

"Aménager les échanges entre acheteurs belges et créateurs parisiens"¹

La constitution d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge pendant l'entre-deux-guerres

VÉRONIQUE POUILLARD

BAEF Fellow – Columbia University

Chargée de recherches FNRS – Université Libre de Bruxelles

Cette étude porte sur la question des exportations de mode et plus particulièrement de mode française pendant l'entre-deux-guerres, dans un contexte de crise textile et de protectionnisme.² Paris est alors le seul centre de création internationalement reconnu. La transmission des modèles de haute couture française joue donc un rôle essentiel dans la circulation des modes. Enjeu économique, pour la France mais également pour les pays importateurs, la haute couture concerne une part économique limitée, mais culturellement très influente, d'un secteur textile qui est, en Belgique, l'une des principales industries. Au milieu des années 1930, le textile est considéré comme le premier secteur industriel en nombre d'ouvriers, soit 18% des travailleurs; sans oublier l'existence d'une main-d'œuvre souvent non déclarée, travaillant à domicile et éventuellement pour son propre compte.³ Le contrôle de la diffusion des modèles par la France, mais également l'attitude des importateurs, restent jusqu'ici peu étudiés, souvent faute de documents.⁴ Dans ce cadre, la naissance d'une Chambre syndicale de Haute Couture belge, et surtout la conservation de dossiers d'archives dans le Fonds Hirsch & C^{ie} des Archives générales du Royaume, reprenant notamment une correspondance suivie entre les Chambres syndicales de la Couture belge et française, permettent

¹ Raymond Barbas, président de la Chambre syndicale de la Couture parisienne, 05/04/1951, AGR, I 288, 2277.

Je remercie Ginette Kurgan, Serge Jaumain, Anne Morelli et les référents anonymes pour leurs réflexions sur des versions précédentes de ce texte.

² *Textilia. Organe Professionnel des Fabricants, Négociants et Détaillants*, II, 9, 1^{er}/09/1930, pp. 6-7.

³ L'industrie textile et du vêtement occupe, en 1935, 125.538 hommes et 162.778 femmes. De Staercke (R.), "L'Industrie des Textiles et du Vêtement en Belgique", *Bulletin commercial. Organe hebdomadaire publié par l'Office commercial de l'État*, 06/07/1936, no. 27, p. 1897. La part du vêtement y est minoritaire.

⁴ Les archives de la Chambre Syndicale de la Couture parisienne restent aujourd'hui la propriété exclusive de cet organisme.

d'explorer la question de la reproduction et de la copie des modèles.⁵ Le cas des rapports entre la France et la Belgique, grande importatrice mais également réexportatrice de mode, permet de se pencher sur ces questions, mais aussi de s'interroger sur l'existence d'un secteur de la mode belge avant la fin du XX^e siècle.

La mode se trouve en effet placée sous les projecteurs à partir de la fin des années 1980. L'origine de ce changement réside dans la nécessité de restructurer le secteur textile national. En 1980, le vote par le gouvernement Martens du plan textile quinquennal a pour objectif de sauver une industrie marquée par les fermetures d'usines et menacée de perdre entre cent et cent vingt mille emplois. Deux ans plus tôt, le gouvernement a décidé de traiter l'industrie textile et vestimentaire de manière analogue aux secteurs de la sidérurgie, de la construction et de la réparation navale. Une étude du secteur textile est alors commandée aux bureaux d'études McKinsey, Sobemap et Bekaert Stanwick, suivie de rapports en juin 1980 (Lentzen, Arcq, 1981, 22, note 2; Charlier, 1980, 23-33).

Le budget accordé au Plan textile par le Ministère de l'Économie en 1981 est de cent quarante millions d'euros pour cinq ans. Cette somme est destinée à consolider l'emploi, développer les ventes, réduire les coûts et améliorer les structures financières des entreprises. Le Plan textile est sélectif, au sens où son accès est réservé à des projets concrets conformes à ses objectifs, tandis que l'intervention financière de l'État n'implique aucune participation publique dans la gestion des sociétés concernées.⁶ La mission économique du Plan se double d'une prise de conscience des impératifs du système de la mode (Barthes, 1967), puisque ce budget est en grande partie destiné à l'encouragement du travail commercial et créatif.

Les interventions financières sont gérées par la Société nationale pour la Restructuration de l'Industrie de la Confection et du Textile. L'Institut du Textile et de la Confection en Belgique (ITCB) a pour objet la mise sur pied et le contrôle des mesures prévues dans le plan. Ce dernier organisme, qui a

⁵. Il n'existe pas à proprement parler d'archives de la Chambre syndicale de Haute Couture belge. L'existence de l'institution elle-même semble avoir été à peu près totalement oubliée. En revanche, l'activité de Robert Hirsch, co-directeur de la maison Hirsch & C^{ie} de 1919 à 1955, en tant que fondateur et président de la Chambre Syndicale belge joue ici un rôle clé. La conservation de ses dossiers d'archives dans le Fonds Hirsch des AGR permet de mettre à jour le fonctionnement de la Chambre. Ces dossiers sont également révélateurs d'une partie de l'activité de la Chambre syndicale parisienne.

⁶. AGR, Fonds Hirsch, I 288, p. 22.

la forme d'une a.s.b.l., est géré paritairement par les pouvoirs publics, le patronat et les syndicats du secteur (Dux, Hegalé, Layon, 1983, 13, note 1). C'est dans le cadre des activités de l'ITCB qu'en 1982, sont lancés le slogan "Mode, c'est belge" et un concours bisannuel, la Canette d'Or, destiné à la promotion de l'industrie nationale, en récompensant la meilleure collection créée et fabriquée en Belgique avec des tissus belges. Ann Demeulemeester en remporte la première édition en 1982; c'est un banc d'essai, mais qui va très vite s'internationaliser.

