » (*The Guardian*). Le « kitsch » dans le contexte de la Collection renvoie à ce qui est de « mauvais goût » (Saillard, 2015b). Une journaliste résume la Collection à un « tour de force of bad taste » (*The Guardian*) et une autre partage cet avis malgré la présence de quelques modèles lui ayant plu.

Alors que le choc des journalistes face à la Collection 71 réside dans le rappel – trente ans plus tard – d'une période traumatisante de l'histoire de la France, le choc résonne également dans l'usage du « kitsch » et du fait que la Collection ait été élaborée dans la sphère de la haute couture. En 1957, à l'âge de 21 ans, Yves Saint Laurent est nommé successeur *du* couturier haute couture à Paris, Christian Dior (Benaïm, 2002). Quatorze ans plus tard, Yves Saint Laurent règne sur la haute couture. La présentation de la Collection 71 chamboule les codes établis de la haute couture et les réactions de la presse à cet effet en témoignent. Une journaliste indique que :

The bespectacled designer proved he was still the “enfant terrible” of haute couture when he scandalized press and buyers Friday with a spring show evoking of soldier-chasing girls of wartime France. (*Lorain Journal*)

Plusieurs journalistes croient à une farce. L'une d'elles conclut à propos de la Collection : « Peut-être après tout a-t-il voulu s'amuser et nous amuser et s'en servir comme d'un long gag? De toute façon, Yves Saint Laurent, qui a souvent fait preuve de goût ne devrait pas faire ça à la mode. C'est une erreur. » (*Le Figaro*). Une autre journaliste est d'avis que « Fun is fun in a boutique, but not at couture prices. » (*International Herald Tribune*).

Tableau 4.10 : Synthèse des extraits de critiques formulées par la presse⁵⁴

Le tableau ci-dessous présente les extraits originaux des critiques négatives de la presse que nous avons mobilisées pour la synthèse de cette section. Celles-ci sont classées selon les catégories présentées ci-haut.

<u>Catégorie</u>	<u>Citations (extraits originaux de presse)</u>
Collection 71, rappel à la période de guerre	<ul style="list-style-type: none"> - Cette bombe devait être au napalm : elle s'est en effet répandue et a sévi tout au long de la semaine des collections Printemps-Été 71 que nous venons de vivre. - Ou quel orgueil de croire que [...] nous allons applaudir à ce carnage du bon goût, à ce charnier de l'élégance, à ce crématoire du prestige. - For his collection [...], Yves picked the ugliest, harshest period in fashion history [...] - [...] condemned the Yves Saint Laurent 1940's floozy look [...]

⁵⁴ Par souci d'alléger le texte, toutes les références des coupures de presse desquelles proviennent les critiques du tableau sont disponibles à l'Annexe B.

	<ul style="list-style-type: none"> - Many of the World War II clothes Saint Laurent showed were those most women wore in the jitterbug era... - Yves Saint Laurent [...] was criticized for his new collection, called a sad reminder of the Nazi occupation. - It was a travesty of the nineteen forties designed by a man who must see that sad period through malicious lenses.
<p>Collection 71, mépris pour les vêtements inspirés de la mode sous l'Occupation</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Les mannequins, tondus probablement par les FFI [Forces Françaises de l'Intérieur] portent des perruques bouclées [...] retenues par de ridicules turbans. - Pourquoi ces épaules trop carrées, ces hanches drapées lourdement, ces violences dans les couleurs et ces chaussures à semelles compensées qui complètement la silhouette et achèvent de l'enlaidir? - Some of the Saint-Laurent clothes might be almost pretty if it weren't for the accessories. - Vivier's shoes are positively repellent [...] - Heavy-handed look
<p>Collection 71, état de mauvais goût à l'égard de la mode, de l'élégance, de la haute couture</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cette mode était déjà épouvantable en son temps, aujourd'hui elle n'[illisible] peut-être à quelques minettes niaises du style « Hitler, connais pas » et que seul ce grotesque [illisible] fera remarquer. - [...] A fashion collection is frankly, definitely and completely hideous - He has lost all sense of proportion, indeed good taste. (<i>Le Monde</i>) - [...] critics who called his World War II floozy look for spring the truly hideous fashion of the century... - His collection was a tour de force of bad taste. - Good taste may be considered ghastly, but nothing could exceed the horror of this exercise in kitsch. - [...] these were not enough to take away the taste of bad taste. - Fun is fun in a boutique, but not at couture prices. - Possibly couture should go back under, dress the ladies and not pretend to set trends, as it did before Christian Dior became the first couture tycoon. Let the designers with ready-to-wear minds get on with

	<p>ready-to-wear where gags are less expensive and constant change is the thing.</p> <ul style="list-style-type: none"> - The bespectacled designer proved he was still the “enfant terrible” of haute couture when he scandalized press and buyers Friday with a spring show evoking of soldier-chasing girls of wartime France. - Clothes that we may well see copied by an enthusiastic ready-to-wear trade; [...]. There were also clothes that were so beautifully, unmistakably couture as to defy the copyist.
--	--

Au terme de cette section, nous identifions une seconde caractéristique de la Collection 71 : **elle est critiquée de manière virulente par la presse**. Les réactions exprimées dans les coupures de presse indiquent que la Collection ne renvoie pas à un « simple » retour dans l’histoire. La Collection renvoie à une période de l’histoire associée à des souffrances et douleurs ancrées au sein de la mémoire collective. En effet, la presse réagit fortement au fait qu’Yves Saint Laurent se soit inspiré d’une période douloureuse, l’Occupation, pour créer des vêtements qui, nous présumons, sont présentés en guise de prochaine tendance. Les clientes se fient sur les couturiers, « lanceurs de mode », pour l’adoption de leur prochaine tendance vestimentaire. Toutefois, la tendance que propose Yves Saint Laurent revient sur une période traumatisante vécue par la presse présente le 29 janvier 1971. Comme nous le mentionnons dans la mise en contexte, certaines femmes françaises souhaitent à tout prix oublier les années de souffrance, incluant les compromis vestimentaires qu’elles ont dû faire durant l’Occupation (Veillon, 1990). En tiennent pour témoins les journalistes qui ne pèsent pas leurs mots lorsqu’ils décrivent la Collection, exprimant leur mépris et rejet des vêtements, citant des épisodes précis de la période de l’Occupation. De plus, la Collection 71 présente une certaine part de nouveauté, également choquante pour la presse, puisqu’elle bouleverse les codes de la haute couture. Jamais un couturier n’avait cité de manière aussi flagrante une période passée – et pour le comble, sombre et traumatisante – dans

l'élaboration d'une collection haute couture (Saillard, 2015a). Nous verrons qu'Yves Saint Laurent a malgré tout eu gain de cause puisque certaines femmes ont répondu positivement à sa collection.

4.2.3 Collection 71, représentations des femmes portées par les discours sur les vêtements

Nous présentons les écrits et témoignages portant sur la Collection 71 en nous basant sur notre Corpus 3. Cela nous permet de mettre en lumière les représentations des femmes portées par les discours autour des vêtements.

Cette section présente des extraits de témoignages parus dans le catalogue d'exposition de la Collection 71 en 2015 et issus de rencontres organisées avec des experts dans le cadre de l'exposition (Saillard, 2015a; Saillard, 2015; Missika, 2015; Chenoune, 2010). Ces extraits nous permettent d'accéder à certaines représentations associant les femmes et les vêtements lors des deux périodes comparées : la période de l'Occupation et le début des années 70. Nous intégrons également quelques-unes des critiques émises par la presse (Saillard, 2015a) qui renvoient à des représentations concernant les femmes en lien avec la Collection.