En 1987 survient une étape décisive pour les créateurs belges: six anciens étudiants de la section de stylisme de l'Académie d'Anvers participent au British Designer Show à Londres. Ann Demeulemeester, Dirk Bikkembergs, Dirk Van Saene, Dries Van Noten, Walter Van Beirendonck, Marina Yee sont les premiers stylistes belges à accéder à un succès international. Ils choisiront Paris comme rampe de lancement. Martin Margiela, qui sort de l'Académie d'Anvers en 1980 (Esch, Goyvaerts, Van Riet, 1989, 76), rejoint ces premiers stylistes belges, auxquels il faut ajouter une deuxième génération qui compte dans ses rangs A.F. Vandevorst, Véronique Branquinho, Bernard Willhelm, etc. Anvers est depuis devenue l'une des capitales de la mode, et en tête de file de la mode alternative en Europe (Bréban, 2003, 22-32; Hublet, 2003, 42-50). La création a sauvé l'image du textile belge, à défaut de provoquer un miracle économique (Coppens, 1994, 5), et les créateurs belges ont montré leur capacité à intégrer le système international – et, au premier chef, français – de la mode, comme les créateurs japonais ont pu le faire avant eux (Kawamura, 2004, 164).

Ce succès récent de la mode belge pourrait donner à penser qu'elle était inexistante avant l'émergence de l'école d'Anvers. Dès lors, la question de la mode doit être posée, dans un pays à très forte tradition textile. L'interrogation porte donc sur les moments de cristallisation de la mode en Belgique, la période abordée ici étant celle de l'entre-deux-guerres. Le choix n'est pas arbitraire: c'est alors que naît la Chambre syndicale de Haute Couture belge. On se situe dans un contexte où la haute couture est encore dominante dans la production des formes de mode, avant l'émergence du prêt-à-porter, qui, en Europe, a lieu au cours de l'après-guerre. La mode, qui se définit par rapport à l'habillement en ce qu'elle induit des changements liés aux caprices de l'industrie et du porteur, et non plus uniquement pour des raisons d'usure et de résistance au climat (Barthes, 1967, 10; Lang, 2001, 15), est alors fixée par le système de la haute couture parisienne.

Cet article commence par une interrogation sur la place occupée par Paris en tant que modèle, incluant un rapide aperçu historiographique sur ce point. On examinera ensuite la création de la Chambre syndicale de Haute Couture belge et ses activités, qui se resserrent autour d'un objectif: l'exportation des modèles parisiens, ce qui conduit à préciser les rapports entre les Chambres syndicales belge et française à travers leur correspondance. Cet exposé permettra de revenir à la question de la copie, y compris dans ses aspects juridiques. Celle-ci permet de montrer qu'il existe des circuits de reproduction légale et permet de superposer, à la problématique française de la défense des créateurs, celle de l'exportation.

1. PARIS, UNE CONSTANTE RÉFÉRENCE

Pour les classes aisées, les modes françaises dominent, dans la Belgique du XIX^e et du tournant du XX^e siècle. L'historiographie a pendant longtemps suivi cette caractéristique culturelle: la mode féminine a été étudiée avant tout comme une évolution des formes du vêtement de la clientèle de maisons de couture d'exception. Cette histoire des formes a été dénoncée depuis par certains historiens et en particulier par Lou Taylor comme partielle et stratégique, voire révisionniste (Taylor, 2000, 121). La place de Paris également fait l'objet d'une mise en perspective critique et réflexive par Valerie Steele, dans son livre *Paris Fashion. A Cultural History*. L'auteur y interroge les raisons de la place de Paris comme capitale de la mode, qui serait aujourd'hui devenue *primus inter pares*, ces pairs étant représentés par Londres, New York, Milan et Tokyo (Steele, 1988).

Pendant l'entre-deux-guerres, sur le plan de la création, la suprématie parisienne dans le domaine des modes féminines reste donc incontestée, comme l'expose ce ou cette journaliste belge anonyme en 1931:

"Quelques pays essayent bien encore d'opposer leurs costumes nationaux aux décrets de Paris, mais qu'espérer encore de la tradition depuis que le Ghazi [Mustapha Kemal Atatürk] a enjoint aux Turques elles-mêmes de s'habiller à la française! [...] Puis, il y a la toilette surchargée de falbalas, de plumes, de fleurs, de volants qu'exigent les stars et les milliardaires américains. Aussi, pour celles-ci, les coutu-

riers de Paris, s'inclinant respectueusement devant le monceau d'or, consentent-ils à incliner leur génie à confectionner des *spéciales transatlantiques*".⁷

On assiste en effet, depuis le XIX^e siècle, à une occidentalisation généralisée du vêtement ainsi qu'à une consolidation de cette prééminence parisienne dans le domaine des modes féminines. Depuis le XIX^e siècle au moins, l'utilisation de fausses origines parisiennes sur les étiquettes des produits textiles les plus divers est un témoignage constant de cet état de fait (Coppens, 1996, 102). *A contrario*, si le Royaume-Uni sert également de référence dans la mode masculine et sportive, ses couturiers n'ignorent pas l'"impardonnable désavantage d'être anglais en Angleterre" (de la Haye, 1997, 13). Cette suprématie, reconnue sur le plan international⁸ et revendiquée par le secteur de la couture français⁹, n'ignore pas les contingences économiques. Les paradoxes de la situation parisienne sont présents depuis la fin du XIX^e siècle:

"Pour ce qui est de la Belgique, bien entendu, elle n'a rien d'autre à faire que d'accepter les yeux fermés les volontés impératives de la Haute Couture parisienne. Je ne sais si celle-ci est toujours ce qu'elle était avant la guerre. Les grandes maisons de mode, par un amusant paradoxe, étaient surtout des entreprises étrangères, soit par les capitaux qui y étaient engagés, soit par les directeurs qui se trouvaient à leur tête. C'était la plus curieuse exploitation qu'on puisse imaginer du goût français. Car c'étaient tout de même bien des idées françaises, des dessinatrices françaises, des créatrices de modèles françaises, une main-d'œuvre française [...]"¹⁰

C'est toujours le cas pendant l'entre-deux-guerres: créateurs et producteurs de la mode parisienne sont d'origines diverses et il est bien établi que le système de la mode français se nourrit de cosmopolitisme. Les exemples peuvent être évoqués à partir de Charles-Frédéric Worth, d'origine anglaise et fondateur de la haute couture sous le Second Empire. Pendant l'entre-deux-guerres, on peut citer notamment les Anglais Redfern et Edward Molyneux. La formation joue un rôle important, grâce aux stages à l'étranger, aux réseaux familiaux et personnels (Gidel, 2000, 241-242). Les Belges sont également présents dans la couture parisienne de l'entre-deux-guerres. Parmi eux, les directeurs des entreprises parisiennes Philippe & Gaston (Gaston Kauffman) et Bernard & C^{ie} (Jules Hirsch et Fred Jourda), apparentés aux Bruxellois de Hirsch & C^{ie},

⁷. AGR I 288, 2268, dossier de coupures de presse, "La Haute Couture et le Veau d'or", *La Meuse*, Liège, 17/02/1931.

⁸. AAD, "L'influence parisienne", *International Textiles*, II, 22, 28/11/1934, p. 21.

⁹. "Le but de l'Officiel de la Couture et de la Mode de Paris", *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris. Organe de propagande et d'expansion de l'art français*, IV, 31, mars 1924, p. 1.

¹⁰. AGR I 288, 2268, dossier de coupures de presse, "La Haute Couture et le Veau d'or", *La Meuse*, Liège, 17/02/1931.

ainsi que l'une des couturières les plus connues de l'époque, Marguerite Besançon de Wagner, dite Maggy Rouff (1896-1971) (Garnier, 1987, 252-253).¹¹ La profession, en particulier sur le plan créatif, ne peut se développer sans ouverture internationale, mais les Belges de Paris ne revendiquent pas leur appartenance nationale (Coppens, 1994, 4).

Si Paris est une capitale symbolique, sur le plan historiographique, des histoires de la mode que l'on peut qualifier de nationales (de la Haye, 1997; Figueras, 2003; White, 2000) commencent à émerger en Europe au cours des années 1990, en regard de cette hégémonie parisienne. L'objectif de ces études réside souvent dans une tentative d'interroger le passé de lieux qui vont devenir ou tenter de devenir de nouvelles capitales de la mode lors de l'après-guerre. La plupart de ces travaux gardent l'empreinte du point de vue qui avait marqué l'historiographie du costume. Dans une perspective basée avant tout sur l'histoire des formes du vêtement, leur objectif est de retracer l'histoire de la création et des créateurs. Cependant, l'existence d'une création locale, qui se révèle souvent féconde bien que confidentielle, ne satisfait que partiellement cette évolution historiographique. Pour y répondre, il faut également se pencher sur les pratiques des consommateurs de mode qui ne sont pas clients des créateurs locaux et n'ont pas les moyens de s'adonner au tourisme de mode, c'est-à-dire de se rendre à Paris pour acheter. C'est ici qu'intervient l'étude de la diffusion des modes et des intermédiaires.

Certains segments de ces intermédiaires ont été étudiés. Le premier concerne un vecteur important de la reproduction de modèles: les diagrammes et patrons, qui ont fait l'objet de récentes études, en particulier dans le monde anglo-saxon (Burman, 1994, 71-80; Seligman, 2003, 95-113). Les méthodes de coupe sont devenues progressivement le laboratoire de reproduction des modèles. Il a fallu attendre 1840 pour que les diagrammes et dessins des modèles deviennent suffisamment précis et soient publiés par les journaux professionnels et les magazines féminins. La méthode d'impression des patrons se perfectionne pendant le XIX^e siècle, aux États-Unis surtout. La société McCall marque un tournant pendant les années 1920, en commençant

¹¹ D'origine belge, Maggy Rouff ouvre sa maison en janvier 1929 sur les Champs-Élysées. Ses beaux-parents y ont auparavant dirigé la maison Drécoll. Maggy Rouff deviendra notamment présidente de la PAIS (Protection artistique des Industries saisonnières). Au cours des années 1930, elle effectue notamment une tournée de conférences aux États-Unis et écrit plusieurs ouvrages relatifs à son expérience dans la couture et aux États-Unis. Elle ouvre un deuxième salon en 1937, à Londres, dans lequel elle se consacre uniquement à la clientèle particulière.

à vendre des patrons de modèles créés par des grands couturiers français tels Chanel, Drécoll ou Poiret (Spanabel Emery, 1999, 236-247). L'histoire des grands magasins constitue un deuxième secteur d'étude. Si la reproduction et la copie de vêtements n'est pas au centre de ces travaux, il n'en reste pas moins que les grands magasins ont été parmi les producteurs et vendeurs de copies. Cette histoire est aujourd'hui relativement bien connue et, dans certains cas, la présence d'archives permet de retracer le processus de distribution des modèles entre créateurs et acheteurs.