4.2.3.1 Représentations des femmes et des vêtements au sein de la société française

Les années de guerre, le début d'une émancipation

Tel que vu précédemment, le secteur du textile subit les conséquences de la guerre. Les coupes et styles des vêtements se modifient en raison des rationnements et d'un nouveau mode de vie. Ces changements surviennent dans un contexte caractérisé par une émancipation quasi-forcée ou involontaire étant donné les circonstances imposées. En effet, les années de guerre forcent les femmes à acquérir une autonomie et à se débrouiller sans la présence des hommes, partis au front (Saillard, 2015b). Comme

l'explique Olivier Saillard, la vie pratique et personnelle des femmes lors de l'Occupation est mise à l'épreuve et la garde-robe s'adapte en conséquence. Cette garde-robe inclut notamment des jupes plus courtes, des vestes pratiques et des épaules plus endurantes :

Dans les années 40, les femmes ont dû travailler, elles ont dû se mettre à l'épreuve de la vie pratique, familiale, mais aussi travailler parce que les époux étaient au front, à la guerre. Elles ont donc dû adapter une garde-robe qui était très en connivence avec cette liberté nouvelle, pas voulue bien évidemment, pas réjouissante pas toujours, mais en tous cas, c'est une forme d'émancipation dans leurs gestes, dans leur vie. (Saillard, 2015b)

Comme le rapporte Dominique Missika, historienne et auteure de plusieurs ouvrages consacrés à la période de l'Occupation, la guerre n'a pas émancipé les femmes de manière générale, mais a eu comme effet de changer les mentalités et de donner « une impulsion à l'autonomie des femmes ». Bien que la guerre ne soit pas un moteur d'émancipation « du jour au lendemain », l'historienne est d'avis que les femmes durant cette période ont au moins conquis le plan vestimentaire, ce qui s'est avéré le début d'une émancipation dont ont bénéficié les générations suivantes (Missika, 2015, 52mins 45secs).

Yves Saint Laurent exprime une vision quasi-romantique de la femme des années 40, lorsqu'il s'entretient à ce sujet avec le magazine *Elle*. Il indique que « Jamais les femmes, dans les films, sur les photos, n'ont été aussi attirantes » peut-être était-ce « parce qu'elles avaient l'air libre, décidé... Peut-être parce qu'elles attendaient de l'avenir des lendemains merveilleux et que ça leur allumait les yeux et que ça faisait claquer gaiement leurs hauts talons... » (Saillard, 2015b, p. 21). Nous exprimons une réserve quant aux « lendemains merveilleux » et au « [claquement gai de] leurs hauts talons ». Nous retenons néanmoins que l'aspect libre et décidé reflète le nouveau mode

de vie des femmes dans les années 40 et que cette l'incidence se manifeste jusqu'aux vêtements :

Ces termes qui président les intentions de la mode des années 1940 évoquent une manière de vivre, un climat d'indépendance et de revendication chez les femmes, poussées par le contexte à travailler et à assumer seules les problèmes de la vie quotidienne. Cette autonomie, cette prise de pouvoir imposée par l'actualité leur seront retirées dès la fin de la guerre. (Saillard, 2015a, pp. 20-21)

La guerre terminée, le retour au foyer...

Une fois la guerre terminée, la femme revient au foyer, retrouvant son statut d'avant-guerre. Il en va de même pour sa garde-robe dont la ligne vestimentaire se resserre : « Quand la guerre a été finie, les hommes sont revenus, quand ils ont pu, quand ils étaient vivants, et on a dit aux femmes qu'elles étaient très gentilles, mais qu'elles allaient retourner aux fourneaux ou qu'elles allaient être belles devant leur miroir » (Saillard, 2015b). Charles de Gaulle encourage ce retour, insistant sur l'importance de repeupler la France (Missika, 2015). Le mode de vie de la femme redevient ce qu'il était avant la guerre. « Du point de vue de la mode, les années 1950 seront vécues comme un retour en arrière. L'image de la femme y est cadenassée dans une prison du luxe dont seul l'époux, le mari ou l'amant dispose des clés » (Saillard, 2015a, pp. 20-21). Les vêtements des femmes redeviennent contraignants.

Collection 71, la mémoire collective

Les journalistes émettent de violentes critiques à l'égard de la Collection, dépeignant un dur portrait de la femme. Les vêtements de la Collection et l'allure des mannequins qui défilent évoquent chez certains des représentations de la femme en lien avec la période de l'Occupation. D'abord, une journaliste qualifie la collection de « spring

show evoking a soldier-chasing girls of wartime in France » (*Lorain Journal*). D'autres journalistes, citant les mannequins, rappellent des situations traumatisantes ou non élogieuses impliquant les femmes lors de la guerre. L'un d'eux compare les mannequins aux femmes françaises qui ont été tondues lors de manifestations populaires suite à la Seconde guerre mondiale, soupçonnées d'avoir pactisé avec les Allemands : « Les mannequins, tondues probablement par les [Forces Françaises de l'Intérieur] portent des perruques bouclées [...] retenues par de ridicules turbans » (*Combat*). Le maquillage des pommettes et des lèvres fardées de rouge d'une des mannequins évoque « Lili Marlene⁵⁵ waiting under a lamp post near a red light district » (*Lorain Journal*). Finalement, le journaliste ayant rappelé les femmes tondues indique avoir peur « qu'une folle par arrondissement ou par village » décide d'adopter les ensembles de la Collection (*Combat*). Selon lui, la collection est conçue pour des « folles qui ne veulent pas vieillir », pour des « nostalgiques » et qu'elle devrait plaire aux « idiots » (*Ibid.*).

Collection 71, de nouveaux corps féminins

La Collection 71 propose une silhouette à la fois « ancienne » et « nouvelle ». L'aspect ancien renvoie au rappel d'une silhouette qui a déjà existé, celle de la mode sous l'Occupation. Ce rappel est malheureux et douloureux pour les femmes qui ont connu la guerre. L'aspect nouveau renvoie au contraste de la silhouette 71 à celles qui se sont développées lors des années 50 et 60 en s'éloignant, voire en réaction, à la silhouette des années 40. Cette « nouvelle » silhouette qui propose un autre corps féminin trouve écho au sein de la jeunesse des années 70 :

⁵⁵ Nom d'une chanson d'amour allemande interprétée et popularisée dans sa version anglaise par l'actrice et chanteuse allemande Marlene Dietrich (1901-1992).

De nouveaux corps, il est en effet question. De nouvelles attitudes aussi. Les sentiments de consternation dont se fait immédiatement écho la presse s'appuient sur la dénonciation d'une mode aguicheuse, outrée, inspirée des années 1940, celle qui conduisit la femme à imaginer son vestiaire en réaction à l'occupant, à couper une jupe dans un rideau, à faire sienne la veste de son mari absent, à camoufler avec arrogance ses cheveux sous un turban. (Saillard, 2015a, pp. 16-17)

La presse perçoit également en cette silhouette très féminine, une resexualisation du corps. Olivier Saillard explique que la presse est outrée qu'Yves Saint Laurent resexualise à ce point les femmes avec la Collection 71, alors qu'il a été « l'artisan » de la mode androgyne des années 60. Il ajoute que les robes de la Collection ont été comparées à celles « portées rue Saint-Denis, je ne vous dis pas par qui...⁵⁶ » (Saillard, 2015b, 45mins, 58secs). Pour l'expert, l'utilisation de la « nostalgie » par le couturier a pour effet de « diviser celles qui ont banni cette mode qu'elles ont portée et celles, leurs filles, qui se jetteront sur ce format de nouveauté parce qu'elles n'ont pas eu à l'endosser » (Saillard, 2015a, p. 20). Farid Chenoune, auteur, journaliste et professeur en histoire de la mode à l'École nationale supérieure des arts décoratifs et à l'Institut français de la mode, exprime la disparité mise en lumière par la Collection 71 entre les groupes de femmes :

Le second degré de cette seconde génération n'avait en soi rien de scandaleux. Mais, appliqué aux images de la guerre et de l'Occupation, il se heurtait au premier degré de la première génération. L'une n'y voyait que des postures de style pour le présent, l'autre y revisitait des souvenirs de son passé. Avec Saint Laurent, le heurt de ces deux sensibilités au temps devint explosif. (Chenoune, 2010, p. 201)

⁵⁶ La rue Saint-Denis à Paris a été très longtemps le cœur de la prostitution.