Troisième exemple d'intermédiaire étudié, la copie commence à être explorée comme un phénomène à part entière, et en particulier, pour le domaine de la mode, par l'historienne de l'art Nancy Troy. Justifiant l'étude de la copie par son importance au XX^e siècle, jusques et y compris dans la pratique artistique, Troy montre comment, jusqu'au début des années 1920, l'industrie fabrique et vend des copies américaines des modèles du couturier Paul Poiret. Troy fait l'analyse de cette situation comme étant la résultante d'une mutation sur le plan des arts plastiques, symbolisée par l'invention du *ready-made* (œuvre d'art non réalisée par l'artiste) par Marcel Duchamp. Troy montre donc qu'à partir du *ready-made*, la copie elle-même fait désormais partie du processus de la création. Concrètement, la diffusion des modèles de Poiret, mais aussi de Vionnet et d'autres encore, vers les États-Unis fait l'objet d'articles dans la presse de mode. Ces sources permettent à Troy de poser la question de la diffusion, légale ou illégale, des modèles de la haute couture française aux États-Unis jusqu'aux années 1920. De telles pratiques, situées parfois à la limite de la légalité et pourtant porteuses d'un enjeu à la fois économique et culturel sont peu documentées, mais peuvent être étudiées, comme le montre Troy en utilisant la presse et la publicité pour étayer sa recherche sur Poiret aux États-Unis. Plus spécifiquement, la question de la copie frauduleuse et de la protection des modèles a fait l'objet d'une étude de Mary Lynn Stewart, basée sur la presse professionnelle, sous le titre "Copying and Copyrighting Haute Couture: Democratizing Fashion, 1900-1930s" (Stewart, 2005, 103-130).

La question des intermédiaires est inséparable de la structure du système de la mode, tel qu'il s'est construit en France à l'époque moderne, à partir du colbertisme. L'institutionnalisation de la mode commence véritablement deux siècles plus tard, en 1868, avec l'établissement de la *Chambre Syndicale de la Couture et de la Confection pour Dames et Fillettes*, qui regroupe trois professions: couture, confection et tailleurs pour dames (Garnier, 1987, 75). L'association devient la *Chambre Syndicale de la Couture parisienne* en 1911

(Kawamura, 2004, 36-41; Grumbach, 1993, 11). Ses membres sont tenus d'occuper un quota de personnel minimum dans leurs ateliers. Chaque année, ils doivent présenter deux grandes collections pour l'été et l'hiver et deux petites collections de demi-saison. Ils sont également tenus de réaliser un chiffre d'affaires minimum.

Pendant l'entre-deux-guerres, un premier cercle très réduit, celui de la clientèle particulière, se fournit lui-même chez les couturiers parisiens. Par ailleurs, les modèles de haute couture se transmettent légalement par l'achat de patrons, de *toiles* (modèle réalisé en grosse toile neutre sans doublure) ou de robes avec droit de reproduction. Les acheteurs étrangers doivent obtenir auprès des organismes français (la Chambre syndicale de Haute Couture parisienne, ou l'Association pour la Protection Artistique des Industries saisonnières – PAIS) une carte d'acheteur leur permettant d'assister aux présentations des collections, ce qui est, pendant l'entre-deux-guerres, interdit aux confectionneurs français de province:

"Si les confectionneurs français se sont toujours vu refuser l'entrée des salons des grands couturiers qui voulaient préserver le marché national, les confectionneurs étrangers, en revanche, ont toujours eu accès au laboratoire de création qu'est Paris et qui les fait bénéficier de la nouveauté de ses modèles, de ses patrons et du prestige de ses marques. Pratiques respectées jusqu'en 1945, date à laquelle certains confectionneurs français, en particulier les *couturiers en gros*, sont admis aux collections en payant un *droit de vision*" (Grumbach, 1993, 61-62).

La carte d'acheteur est inaccessibile. En 1926, les conditions de son obtention sont les suivantes: le vendeur français doit avoir ouvert un compte à l'acheteur étranger; le montant des factures doit être soldé au moyen d'une opération bancaire contrôlable; l'acheteur doit remettre au vendeur, annuellement, une attestation prouvant que les marchandises sont bien destinées à la revente hors de France.¹²

L'acheteur étranger peut travailler avec un commissionnaire. Ce dernier assure la représentation de l'acheteur à Paris, lui présente des fournisseurs concurrents, se charge du transport et de l'assurance des marchandises.¹³ L'enjeu est, pour les couturiers étrangers, de se fournir auprès des maisons

¹² *Im-ex. la grande revue belge pour le développement et l'expansion des industries du vêtement*, février 1926, p. 19.

¹³ Devos (W.), "L'Utilité de l'intervention du commissionnaire pour l'acheteur étranger", *Im-ex. La grande revue belge pour le développement et l'expansion des industries du vêtement*, Bruxelles, février 1926, p. 28.

parisiennes afin de pouvoir en transmettre les modèles à sa clientèle. Une petite centaine de maisons de couture parisiennes, pendant l'entre-deux-guerres, se trouve donc au faîte d'un commerce international. Quelques dizaines d'entre elles appartiennent à la Chambre syndicale parisienne, qui gère le calendrier des collections, défend les intérêts de la profession et, le cas échéant, arbitre les conflits internes. Son président est une personne-clé, à laquelle il revient de prendre des décisions essentielles au bon fonctionnement de la profession (Garnier, 1987, 75). Aujourd'hui, la Chambre syndicale de Haute Couture parisienne gère toujours le calendrier des défilés; mais ses membres sont avant tout des gardiens du temple (Kawamura, 2004, 66).

Cependant, au cours de l'entre-deux-guerres, une deuxième association joue un rôle capital en France: l'Association (également nommé Syndicat) de la Protection artistique des Industries saisonnières. La PAIS naît sur les bases de l'Association pour les Arts plastiques et appliqués, créée en 1921 par la couturière Madeleine Vionnet (qui, ironiquement, a commencé sa carrière dans la copie de modèles pour un magasin londonien) (Stewart, 2005, 112, 128) et son directeur général, l'avocat Louis Dangel (Grumbach, 1993, 27). L'association est, pendant les années 1930, dirigée par la couturière d'origine belge Maggy Rouff. Réseau important, qui comprend des grands couturiers parisiens mais également des représentants des industries connexes et des fournisseurs, la PAIS s'attache à protéger les modèles, qui pourront désormais être déposés auprès d'elle. La PAIS constitue à cette époque un cercle plus restreint et plus prestigieux que la Chambre Syndicale de Haute Couture parisienne. En faire partie est une consécration (Garnier, 1987, 9).