Poursuite de l'émancipation de la femme

Pour Olivier Saillard, il n'y a pas de coïncidence qu'Yves Saint Laurent ait cité les années 40 pour la Collection 71. Selon lui, les deux décennies ont accordé à la femme une forme d'émancipation, pour différentes raisons, grâce à l'intégration des femmes sur le marché du travail. Durant les années 40, les femmes sont dans l'obligation de prêter mains fortes dans les usines puisque les hommes sont au front, alors que durant les années 70, les femmes intègrent massivement le marché du travail :

Plus que jamais, les revendications conduites par les mouvements féministes dans les années 1970 font écho aux positions de la femme telles qu'elles ont dû les assumer dans les années 1940. Certes le paysage du monde n'est plus le même, et la France n'est plus en guerre, mais toutes les femmes ont à faire face à un quotidien qui les oblige à travailler, à élever les enfants, à assumer une vie quotidienne où l'homme est encore largement absent. (Saillard, 2015a, p. 21)

Saillard se remémore le moment où, au début des années 70, sa mère a annoncé qu'elle souhaitait être chauffeure de taxi. Cette anecdote ne concerne pas directement la Collection 71, mais elle s'inscrit à la même époque et soulève plusieurs éléments intéressants. D'abord, elle illustre ce que le vêtement « dit » de la représentation de la femme qui prend sa place au sein du milieu du travail :

Je me souviens, c'était un débat dans ma famille [...], mon père lui a dit « mais ce n'est pas convenable, ce n'est pas bien ». Elle rachetait la licence de taxi de son oncle « mais ce n'est pas possible, qu'est-ce qu'on va penser dans un petit village vers la Suisse? » La première fois qu'elle a mis un pantalon, ça fait quand même un petit peu sensation dans le village, c'était dans les années 70. Pour mes sœurs, c'était acquis, pour des personnes comme ma mère, qui a aujourd'hui 80 ans, ce n'était vraiment pas acquis de se mettre un pantalon. (Saillard, 2015b, 11mins 14secs.)

Impliquant deux groupes de femmes (la mère et les sœurs), l'anecdote s'inscrit dans la continuité de ce que Dominique Missika avance lorsqu'elle mentionne que la Seconde guerre mondiale a permis le début d'une émancipation qui a été plus aboutie avec les générations subséquentes. Soulignant la résistance dont ont fait preuve les femmes durant l'Occupation, elle perçoit l'évolution de l'émancipation des femmes dans les années 70 comme la suite de celle entamée dans les années 40 :

Je trouve que c'est très beau de la part d'Yves Saint Laurent de comprendre que c'est un moment où les femmes ont à leur manière résister à l'enfermement, qu'elles ont voulu montrer qu'elles étaient indépendantes et qu'elles ne se laisseraient pas faire. Je trouve qu'il donne aux femmes des années 70 « Regardez, vos mères et vos grands-mères, elles ont su inventer leur mode, leur manière d'être » alors que les conditions étaient les plus effroyables possibles. (Missika, 2015, 56 mins 43 secs)

Finalement, cette anecdote illustre la disparité des repères et des acquis entre les groupes de femmes. Saillard souligne la différence entre sa mère et ses sœurs quant à leur rapport face au port du pantalon : non intégré pour la mère, acquis pour ses filles. Ce détail peut expliquer la réception chaleureuse du groupe de jeunes femmes vis-à-vis la Collection 71. La Collection 71 se présente à la jeunesse, pour qui le port du pantalon n'a rien de scandaleux, comme acceptable voire répondant aux besoins du moment. C'est par ailleurs une jeune femme, Paloma Picasso⁵⁷, qui a inspiré à Yves Saint Laurent la Collection 71. Paloma Picasso, de silhouette « plus petite, plus robuste » explique avoir été admirative de la mode des années 40, qui répondait davantage à son physique que ce que proposait la mode des années 50 et 60 :

⁵⁷ Fille du peintre Pablo Picasso, Paloma Picasso rencontre Yves Saint Laurent au début de sa vingtaine. Elle explique qu'au moment de sa rencontre avec le couturier, n'ayant pas les moyens de s'habiller en haute couture, elle s'habillait aux Puces. Son allure déphasée avec ce que proposait la mode des années 60 détonnait, c'est ce qui a par ailleurs plu à Saint Laurent. (Saillard, 2015a)

J'étais aussi follement admirative de ce glamour achevé dans lequel je me retrouvais beaucoup plus que dans ces corps androgynes et filiformes des années 1970. Les épaules plus marquées, la carrure plus dessinée, de taille plus petite aussi, je m'imaginai plus volontiers dans le vestiaire appuyé des années 1940 que dans celui de mes contemporains. Quand beaucoup de filles allaient jusqu'à recouvrir leurs lèvres de fond de teint pour en masquer le volume, j'allais à l'opposé, tout en contradiction. J'adorais les rouges à lèvres vifs et violents que j'achetais aux Puces, car on ne les rééditait pas encore. (Paloma Picasso, citée dans Saillard, 2015a, p. 18)

L'avis de Paloma Picasso est partagé par les jeunes filles de sa génération :

Depuis quelques mois, beaucoup de jeunes filles se sont mises à [ressembler à Paloma Picasso]. Achètent comme elle aux Puces les robes et les chaussures « compensées » que leurs mères ont jetées il y a vingt-cinq ans. Aiment comme elle se peindre les lèvres en rouge foncé et se donner à vingt ans l'air d'en avoir trente-cinq. Découvrent comme elles, après les gaietés du style pop, les délices du style kitsch. (Saillard, 2015a, p. 17)

4.2.4 Collection 71, caractéristique d'une époque et d'une vision de la femme

Ces résultats montrent une troisième caractéristique de la Collection 71, **les représentations des femmes qui se dégagent des discours entourant les vêtements** de la Collection. Les résultats montrent que les vêtements ne se limitent pas à leurs composantes intrinsèques, ils sont aussi porteurs de symboliques (Dant, 1999) en raison du rapport que les individus entretiennent avec ceux-ci et du contexte. Les vêtements de la Collection 71 « parlent » d'une époque et des femmes françaises. Ils rappellent ce que les modes de vie de ces dernières ont été et sont devenus. Les vêtements rappellent ce qu'a été la place des femmes au sein de la société. Dans le cas qui nous intéresse, la Collection 71 rappelle la position sociale des Françaises durant la guerre, définie par une émancipation « forcée » et matérialisée par les vêtements. Les transformations sur le plan vestimentaire qui s'opèrent lors de l'Occupation illustrent comment les vêtements sont adaptés afin de répondre à un mode de vie particulier et

au statut des femmes françaises en société, confrontées à de nouvelles fonctions et besoins de nature pratique et fonctionnelle. La Collection reflète la liberté « par défaut » dont elles ont bénéficié, liberté qui leur a été retirée une fois la guerre terminée, pour pointer à nouveau quelques décennies plus tard dans l'ensemble de la société française. Lorsque la Collection 71 est présentée au grand jour, elle réveille la mémoire collective de la presse et éveille celle de la jeunesse des années 70 dont l'émancipation est en cours, dans un contexte tout autre que celui de leurs prédécesseuses.

4.3 Synthèse de la présentation des résultats

Ce chapitre nous permet de répondre à la question « Qu'est-ce qui caractérise la collection 71? » en mettant en lumière trois caractéristiques principales. La première caractéristique de la Collection 71 concerne **sa similitude avec la mode sous l'Occupation**. Nous avons identifié cette similitude en comparant les composantes vestimentaires – les couleurs, les coupes, les motifs et les accessoires – des vêtements de la mode sous l'Occupation à celles des vêtements de la Collection 71. La deuxième caractéristique de la Collection 71 concerne **les critiques virulentes formulées par la presse** dont l'affect est significativement atteint lorsque la Collection est présentée le 29 janvier 1971. L'analyse des réactions de la presse face à la Collection nous a permis de constater que les vêtements sont porteurs d'une symbolique qui dépasse les composantes intrinsèques du vêtement-même. Dans le cas qui nous intéresse, la Collection 71 choque en raison de la période à laquelle elle renvoie et est un retour dans le passé traumatisant de l'histoire des femmes françaises. La presse est également outrée que cette Collection ait été élaborée dans le cadre du milieu de la haute couture. La troisième caractéristique de la Collection 71 concerne **les représentations des femmes qui se dégagent des discours entourant les vêtements**. L'analyse des écrits et témoignages portant sur la Collection 71 nous permet de constater que le discours autour des vêtements de la Collection 71 nous parle aussi des visions à l'égard des

femmes françaises. Les vêtements de la Collection parlent des enjeux d'émancipation des femmes françaises, des années 40 et 70.