2. UNE CHAMBRE SYNDICALE DE HAUTE COUTURE BELGE: POUR QUOI FAIRE?

Le projet d'une Chambre syndicale belge s'occupant de couture est évoqué pour la première fois à Bruxelles en 1919. Pour la Belgique, et bien que cette date puisse sembler tardive puisque la haute couture est apparue sous le Second Empire français, les comparaisons chronologiques restent peu pertinentes puisque, sur le plan international, le secteur fonctionne au rythme imposé par la Chambre syndicale parisienne. Par ailleurs, on remarque qu'il existe dans la Belgique de l'entre-deux-guerres une multitude de chambres syndicales affiliées à la Chambre de Commerce de Bruxelles, représentant les

négociants, confectionneurs, chapeliers, bonnetiers, dentelliers, etc.¹⁴ Dans un contexte de protectionnisme croissant et de défense des classes moyennes (Heyrman, 1998, 233-369), il semble indispensable aux petits négociants, fabricants et commerçants belges de se grouper sous cette forme.¹⁵ La question de l'utilité de fonder une association belge spécifique à la haute couture se pose néanmoins, dès lors qu'il s'agit d'un secteur d'activité typiquement français et que, si le textile belge occupe une place de premier plan dans le commerce du pays, le vêtement pour femmes y tient une part, somme toute, marginale.¹⁶ La correspondance et les procès-verbaux de la Chambre syndicale ne donnent pas de chiffres pour l'ensemble des exportations et importations belges de modèles de haute couture. Mais, à titre de comparaison, on peut mentionner que les chiffres disponibles pour le vêtement attestent d'une activité qui ne dépasse pas 0,05% du total des exportations textiles du pays.¹⁷

Le projet de Chambre syndicale semble pourtant capital aux yeux des Belges, bien qu'il soit formulé de manière paradoxale:

"Quelques-unes parmi les plus importantes maisons de la place ont reconnu l'urgence de créer à Bruxelles une Chambre syndicale puissante qui comprendrait l'universalité des maisons [belges] qui s'occupent de la couture".¹⁸

Une première réunion a lieu en 1919 pour mettre en place un programme, dit "d'intérêt général au point de vue professionnel", portant notamment sur l'examen des questions ouvrières. Ces préoccupations prennent place dans le contexte de reconstruction qui suit la Première Guerre mondiale. La liste des participants à cette première réunion est significative: alors que la Chambre syndicale parisienne réunit le patronat de la haute couture, les membres de la future organisation sont patrons également, mais d'horizons divers. Plusieurs grands magasins sont représentés: le Bon Marché, les Grands Magasins de la

¹⁴ "Chambre de Commerce de Bruxelles. Liste des principales chambres syndicales", *Textilia. Organe Professionnel des Fabricants, Négociants et Détaillants*, I, 1, 01/11/1929, pp. 12-13.

¹⁵ Henion (M.), "Les désintéressés", *Im-ex. La grande revue belge pour le développement & l'expansion des industries du vêtement, de la mode et accessoires*, 20/10/1925, p. 5.

¹⁶ A titre d'exemple, on peut relever que, en 1927, les importations de vêtements pour femmes (qui représentent un poste du groupe des vêtements, lingerie et confection) en Belgique se montent à 23 tonnes; les exportations à 363 tonnes. On remarque ici que, si le vêtement est très marginal par rapport au textile, en revanche, les exportations sont plus de vingt fois supérieures aux importations. *Situation économique de la Belgique, 1927, Supplément au Bulletin commercial*, Ministère des Affaires étrangères, Bruxelles, 1928.

¹⁷ *Bulletin commercial. Organe hebdomadaire publié par l'Office commercial de l'État*, Bruxelles, no. 46, 18/11/1935, p. 3090.

¹⁸ AGR, I 288, 2249, Bruxelles, 12/05/1919.

Bourse, l'Innovation. On y trouve aussi des tailleurs; Old England et la Compagnie Anglaise.¹⁹ Ces entreprises se situent sur une échelle allant du grand magasin au couturier exclusif. Tous les membres de l'association ne créent pas de modèles originaux, à la différence des membres de la Chambre syndicale de Haute Couture parisienne, qui sont créateurs.

Cette réunion d'entreprises belges aboutit à la fondation d'une Chambre syndicale de la Couture, chambre patronale appartenant à la Chambre de Commerce de Bruxelles.²⁰ Ses membres gèrent des questions relatives tant à la haute couture qu'à la confection. Pour autant que les archives présentes dans le Fonds Hirsch soient complètes, ses réunions semblent, au début, très épisodiques.²¹ Les premiers dossiers traités portent sur les réclamations salariales des ouvriers et des coupeurs, émises par l'intermédiaire du syndicat professionnel, la Centrale Nationale du Vêtement.²² La Chambre syndicale de la Couture belge, au cours des années 1920, constitue avant tout un syndicat patronal, destinée à gérer les relations avec les syndicats ouvriers.²³ Les maisons affiliées à la Chambre syndicale de la Couture respectent un règlement d'ordre intérieur identique et une convention, qui règle notamment le calendrier de la profession ("la bonne et morte saison").²⁴ Parallèlement, est fondée une Chambre syndicale des grands magasins belges. Dans les premiers temps, réseaux et objectifs de la Chambre syndicale de Haute Couture et de celle des Grands Magasins présentent de nombreuses similitudes. Les deux Chambres occupent les mêmes locaux et la Chambre syndicale de la Couture est, pendant ses premières années, dirigée par Georges Vaxelaire (Kurgan, Jaumain, Montens, 1996, 632-634), du Bon Marché.²⁵

¹⁹. AGR I 288, 2249, circulaire préparatoire à la formation de la Chambre syndicale de la Couture, Bruxelles, mai 1919.