CHAPITRE V

INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

L'objectif du mémoire est de comprendre comment la Collection 71 s'articule à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. Nous puisons au sein des théories des représentations sociales, appuyée d'une conceptualisation du vêtement afin d'atteindre notre objectif d'analyse. Pour ce faire, nous abordons la Collection 71 en tant qu'étude de cas que nous mettons en dialogue avec certains concepts de notre cadre théorique. Ceci nous permettra de répondre à notre question générale « **Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent s'articule-t-elle à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70?** » ainsi qu'à notre deuxième et troisième questions spécifiques « Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70? » et « Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la pratique vestimentaire de la femme française des années 70? ». Nous puisons dans notre problématique pour alimenter l'analyse avec les études présentées dans celles-ci en les faisant dialoguer.

5.1 Le vêtement féminin français des années 70, une représentation sociale

Dans le cadre de notre recherche, la Collection 71 se rattache à une représentation sociale déjà ancrée au sein de la société française, celle du vêtement féminin de la femme française des années 70. À la lumière de nos données et résultats, il nous est possible d'affirmer que la représentation du vêtement féminin français à ce moment est

caractérisée par des allures futuristes, androgynes et unisexes. Ces allures guident et orientent le comportement à adopter. La Collection 71 est un phénomène vestimentaire qui prend place au sein de son système périphérique.

Lorsque la Collection 71 est présentée au grand jour, elle crée un conflit parmi les femmes françaises sur le plan vestimentaire. D'une part, la Collection est perçue comme une régression par la presse, scandalisée de voir (re)naître la mode du temps de l'Occupation. D'autre part, la Collection est reçue comme une nouveauté par les femmes issues de la « jeunesse » qui y trouvent une nouvelle manière de s'habiller. Ces réactions, diamétralement opposées, révèlent que la Collection 71 chamboule la façon dont les femmes françaises dans les années 70 se représentent le vêtement féminin français et conséquemment la pratique vestimentaire. La Collection 71 peut être observée comme un « moment » (un cas) nous permettant de mettre en lumière différents processus qui concernent les représentations sociales. Nous souhaitons montrer que la Collection a perturbé les représentations sociales du vêtement, de la pratique vestimentaire et même de la représentation des femmes. Voyons comment la Collection, en tant qu'événement, se rattache à la représentation du vêtement et apparaît au sein du système périphérique de la représentation du vêtement féminin français.

5.2 La Collection 71 : les éléments périphériques de la représentation du vêtement féminin français des années 70

La Collection 71, en tant que phénomène vestimentaire, agit sur le système périphérique de la représentation sociale du vêtement féminin français. Nous verrons ceci en explorant les trois fonctions essentielles des éléments périphériques de la représentation : la « fonction concrétisation », la « fonction régulation » et la « fonction défense » (Abric, 1994, pp. 25-26) ainsi que celles liées aux schèmes périphériques. Ceci nous permettra de voir comment la Collection s'articule à la représentation du vêtement et si, par le fait même, elle participe à sa transformation.

Le vêtement féminin français, en tant qu'objet de représentation sociale, possède un noyau central qui renferme l'aspect stable et immuable de la représentation. Les éléments périphériques qui l'entourent sont de nature changeante. Ceux-ci se situent en périphérie du noyau central de la représentation du vêtement féminin français, et lui apportent une « teinte », une « couleur », ils la contextualisent. Relevant du contexte, les éléments périphériques renvoient à ce qui, dans un lieu et à un moment donné, est valorisé, ne serait-ce qu'en partie, dans une société (Crane, 2000). Ainsi, les éléments contextuels peuvent transformer ou encore faire évoluer la représentation. Les éléments périphériques « comprennent des informations retenues, sélectionnées et interprétées, des jugements formulés à propos de l'objet et de son environnement, des stéréotypes et des croyances » (Abric, 1994, p. 25). La Collection 71 est un phénomène vestimentaire ancré dans le contexte des années 70. Elle est une proposition vestimentaire conçue par un couturier à l'attention des femmes de la société française. Cette société est caractérisée par des mouvements féministes, portée par un désir d'émancipation. Ainsi, la Collection s'ancre au sein du système périphérique de la représentation du vêtement féminin français, présentant une réalité de ce que le vêtement pourrait être (fonction d'ancrage). Cette réalité est reçue différemment selon les groupes de femmes, en raison notamment des références auxquelles elles renvoient et des systèmes de valeurs qu'elles interpellent. Pour les femmes qui ont connu la guerre, la Collection, calquée sur la mode de l'Occupation, rappellent une ligne vestimentaire familière. Ces femmes se portent à la défense de leur représentation du vêtement féminin français en émettant des critiques virulentes et en s'opposant à la Collection (fonction de défense). Pour les femmes plus jeunes, nées après la guerre, la Collection est une nouvelle manière de se vêtir qui répond à l'ère émancipatrice. L'enthousiasme à l'égard de la Collection porté par celles-ci régularise la collection, l'inscrivant parmi les possibilités de porter le vêtement féminin français (fonction régulation). La Collection agit sur les éléments périphériques de la représentation du vêtement, dont la double réception renvoie à la notion de « modulation personnalisée ». Ceci met en lumière des différences dans les systèmes de significations et références

des femmes françaises concernées par la Collection face à une même représentation sociale, sans pour autant que la représentation qu'elles ont du vêtement féminin français soit transformée. La représentation demeure, mais est adaptée selon ce que les femmes veulent bien en faire.

Voyons maintenant comment la Collection 71, inscrite au sein des éléments périphériques, agit sur les fonctions associées aux représentations sociales.

5.3 Les fonctions des représentations sociales

Lorsque la Collection 71 est présentée à Paris, elle cause une onde de choc tant en France qu'à l'international. D'un point de vue des théories des représentations sociales, cela signifie que la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70 est perturbée. Voyons à l'aide des quatre fonctions des représentations sociales proposées par Abric (1994) comment la Collection, inscrite au sein des éléments périphériques, agit sur les fonctions associées à la représentation sociale du vêtement. Ces fonctions – savoir, d'orientations, justificatrices et identitaires – contribuent au rôle fondamental des représentations sociales dans les interactions et pratiques entre les individus et les groupes (Abric, 1994).

5.3.1 Fonction de savoir

Les fonctions de savoir renvoient à ce que Moscovici nomme le « savoir pratique de sens commun ». Elles permettent aux individus et groupes d'acquérir les connaissances et de les intégrer dans un cadre assimilable et compréhensible en phase avec leurs fonctionnement cognitif et leurs valeurs (Abric, 1994, pp. 15-16). Elles sont également la condition nécessaire à la communication sociale « puisqu'elles aident les individus à se comprendre et à entrer en interaction dans un monde de significations partagées » (Bourassa-Dansereau, 2015).

Dans les années 70, des repères régissent la manière dont les femmes françaises peuvent et même doivent s'habiller. Les représentations du vêtement féminin français qui coexistent au sein de cette population constituent des connaissances inscrites dans un système de signifiants communs. De plus, ces connaissances prescrivent l'allure vestimentaire à adopter selon le contexte et la nature de l'activité. Ceci contribue à façonner de manière cohérente l'aspect de leur monde en lien avec la pratique vestimentaire.

Dans les années 60 et 70, les représentations du vêtement féminin français reflètent des allures futuristes, androgynes et unisexes (Örmen, 2011). Parallèlement, le port du pantalon n'est pas généralisé dans la pratique vestimentaire des femmes françaises. Celui-ci est plus commun chez les jeunes Françaises que chez leurs aînées (Saillard, 2015b). Ces faits vestimentaires caractérisent les représentations du vêtement féminin partagées par les femmes et forment leur système de référents, qui varie selon les groupes (port du pantalon acquis pour les unes et non intégré pour les autres). L'arrivée de la Collection 71 ébranle le savoir partagé et interrompt le consensus vestimentaire du moment : différentes forces en mouvement émergent. D'une part, l'état du vêtement dans le début des années 70 n'incarne pas la mode pratique et utilitaire développée durant la période sous l'Occupation à laquelle renvoie la Collection 71. Une fois la guerre terminée, la population française a souhaité effacer de la mémoire collective la silhouette vestimentaire née de cette période douloureuse. Ainsi, l'apparition de la Collection 71 au sein du schème cognitif des femmes françaises contredit, pour les femmes qui ont connu la guerre, la ligne vestimentaire vers laquelle elles ont évolué. Toutefois, les femmes issues de la jeunesse qui n'ont pas vécu la guerre répondent positivement à la Collection, qui représente une forme nouvelle de s'habiller. Les vêtements de la Collection 71 agissent en tant que signes et symboles visibles (Barthes, 1967) délimitant les frontières groupales positionnant d'un côté la presse et de l'autre, les femmes issues de la « jeunesse » des années 70 (Keblusek, Giles et Maass, 2017). Les vêtements de la Collection propose une nouvelle « parole », un nouveau

« langage » vestimentaire qui s'ajoute au « code vestimentaire » des femmes françaises à cette époque (Davis, 1992). Les réactions divergentes face à la Collection ont comme effet de remettre en question le savoir partagé de la représentation sociale du vêtement féminin, tout en participant à la communication sociale et aux interactions entre les femmes.