²⁰. AGR I 288, 2249, J. Mogin à Hirsch & C^{ie}, Bruxelles, 20/03/1920.

²¹. AGR I 288, 2249, J. Mogin à Hirsch & C^{ie}, Bruxelles, 09/04/1920.

²². AGR I 288, 2249, G. Vaxelaire à H. Bouet, Bruxelles, 15/10/1920.

²³. Une note de préparation de Robert Hirsch indiquait ceci: "Former une commission qui sera chargée d'examiner le paiement des salaires avec les bases du salaire à la semaine et du salaire aux pièces. Prendre l'engagement qu'aucune maison ne pourra recevoir les délégués du Syndicat mais que ceux-ci seront renvoyés à la Chambre Syndicale Patronale qui examinera leur désidérata et les soumettra à la maison en cause [...]" AGR I 288, 2249, Note sur papier à en-tête de Hirsch & C^{ie} [fin 1919 ou début 1920].

²⁴. AGR I 288, 2249, Verhaghe à G. Vaxelaire, Bruxelles, 11/04/1920.

²⁵. AGR I 288, 2249, J. Mogin à Hirsch & C^{ie}, Chambre syndicale des Grands Magasins de Belgique, 14/4/1920.

chambre syndicale de haute couture

Monsieur et Cher Membre,

Nous avons le plaisir de vous faire savoir, que faisant suite aux diverses démarches introduites auprès du Ministère des Finances, nous avons obtenu satisfaction au sujet de la taxe de luxe sur l'importation des Modèles et vous prions de bien vouloir trouver ci-contre copie de la circulaire ministérielle que nous avons reçue à ce sujet.

Cette décision du Ministère est l'aboutissement des efforts incessants de notre groupement pour la défense des intérêts de la couture et nous ne saurions donc trop insister sur l'intérêt qu'il y a pour tous les membres à rester groupés de manière à représenter la plus grande majorité possible des maisons de couture du pays.

Veillez agréer, Monsieur et Cher Membre, l'expression de notre considération distinguée

pour le Comité,
le Secrétaire-général
Léon R. Natan.

P.S. TRES IMPORTANT: Par suite de la nouvelle loi sur les A.S.B.L la Chambre Syndicale est tenue de connaître, la nationalité exacte de ses membres. Nous vous prions donc de nous renvoyer, par retour du courrier, la carte ci-contre dûment remplie.

bruxelles, le 22 Février 1937

158, avenue Louise - tél. ~~11.79.88~~ ~~11.68.00~~ ~~12.04.50~~
12.00.64

sopeel 6519

PHOTO 1: © AGR, I 288, 2268, LETTRE DU 22/02/1937. FONDÉ COMME A.S.B.L. EN 1936, LE SYNDICAT PATRONAL CHAMBRE SYNDICALE DE HAUTE COUTURE BELGE DÉFEND LES INTÉRÊTS DES COUTURIERS, Y COMPRIS AUPRÈS DES POUVOIRS PUBLICS, AVEC UN INTÉRÊT PARTICULIER POUR L'IMPORTATION DES MODÈLES FRANÇAIS

Dix ans après la réunion préparatoire de 1919, l'association des professionnels belges de la couture se réunit pour de nouveaux débats. L'association "Chambre syndicale de la Haute Couture belge" est alors officiellement fondée le 8 novembre 1929. La liste de ses membres (voir tableau en annexe) montre qu'il ne s'agit plus du réseau des grands magasins: ces entreprises sont toutes reconnues comme commerces de luxe (Esch, Goyvaerts, Van Riet, 1989, 15) et situées dans la capitale. Membre de la Chambre de Commerce de Bruxelles, la Chambre syndicale de la Haute Couture de Belgique est constituée en a.s.b.l. à Bruxelles le 21 octobre 1936. Son siège est établi avenue Louise, lieu d'implantation de nombreux couturiers (Smolar-Meynaert, 1983, 2) et les statuts précisent que la Chambre ne peut quitter l'agglomération bruxelloise. Aucune maison de province n'apparaît dans la liste des membres fondateurs: la couture belge est à cette époque institutionnellement centrée dans la capitale, bien que les membres de l'association expriment rapidement leur volonté de représenter les maisons de couture de province.

C'est également un milieu à dominante masculine, puisque les membres fondateurs de l'association belge, à l'exception de Blanche Hoorickx, sont des hommes: une proportion plus élevée que dans le milieu parisien de la même époque. En effet, si une prétendue spécificité masculine du métier de couturier a pu être soulignée par certains de ses protagonistes (Steele, 2000, 8-9), le secteur compte, dans la France de l'entre-deux-guerres, des femmes au premier plan de l'organisation professionnelle et de la créativité: Jeanne Lanvin (Garnier, 1987, 247-248), Maggy Rouff, Madeleine Vionnet, Gabrielle Chanel, Louise Boulanger, Augusta Bernard et d'autres encore.²⁶ A Bruxelles par contre, la représentation est presque exclusivement masculine; l'activité des épouses des couturiers belges se situe davantage du côté de la vie sociale et familiale.²⁷

L'objectif déclaré officiellement par la Chambre syndicale de Haute Couture belge en 1936 est le suivant: défendre les intérêts de la couture belge.²⁸ Une cotisation annuelle est prévue pour les membres. Ceux-ci sont admis par un comité composé de trois personnes, qui "a le droit de rejeter toute demande

²⁶ Jeanne Lanvin (1867-1946) ouvre son premier salon comme modiste vers 1890 à Paris. Elle crée des modèles de Haute Couture à partir de 1909. Très active dans les associations professionnelles, elle préside notamment la section de Haute Couture lors de l'Exposition Coloniale de Paris en 1931, et des Expositions Internationales de Bruxelles en 1935, Paris en 1937, New-York en 1939.