5.3.2 Fonctions d'orientations et justificatrices

Les fonctions d'orientations permettent de déterminer les comportements et d'agir selon « la définition de la finalité de la situation » (Abric, 1994, p. 17) alors que les fonctions justificatrices renvoient aux prises de position et aux comportements des individus et groupes concernés en aval. Ces fonctions participent à ancrer les représentations au sein de la pratique, à les orienter et les définir. Les divers contextes de la vie quotidienne impliquent des manières propres de s'habiller. Le contexte de travail est un environnement où l'adhésion à un code vestimentaire est généralement fortement encouragée, voire obligée (Roué, 1986; Sklar et Delong, 2012). Le code vestimentaire communément connu renvoie à la notion de « clothing code » (Davis, 1992) où l'une des fonctions du vêtement est la parole et le langage. Le code vestimentaire est un guide à suivre, lequel oriente et justifie le comportement vestimentaire à adopter conformément aux normes du milieu de travail.

Sur le plan vestimentaire, les fonctions d'orientations de la représentation sociale du vêtement dictent aux femmes ce qui est convenu de porter. Toute distinction de ce qui est communément accepté ne se conforme pas au comportement vestimentaire. La Collection 71 présente une silhouette qui détonne de celles qui caractérisent le vêtement féminin français des années 70, ancrées au sein de la pratique vestimentaire des femmes françaises.

5.3.3 Fonctions identitaires

Les fonctions identitaires des représentations sociales permettent aux groupes et aux individus de se situer dans le champ social. Elles permettent « l'élaboration d'une identité sociale [...] compatible avec des systèmes de normes et de valeurs socialement et historiquement déterminés » (Mugny et Carugati, cité dans Abric, 1994, p. 16).

Les vêtements sont des objets avec lesquels les individus entretiennent un rapport intime et soutenu : les vêtements nous accompagnent dans toutes les sphères de notre vie. En tant qu'objet de culture matérielle visible (Dant, 1999), les vêtements véhiculent plusieurs aspects en lien avec l'identité d'un individu ou d'un groupe, tels que le genre, l'âge, la classe sociale, la religion (Roach-Higgins et Eicher, 1992). Ces aspects établissent les critères d'appartenance groupale et individuelle. Les vêtements permettent aux individus de revendiquer leur appartenance à un groupe, leur inclusion, ainsi que leur maintien (Keblusek, Giles et Maass, 2017). Les vêtements accompagnent les femmes dans leur construction identitaire tant à l'adolescence (Badaoui, Lebrun et Bouchet, 2015; Barrau, 2017; Jemli, 2013) qu'à l'âge adulte (Peretz, 1992; Tawfiq et Paff Ogle, 2013). La construction identitaire n'est pas figée, elle est toujours en mouvement, à des degrés variables, selon les contextes et périodes de la vie (*Ibid.*). Les vêtements sont un outil significatif dans la définition de cette identité. De plus, les vêtements permettent aux groupes et individus de se situer dans l'espace temporel et spatial (Twiggg et Buse, 2013). Les vêtements forment l'objet de représentations sociales.

La représentation sociale du vêtement féminin français intervient sur le plan identitaire des femmes françaises. L'identité vestimentaire collective des années 70 s'inscrit dans un consensus, dans une pratique normée. L'arrivée de la Collection 71 soulève la diversité des éléments identitaires liés à la représentation du vêtement féminin, posant des différences à l'intérieur de l'identité collective. En effet, la Collection 71 rappelle une identité passée, du temps de la guerre. Elle ébranle une identité sociale relayée par

la presse qui, après la guerre, s'illustre par la rupture avec la silhouette des années 40 et évolue vers une ligne vestimentaire radicalement différente. Elle enthousiasme toutefois les jeunes femmes françaises, pour qui la Collection 71 ne représente pas un « écart identitaire », celles-ci n'ayant pas connu la guerre.

Nous voyons donc de quelles façons la Collection 71 s'articule autour de la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70, notamment en regard des fonctions associées aux représentations sociales. La Collection 71 ébranle le savoir partagé concernant la représentation et interrompt le consensus vestimentaire du moment : différentes forces en mouvement émergent. Citant la silhouette de la mode sous l'Occupation, la Collection 71 contredit les styles vestimentaires aux allures futuristes, androgynes et unisexes qui caractérisent la représentation du vêtement féminin dans les années 70 et qui orientent et justifient les comportements vestimentaires ancrés au sein des pratiques. Finalement, la Collection 71 ébranle l'identité collective puisqu'elle renvoie à des expériences identitaires différentes. Elle semble créer une rupture identitaire divisant d'un côté, des femmes qui cherchent à préserver une représentation sociale du vêtement qui illustre une identité éloignée de celle de la période de l'Occupation et de l'autre, des femmes issues de la jeunesse pour qui la guerre relève de l'histoire, non de l'expérience.

5.4 Collection 71, réciprocité entre représentation et pratique

La Collection 71 provoque un tollé lors qu'elle est présentée aux femmes de la presse, en raison, comme nous l'avons présenté, de la période qu'elle cite et de la symbolique qui lui est rattachée. Elle semble mettre en opposition deux groupes de femmes dont les réactions divergent. Même si la Collection 71 est contestée par les femmes issues de la presse, elle trouve un écho positif dans le contexte de l'époque et répond à la pratique vestimentaire des jeunes femmes. Au sens de Crane (2000), la Collection 71 renvoie à ce qui est valorisé durant les années 70. La réponse positive des femmes

françaises plus jeunes contribue à ancrer la Collection 71, à faire évoluer la représentation du vêtement féminin français et conséquemment à avoir une incidence au niveau de la pratique vestimentaire, cette mode ayant rejoint les « femmes de la rue ».

La transformation des représentations sociales est tributaire des changements qui se produisent tant au niveau des représentations que des pratiques sociales et individuelles. Le rapport qu'un individu entretient avec le vêtement est avant tout individuel. Toutefois, celui-ci s'inscrit dans une pratique vestimentaire sociale et alimente conséquemment les pratiques vestimentaires qui en découlent. Selon nous, la Collection 71 ne transforme pas la représentation sociale du vêtement féminin français : celle-ci demeure. La Collection ne remet pas en question la représentation du vêtement, mais la fait évoluer, et conséquemment agit sur la pratique vestimentaire. En tant que nouvelle offre vestimentaire acceptée par une partie de la population féminine française, le style utilitaire, pratique et féminin proposée par la Collection intègre la pratique puisqu'il répond au nouveau mode de vie de certaines femmes françaises, mode de vie inscrit dans un processus d'émancipation.

Ceci renvoie à la réciprocité entre représentation et pratique. En effet, une représentation peut être transformée par un changement au sein de ses systèmes central et périphérique mais également par un changement au niveau de la pratique. La Collection 71 est un cas qui nous permet d'explorer le lien entre les représentations et les pratiques sociales. Nous sommes d'avis que la Collection 71 s'inscrit dans le principe présenté par Abric (1994) selon lequel « les représentations et les pratiques s'engendrent mutuellement », elles forment un système. Les représentations peuvent engendrer de nouvelles pratiques tout comme les pratiques peuvent engendrer de nouvelles représentations.

La Collection 71, en tant qu'étude de cas, nous permet de voir cette réciprocité. Durant l'Occupation, le mode de vie des Françaises est chamboulé et occasionne des changements importants dans la garde-robe féminine. Sous l'Occupation, la créativité des Françaises est mise à l'épreuve : elles doivent trouver de nouvelles façons de s'habiller pour répondre au changement radical de leur mode de vie. De nouveaux vêtements sont créés, de nouvelles matières apparaissent, de nouvelles coupes sont conçues pour survivre le contexte de guerre. La pratique vestimentaire, induite par la guerre et la nécessité, modifie de manière importante la représentation du vêtement. À l'inverse, en 1971, la Collection ravive la mode sous l'Occupation et se présente aux femmes françaises comme une nouvelle caractéristique du vêtement féminin français. Celle-ci provient de l'imaginaire de son couturier qui y voit une correspondance avec l'ère du temps. La présentation de la Collection 71 est reçue, par certaines femmes, comme une réponse intégrée à la pratique vestimentaire qui à ce moment évolue dans un contexte d'émancipation. La représentation sociale du vêtement féminin français est alimentée par la pratique du moment.

5.5 Collection 71, représentation du vêtement féminin français et représentation des femmes

De façon plus large, cette étude de cas nous permet de réfléchir à l'interdépendance des systèmes de représentations. La Collection 71 porte la marque d'une époque, traduit l'essence d'un mode de vie, témoigne du développement d'un style vestimentaire en raison d'une nécessité d'émancipation... elle parle également des femmes françaises. Les vêtements de la Collection 71 se présentent comme objet de culture matérielle qui portent l'identité, les valeurs et les symboles des groupes de femmes qui le façonnent. Les vêtements, en raison du rapport intime des groupes et de individus avec ceux-ci, reflètent, dans le cas qui nous intéresse, l'identité des femmes françaises et conséquemment portent et véhiculent les valeurs et symboles en lien avec ces identités. Au-delà des composantes intrinsèques des vêtements, la Collection 71 parle de

moments historiques (la mode sous l'Occupation et les années 70) en lien avec l'émancipation et la place des femmes au sein de la société française. Les vêtements de la mode sous l'Occupation et ceux de la Collection 71 matérialisent la liberté, le mouvement, l'aspect pratique et utilitaire associés au contexte d'émancipation des femmes françaises. De plus, la Collection 71 propose une silhouette féminine qui renvoie à une nouvelle conception du corps féminin. Cette conception est perçue, dans le contexte des années 70, comme une resexualisation du corps féminin. Ainsi, la représentation du vêtement nous permet d'accéder à une représentation de la femme. Grâce au marqueur identitaire et à la dimension communicationnelle du vêtement, nous accédons à l'identité de la femme française des années 40 et 70. Les vêtements véhiculent ce que valorisait la société à ces périodes, ce qu'ont été les femmes au sein de ces sociétés. Les vêtements de la Collection 71 se présentent comme objet de culture matérielle qui portent l'identité et la symbolique des périodes qui lui sont liées. Par ailleurs, la Collection 71 a été au cœur d'interactions, comme en témoignent les critiques virulentes de la presse, qui ont été défendues par les groupes de femmes concernés par la Collection. L'identité, les valeurs et les symboles se construisent et s'érigent dans l'interaction qu'entretiennent les groupes et individus avec leur environnement social.

5.6 Synthèse de l'interprétation des résultats

Au terme de cette section, nous pouvons répondre à notre question générale « Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent s'articule-t-elle à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70? » et à nos questions spécifiques : « Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70? » et « Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la pratique vestimentaire de la femme française des années 70? ». Nous avons illustré grâce aux outils théoriques des représentations sociales et ceux de la

conceptualisation du vêtement comment la Collection 71 s'articule à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. D'abord, la Collection 71 est un événement vestimentaire ancré dans un contexte précis qui s'est attaché à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. Nous avons vu à l'aide des fonctions associées aux représentations sociales comment la Collection 71 a perturbé la représentation du vêtement, brisant le consensus vestimentaire entre les femmes concernées par la Collection. Elle est une proposition vestimentaire qui a été adoptée par les unes, balayée du revers par les autres, en raison notamment des références auxquelles elle renvoie et des systèmes de valeurs qu'elle interpelle. Par ailleurs, les fonctions associées aux représentations sociales sont intrinsèquement liées aux aspects identitaire, communicationnel et symbolique du vêtement relevés dans notre conceptualisation du vêtement. Ceci nous permet de supposer que la Collection a certainement participé à la construction de l'identité vestimentaire des femmes issues de la jeunesse qui ont répondu présente. L'acceptation partielle de la Collection nous permet de conclure qu'elle n'a pas transformé la représentation du vêtement féminin français ni la pratique vestimentaire. Toutefois, en tant que proposition vestimentaire supplémentaire, la Collection 71 répond au mode de vie de la jeunesse française. Incidemment, elle contribue à faire évoluer la pratique vestimentaire. À cet égard, nous avons été en mesure d'observer la réciprocité entre les représentations et pratiques, et de voir comment dans certaines situations la représentation agit sur la pratique et dans d'autres, la pratique agit sur la représentation. Finalement, la Collection 71 en tant qu'étude de cas nous a permis d'observer l'interdépendance des systèmes de représentations. Alors que nous nous sommes intéressée au système de représentation sociale du vêtement féminin français, nous avons constaté que ce système renvoie à un autre système de représentation, celui de la femme française. Et pour cause, puisque les valeurs et symboliques véhiculées par les objets prennent sens dans le rapport entretenu par les groupes et les individus qui les façonnent.

CONCLUSION

L'objectif du mémoire était de comprendre comment la Collection 71 s'articule à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. La Collection 71, en tant qu'étude de cas, nous a permis d'explorer et de mettre en lumière différentes dimensions du vêtement. Comme point de départ, nous avons dégagé des études consultées de la littérature trois dimensions spécifiques du vêtement : la dimension identitaire, la dimension communicationnelle et la dimension symbolique. Nous avons vu comment le vêtement participe à la construction identitaire des individus, et ce, tout au long de leur vie. Nous avons vu comment le vêtement est employé pour exprimer et faire reconnaître l'appartenance identitaire, et de ce fait, s'inscrit dans le langage, agit comme parole, et contribue à délimiter les frontières groupales. Le vêtement, en tant qu'objet de culture matérielle, porte des significations, des valeurs, des symboliques, permettant aux individus et groupes de communiquer et de se comprendre. Le vêtement est objet de représentations. Nous nous imaginons aisément que le nombre des représentations du vêtement est au nombre des groupes et des individus qui le portent. Nous nous sommes intéressée à la Collection 71 dans l'ensemble des vêtements qui la constituent et l'avons abordé comme une étude de cas. Sur la base que la Collection a causé une onde de choc lors de sa présentation le 29 janvier 1971, nous avons cherché à voir comment celle-ci s'articule à la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70. De ce fait, nous nous sommes tournée vers les théories des représentations sociales et une conceptualisation du vêtement. Nous avons pu répondre à notre question générale « **Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent s'articule-t-elle à la représentation sociale du vêtement féminin de la femme française des années 70?** » en répondant d'abord à notre première question spécifique :

« Qu'est-ce qui caractérise la Collection 71 d'Yves Saint Laurent? ». Nous avons identifié trois caractéristiques spécifiques de la Collection : la similitude des composantes vestimentaires entre les vêtements de la mode sous l'Occupation et celles des vêtements de la Collection 71; les critiques virulentes formulées par la presse à l'égard de la Collection 71; et les représentations des femmes qui se dégagent des discours autour des vêtements. Cette première question renvoie au contexte nécessaire pour approfondir notre recherche et répondre à nos deux autres questions spécifiques : « Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la représentation du vêtement féminin de la femme française des années 70? » et « Comment la Collection 71 d'Yves Saint Laurent participe-t-elle à la transformation de la pratique vestimentaire de la femme française des années 70? ». En analysant les différents processus qui concernent les représentations sociales, nous avons vu notamment comment la Collection 71 en tant qu'élément périphérique de la représentation sociale du vêtement féminin français des années 70 a ébranlé cette dernière, sans toutefois la transformer. Un des outils théoriques des représentations sociales, central à notre recherche, concerne la fonction identitaire. En effet, nous avons souligné les réactions divergentes suscitées par la Collection 71 chez les femmes françaises qui ont été interpellées sur le plan de leur identité : d'un côté, celles qui ont vécu l'Occupation et de l'autre, celles qui ne l'ont pas connue. La Collection 71 est un phénomène vestimentaire qui a interrompu le consensus vestimentaire des femmes françaises des années 70, ayant fait émerger différentes réalités et interpellé des systèmes de normes et valeurs distincts de femmes au sein d'une même société. Sans pour autant avoir transformé la représentation sociale du vêtement féminin, l'acceptation partielle de la Collection a tout de même fait évoluer la représentation du vêtement de certaines femmes ainsi que leur pratique vestimentaire. Cinquante ans plus tard, la Collection est reconnue pour avoir significativement influencé la pratique vestimentaire des femmes françaises et demeure un moment phare dans l'histoire du vêtement de la garde-robe contemporaine.