²⁷ AGR I 288, 2249, Circulaire de la Chambre syndicale de la Couture, Bruxelles, 27/1/1920.

²⁸ "Chambre syndicale de la Haute Couture de Belgique, à Bruxelles. Statuts", *MB*, 1937, n°1638.

d'adhésion sans avoir à justifier de sa décision ni vis-à-vis du postulant ni vis-à-vis de l'assemblée générale".²⁹ Le choix des membres permet aux professionnels de marquer leur appartenance à un cercle fermé, puisque l'on se trouve dans un commerce d'exclusivité. En France, l'évolution du nombre des membres de la Chambre syndicale de la Haute Couture parisienne en témoigne: elle est passée de plusieurs centaines de membres à la fin du XIX^{ème} siècle, à plusieurs dizaines au cours de l'entre-deux-guerres, puis une douzaine au début des années 2000 (Kawamura, 2004, 44). En regard de cette situation, la question du recrutement et du prestige se pose lorsque l'on se penche sur l'association belge. Dès 1929, Robert Hirsch (directeur de Hirsch & C^{ie} avec ses frères Lucien et Jean-Paul) et Léon Natan, respectivement président et secrétaire de l'association, prospectent auprès de leurs collègues couturiers. L'admission se fait sur demande et après qu'une formule définitive d'adhésion soit remise à la Chambre syndicale belge.³⁰ L'adhésion de certaines entreprises est refusée; les raisons n'en sont pas formulées dans les documents existants, mais les critères considérés explicitement sont le prestige et la réputation commerciale.³¹ La question est débattue lors de la deuxième réunion de l'association, en décembre 1929. A l'initiative de Robert Hirsch, la Chambre syndicale de Haute Couture belge reconnaît une commission d'admission qui a le pouvoir de statuer sur le choix des nouveaux entrants, nommés par cooptation.

Dès les débuts de la Chambre syndicale de Haute Couture belge, celle-ci apparaît comme un cercle relativement restreint, soucieux de son prestige. Il y a, comme en France, un choix opéré parmi les membres. Cependant, une distinction essentielle apparaît d'emblée entre les Chambres syndicales belge et française. La haute couture étant par tradition culturelle une activité parisienne (Steele, 1988), l'association française reprend exclusivement des couturiers parisiens. Or, la distinction entre Paris et province n'a plus lieu d'être en Belgique et c'est la raison pour laquelle, lors de la réunion de décembre 1929, Robert Hirsch propose d'encourager l'adhésion des couturiers belges de province à l'association belge.³² Ceci témoigne d'emblée d'une grande ouverture de la Chambre à l'égard des nouveaux entrants (Bourdieu,

²⁹ "Chambre syndicale de la Haute Couture de Belgique, à Bruxelles. Statuts", *MB*, 1937, n°1638.

³⁰ AGR I 288, 2264, copie du procès-verbal de la 2^e séance du comité de la Chambre syndicale de Haute Couture, 13/12/1929, p. 1.

³¹ AGR I 288, 2264, copie du procès-verbal de la 2^e séance du comité de la Chambre syndicale de Haute Couture, 13/12/1929, p. 1.

³² AGR I 288, 2264, copie du procès-verbal de la 2^e séance du comité de la Chambre syndicale de Haute Couture, 13/12/1929, pp. 1-2.

Delsaut, 1975, 9), dont on n'exigera pourtant pas qu'ils soient très novateurs; et donc d'une position commerciale totalement différente de celle de la France, où les couturiers et confectionneurs de province ne sont pas admis aux présentations des collections à cette époque.³³

L'ouverture est pourtant loin d'être totale, ce qui est source de polémiques. L'affiliation de la Chambre syndicale, et donc automatiquement des couturiers qui en sont membres, à la Chambre de Commerce de Bruxelles, pour les maisons de couture bruxelloises, est attaquée dans les colonnes de la principale revue textile belge de l'époque.³⁴ De fait, et ceci sera repris en 1936 dans les statuts de l'association, les critères d'acceptation des candidatures sont laissés à l'appréciation du comité de la Chambre syndicale. Mais si l'on abandonne ce point de vue pour considérer le système de la mode dans son ensemble, les objectifs de l'association, qui entend défendre la haute couture, sont pleinement atteints. En dénonçant *l'attitude autocratique [...] des cerbères qui veillent à l'entrée des portes*, la diatribe adressée à la Chambre syndicale belge utilise des termes similaires à ceux qui désignent les garants de la mode parisienne (Kawamura, 2004, 66-70).³⁵ Considérée comme nécessaire, l'association belge joue donc, tout comme son modèle français, sur son caractère exclusif.

Lors de la réunion de décembre 1929, plusieurs objectifs centraux de la Chambre syndicale de Haute Couture belge sont mis à l'ordre du jour, à commencer par la question du travail et de la main-d'œuvre. L'association projette, à la fin de l'année 1929, d'organiser une réunion documentaire dont l'objectif sera l'examen des bases des salaires dans la haute couture.³⁶ Pendant l'entre-deux-guerres, les couturiers se concertent sur le sujet, mais les salaires restent variables d'une maison à l'autre et selon les qualifications. Il faudra attendre la fin de la Deuxième Guerre mondiale pour que la question soit remise sur le métier et, dans le cadre du Pacte Social, une attention accrue sera alors accordée à la question des salaires, accompagnant le travail des commissions paritaires. Pendant l'entre-deux-guerres, les efforts de la Chambre syndicale belge portent également sur la qualification de cette main-

³³. L'association accueillera de fait des maisons de province. Voir par exemple la correspondance entre la Chambre syndicale de la Haute Couture de Belgique et M. Fraipont, maison Madeleine & Madeleine, Liège. AGR I 288, 2265, 14/09/1932.