Ce mémoire permet d'appréhender le vêtement comme « une grille de lecture » de la société, le propre des théories des représentations sociales. Outre la représentation du vêtement, la Collection 71 nous a permis d'accéder à la vision des femmes françaises des années 40 et 70, de découvrir comment ces femmes se définissaient au travers du vêtement ainsi que l'évolution de cette identité vestimentaire entre les deux décennies étudiées. Nous avons observé comment le vêtement marque, porte et affiche une identité en plus d'être un « lieu » de rencontre, de tensions, d'échange et d'affirmation. Ainsi, l'exercice d'appréhender une collection spécifique de l'histoire de la mode comme un phénomène vestimentaire qui contribue à l'évolution des représentations et pratiques nous encourage à l'entreprendre à d'autres niveaux. Nous pourrions par exemple interroger les pratiques vestimentaires d'aujourd'hui et réfléchir sur les phénomènes vestimentaires qui les font évoluer vers ce qu'elles sont aujourd'hui. Nous pouvons également questionner ce qui aujourd'hui, pourrait perturber la représentation du vêtement d'un point de vue des sociétés occidentales, alors que les représentations du vêtement et des pratiques vestimentaires semblent difficilement choquables. En somme, le vêtement permet de lire une société, d'afficher l'identité d'un groupe d'individus et d'accéder à des représentations qui agissent en tant que code, situent, guident et justifient des manières d'être, des comportements, des identités.

Limites et pistes

Bien que le cadre de notre recherche – la problématique, le cadre théorique et la méthodologie – a permis la présentation de résultats et une interprétations de ceux-ci, il nous a posé des limites qui méritent d'être présentées. Tout d'abord, nous avons été aux prises avec une saturation de nos données. Tel que mentionné dans la présentation de notre méthodologie, nous souhaitions effectuer des entretiens semi-dirigés afin d'explorer l'incidence de la Collection 71 sur les pratiques vestimentaires de la femme en questionnant des experts sur cette question. La collecte de données au moyen d'entretiens semi-dirigés aurait permis un accès direct à l'expertise sur le sujet de la

mode et du vêtement des individus dans leur pratique vestimentaire. En cours de recherche, nous avons dû délaissier cette méthode en raison de l'impossibilité de nous entretenir avec les personnes identifiées. Nous avions bon espoir qu'une collecte de données par analyse de contenu allait être suffisante pour notre analyse, mais nous réalisons après coup qu'il en a été autrement. Par ailleurs, le choix de notre cadre théorique – choisi sur la base de notre collecte de donnée mixte – était à propos pour mener une analyse approfondie. Toutefois, étant donné l'absence de données provenant d'entretiens, nous n'avons pu exploiter les outils théoriques des représentations sociales à leur juste valeur. De telles données auraient enrichi et diversifié l'analyse. Ainsi, l'analyse de données sous la loupe des théories des représentations sociales a eu comme effet d'installer une redondance au niveau de notre interprétation des résultats. Nous aurions pu opter pour une analyse sémantique et procéder à une analyse qui se serait penchée sur le sens des mots et des messages de notre corpus. Ceci aurait toutefois impliqué des changements significatifs que le temps ne nous permettait pas. Nous sommes satisfaite du chemin accompli et d'avoir été en mesure de mener à terme le processus complet de recherche, consciente des aléas de la recherche. Nous en prenons bonne note pour la suite de notre parcours.

ANNEXE A

LE STYLE YVES SAINT LAURENT



Photo 1

Le style YSL, c'est celui dont « [...] les principales caractéristiques sont les épaules naturelles, la souplesse de la taille et la ligne de la jupe qui n'est plus fourreau et qui n'entrave plus et qui dégage la silhouette, qui facilite la marche. »

« Joli cœur », Collection haute couture printemps-été 1959.
© Musée Yves Saint Laurent Paris



Photo 2

Croquis original du premier smoking. Collection haute couture automne-hiver 1966.
© Musée Yves Saint Laurent Paris



Photo 3

Premier smoking porté par Ulla. Collection haute couture automne-hiver 1966.

Photographie de Gérard Pataa.

© Musée Yves Saint Laurent Paris / Gérard Pataa - DR

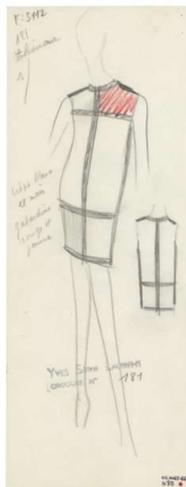


Photo 4

Croquis original d'une robe de cocktail. Hommage à Piet Mondrian. Collection haute couture automne-hiver 1965

© Musée Yves Saint Laurent Paris



Photo 5

Robe de cocktail portée par Muriel. Hommage à Piet Mondrian. Collection haute couture automne-hiver 1965, Paris, juillet 1965.

Photographie de Louis Dalmas.

© DALMAS/SIPA



Photo 6

Croquis original d'un ensemble de soir court composé de la veste dite "Les Tournesols". Hommage à Vincent Van Gogh. Collection haute couture printemps-été 1988.

© Musée Yves Saint Laurent Paris



Photo 7

Ensembles de soir, hommage à Vincent Van Gogh, portés par Naomi Campbell et Bess Stonehouse lors du défilé de la collection haute couture printemps-été 1988, salon impérial de l'hôtel Inter-Continental, Paris, janvier 1988.

Photographie de Guy Marineau.

© Musée Yves Saint Laurent Paris / Guy Marineau

ANNEXE B

LISTE DES COUPURES DE PRESSE

Les coupures de presse proviennent du catalogue d'exposition « Yves Saint Laurent 1971, la collection du scandale » (2015), par Olivier Saillard :

- « Saint-Laurent : l'apprenti sorcier », par Pierre-Yves Guillen, 1er février 1971, dans *Combat*, p. 48
- « SAINT LAURENT: une triste occupation », par M.-A. Dabadie, 30-31 janvier 1971, dans *Le Figaro*, p. 51
- « Saint-Laurent : Truly Hideous », par Eugenia Sheppard, 30 janvier 1971, dans *International Herald Tribune*, p. 40
- « Designer Yves Saint Laurent Draws Fire in Fashion World », par Aline Mosby, 30 janvier 1971, dans *Lorain Journal*, p. 49
- « Sad reminder of Nazi days – French press attacks Yves », par Aline Mosby, 1er février 1971, dans *Birmingham News*, p. 52
- « Saint Laurent's Scandal Is Stimulating to Designer », par Aline Mosby, 25 février 1971, dans *Columbus Dispatch*, p. 53
- « Saving the worst for last », par Alison Adburgham, 30 janvier 1971, dans *The Guardian*, p. 55

BIBLIOGRAPHIE

- Abric, J.-C. (1994). *Pratiques sociales et représentations*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Badaoui, K., Lebrun, A.-M. et Bouchet, P. (2015). L'intérêt des théories psychosociales pour comprendre les styles vestimentaires des adolescents. Dans *Management & Avenir*, 76(2), 57-76. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-management-et-avenir-2015-2-page-57.htm>
- Barnard, M. (1996). *Fashion as Communication*. London: Routledge.
- Barrau, S. (2017). Pratiques vestimentaires et expressions du genre, effets de contextes scolaires contrastés. Dans *Agora débats/jeunesses*, 75(1), 23-35. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-agora-debats-jeunesses-2017-1-page-23.htm>
- Barthes, R. (1957). Histoire et sociologie du Vêtement [Quelques observations méthodologiques]. Dans *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 12(3), 430-441. <https://doi.org/10.3406/ahess.1957.2656>
- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bazanquisa, R. (1992). La Sape et la politique au Congo. Dans *Journal des africanistes*, 62(1), 151-157. <https://doi.org/10.3406/jafr.1992.2343>
- Bell, Q. (1992). *Mode et société : Essai sur la sociologie du vêtement*. (I. Blour, trad.) Paris : Presses Universitaires de France.
- Benaïm, L. (2002). *Yves Saint Laurent Biographie*. France : Éditions Grasset.
- Benaïm, L., Drake, A., Lelièvre, M.-D. et Derbord, J.-P. (2010, 27 avril). Interviewés par P. Charpentier. Entrevue avec Laurence Benaïm, Alicia Drake, Marie-Dominique Lelièvre et Jean-Pierre Derbord. Yves Saint Laurent 1936 – 2008. Dans France Culture (prod.), *Le mardi des auteurs*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/design/yves-saint-laurent-5-tenues-qui-ont-revolutionne-la-mode>

- Bonneville, L., Grosjean, S. et Lagacé, M. (2007). *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal : Gaëtan Morin éditeur.
- Borel, F. (1992). *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*. France : Calmann-Lévy.
- Bourassa-Dansereau, C. (2015). *L'amour chez les jeunes adultes issus de l'immigration : lorsqu'aimer, c'est négocier ses relations et son identité*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/7617/>
- Charpy, M. (2015). Les aventuriers de la mode. Dans *Hommes & migrations*, 1310, 25-33. Récupéré de <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3146>
- Chenoune, F. (2010). Printemps-Été 71 – Anatomie d'un scandale. Dans *Yves Saint Laurent* (p. 197-205). Paris : La Martinière.
- Crane, D. (2000). *Fashion and Its Social Agendas*. London and Chicago: The University of Chicago Press.
- Dant, T. (1999). *Material Culture in the Social World*. Buckingham: Open University Press.
- Davis, F. (1992). *Fashion, Culture, and Identity*. London and Chicago: The University of Chicago Press.
- Delaporte, Y. (1981). Pour une anthropologie du vêtement. *Vêtement et sociétés /1*, Actes des Journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979 éditées par Monique de Fontanès et Yves Delaporte, Muséum national d'histoire naturelle, pp.3-13. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004566/document>
- Descamps, M.-A. (1979). *Psychosociologie de la mode*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Gagnon, Y.-C. (2012). *L'étude de cas comme méthode de recherche*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gherchanoc, F. et Huet, V. (2007). Pratiques politiques et culturelles du vêtement. *Revue historique*, 1(641), 3-30. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-historique-2007-1-page-3.htm>

- Gutton, M.-L. (2015, mai). *Rencontre avec Marie-Laure Gutton*. Communication présentée au Musée Yves Saint Laurent Paris, Paris, France. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=44dSmNDYdg4&t=493s>
- Hebdige, D., Neveu, E. et Martin, K. (1996). Système du mod. Dans *Réseaux*, 14(80), 71-80. <https://doi.org/10.3406/reso.1996.3801>
- Ina Société. (2012, 30 juillet). *Les adieux d'Yves Saint Laurent | Archive INA*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=dGsgfvmnrTI>
- Ina. (1959, 1 février). *Yves Saint Laurent*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01250/yves-saint-laurent.html>
- Jemli, K. (2013). Consommation de mode chez les adolescents : Role des processus identitaires. Dans *La Revue Gestion et Organisation*, 5(1), 62-70. Récupéré de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2214423413000094>
- Jodelet, D. (2003). *Les représentations sociales*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Keblusek, L., Giles, H. et Maass, A. (2017). Communication and group life: How language and symbols shape intergroup relations. Dans *Group Processes & Intergroup Relations*, 20(5), 632-643. Récupéré de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1368430217708864?journalCode=gpia>
- Laurent, J. (1979). *Le nu vêtu et dévêtu*. France : Gallimard.
- Mannoni, P. (1998). *Les représentations sociales*. (7^e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.
- Machuco Rosa, A. (2013). The evolution and democratization of modern fashion: from Frederick Worth to Karl Lagerfeld's fast fashion. Dans *Comunicação e Sociedade*, 24, 79-94. Récupéré de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1012.3095&rep=rep1&type=pdf>
- Missika, D. (2015, juillet). *Rencontre avec Dominique Missika*. Communication présentée au Musée Yves Saint Laurent Paris, Paris, France. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=9rFSd9lXn-s>
- Mongeau, P. (2008). *Réaliser son mémoire ou sa thèse*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Moliner, P. (dir.). (2001). *La dynamique des représentations sociales*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Moliner, P. et Guimelli, C. (2015). *Les représentations sociales*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Müller, F. (2008). *Yves Saint Laurent : Style*. Paris : éd. de la Martinière.
- Musée Yves Saint Laurent Paris. (s.d.). *Conservation*. Récupéré de <https://museeyslparis.com/conservation>
- Musée Yves Saint Laurent Paris. (s.d.). *1965 L'hommage à Piet Mondrian*. Récupéré de <https://museeyslparis.com/biographie/lhommage-a-piet-mondrian>
- Musée Yves Saint Laurent Paris. (s.d.). *1966 Premier smoking*. Récupéré de <https://museeyslparis.com/biographie/premier-smoking>
- Musée Yves Saint Laurent Paris. (s.d.). *1971 La collection du scandale*. Récupéré de <https://museeyslparis.com/biographie/la-collection-du-scandale>
- Musée Yves Saint Laurent Paris. (2015). *Yves Saint Laurent 1961-1971 : dix ans pour révolutionner la mode - Rencontre avec Pierre Bergé*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=ij8WfwAN5MM>
- Orfali, B. (2008). Yves Saint-Laurent (1936-2008) Le petit prince de la haute couture. *Hermès, La Revue* 2008/3(52), (p. 183-185). Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2008-3-page-183.htm>
- Örmen, C. (2011). *Brève histoire de la mode*. Paris : Hazan.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. [Document numérique]. Paris, France : Armand Colin.
- Peretz, H. (1992). Le vendeur, la vendeuse et leur cliente. Ethnographie du prêt-à-porter de luxe. Dans *Revue française de sociologie*, 33(1), 49-72. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1992_num_33_1_4117
- Portail de la mode. (2020). *Histoire de la Mode : Les années 1940 De la Guerre au New Look*. Récupéré de <https://www.portaildelamode.com/histoire-mode-annees-1940/>

- Roach-Higgins, M. E. et Eicher, J. B. (1992). Dress and Identity. Dans *Clothing and Textiles Research Journal*, 10(4), 1-8.
<https://doi.org/10.1177/0887302X9201000401>
- Roué, M. (1986). La punkitude, ou un certain dandysme. Dans *Anthropologie et Sociétés*, 10(2), 37-55. <https://doi.org/10.7202/006348ar>
- Saillard, O. (2015a). *Yves Saint Laurent 1971 : la collection du scandale*. Paris : Flammarion.
- Saillard, O. (2015b, juin). *Rencontre avec Olivier Saillard*. Communication présentée au Musée Yves Saint Laurent Paris, Paris, France. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=TWEMyq7uIco>
- Saillard, O. (2019). *Le bouquin de la mode*. Paris : Robert Laffont.
- Schofield, K. et Schmidt, R. Ä. (2005). Fashion and Clothing: the Construction and Communication of Gay Identities. Dans *International Journal of Retail & Distribution Management*, 33(4), 310-323.
<https://doi.org/10.1108/09590550510593239>
- Simmel, G. (2013). *Philosophie de la mode*. (A. Lochmann, trad.). Paris : Allia.
- Sklar, M. et DeLong, M. (2012). Punk Dress in the Workplace: Aesthetic Expression and Accommodation. Dans *Clothing and Textiles Research Journal*, 30(4), 285-299. Récupéré de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0887302X12467848?journalCode=ctra>
- Tawfiq, W. A. et Paff Oglan, J. (2013). Constructing and Presenting the Self Through Private Sphere Dress: An Interpretive Analysis of the Experiences of Saudi Arabian Women. Dans *Clothing and Textiles Research Journal*, 31(4), 275-290. Récupéré de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0887302X13504031>
- Twigg, J. et Buse, C. E. (2013). Dress, Dementia and the Embodiment of Identity. Dans *Dementia*, 12(3), 326-336. Récupéré de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1471301213476504?journalCode=dema>
- Veblen, T. (1970). *Théorie de la classe de loisir*. (L. Evrard, trad.) Paris : Gallimard.
- Veillon, D. (1990). *La mode sous l'occupation*. Paris : Payot.

Walford, J. (2008). *Forties Fashion*. New York: Thames & Hudson.