³⁴. *Textilis. Organe professionnel des fabricants et négociants en textiles*, Bruxelles, II, no. 5, 1^{er} mai 1930, p. 13.

³⁵. AGR I 288, 2268, dossier de coupures de presse, [s.d.].

³⁶. AGR I 288, 2268, dossier de coupures de presse, [s.d.], p. 2.

d'œuvre très spécialisée, effectuant un tour d'horizon des principaux établissements d'enseignement afin de mettre en place une école d'apprentissage.³⁷

La défense des intérêts communs aux entreprises de haute couture implique la création d'un service de renseignements sur les comptes débiteurs et particulièrement les mauvais payeurs, concernant la région de Bruxelles uniquement. Pour des raisons de légalité et de confidentialité, les noms de ces mauvais payeurs ne sont pas divulgués hors du cercle des membres de la Chambre syndicale de Haute Couture bruxelloise. Un fichier aurait été constitué, classé selon la nature des litiges.³⁸

Le troisième objectif de la Chambre syndicale de Haute Couture belge est d'ordre promotionnel. Si l'association, tout comme la plupart des couturiers de l'époque, ne revendique pas pour ses membres le statut de créateur, on se trouve bien, en revanche, dans la constitution d'un système qui met l'accent sur la valeur ajoutée de ses produits (Barthes, 1967). Dès le début de l'association, un secrétaire de presse, Justel [Honoré Lejeune], du journal *Le Soir*, qui s'occupe par ailleurs de courtage publicitaire pour la maison de couture Hirsch & C^{ie}, est chargé de l'interface avec les médias.³⁹ Il assure la publicité de l'association dès ses débuts et annonce sa création dans la presse belge.

Enfin et surtout, l'association va développer l'aspect mondain et caritatif de ses activités. Il s'agit d'une entreprise de relations publiques, bien que le terme ne soit pas encore en usage. Des démarches sont entreprises en 1929 afin d'obtenir l'appui des fabricants de matières premières relatives à la couture lors de l'organisation des bals de Couture, événement promotionnel pour le secteur. Ces fabricants se voient conférer, à cette fin, la possibilité de devenir membres d'honneur de la Chambre syndicale de Haute Couture belge.⁴⁰ Les fondateurs de la Chambre font preuve d'une compréhension aigüe des impératifs économiques et symboliques de la profession. En amont, ils sont attentifs au contact avec les fournisseurs et aux avantages économiques susceptibles d'être fournis par ces derniers. En aval, ils intègrent dans le travail de la Chambre syndicale la communication publicitaire, le journalisme

³⁷ AGR I 288, 2306, Chambre syndicale. École de couture – 1933.

³⁸ AGR I 288, 2264, copie du procès-verbal de la 2^e séance du comité de la Chambre syndicale de Haute Couture, 13/12/1929, p. 2.

³⁹ "Dans la Haute Couture", *Textilia. Organe Professionnel des Fabricants, Négociants et Détaillants*, I, 2, 01/12/1929, p. 3.

⁴⁰ AGR I 288, 2264, copie du procès-verbal de la 2^e séance du comité de la Chambre syndicale de Haute Couture, 13/12/1929, p. 2.

de mode et l'organisation d'événements. Dans la correspondance de la Chambre belge avec son homologue française, on voit bien que la première ne cherche pas à promouvoir la création nationale. L'association belge n'exprime aucune remise en question du système de la mode tel qu'il est érigé en France, ni sur le plan économique, ni sur le plan créatif, ce qui conduit à s'interroger plus en détail sur le point central de l'activité de l'association belge: l'importation de modèles français.

3. UN ENJEU CAPITAL: IMPORTER PUIS EXPORTER LA HAUTE COUTURE PARISIENNE

Dès le début, l'importation des modèles de haute couture français apparaît comme l'un des principaux objectifs de la Chambre syndicale de Haute Couture belge. Si l'objectif premier d'une chambre syndicale est de défendre les intérêts de ses membres, dans ce cas-ci, il s'agira plus particulièrement de renforcer la place des couturiers belges en tant qu'acheteurs à Paris – et à Paris exclusivement, puisque les archives de la Chambre syndicale ne montrent aucune volonté de se fournir ailleurs, pas même à Vienne qui avait pourtant, depuis le XIX^e siècle, l'ambition d'être un centre de la mode (Esch, Goyvaerts, Van Riet, 1989, 15). Robert Hirsch désire d'ailleurs organiser une réunion de la Chambre syndicale belge dans la capitale française,

"en vue d'avoir un entretien, soit avec certains membres du Comité de la Chambre de Couture Parisienne [sic], soit afin de pouvoir être entendu par cette Chambre même; et y exposer le régime de faveur quant aux dates et moyens de livraisons auxquels nous désirons être soumis".

L'existence de la Chambre devrait permettre d'officialiser les contacts entre Bruxelles et Paris, et mieux encore, d'en obtenir un régime de faveur. Un banquet franco-belge de la couture est organisé en septembre 1930 afin de réunir couturiers et présidents d'associations autour d'une bonne table bruxelloise et d'un concert de jazz.⁴¹

Pourtant, les premières années d'existence de la Chambre syndicale de Haute Couture belge se situent dans le contexte économiquement difficile de l'entre-deux-guerres. Le secteur est en crise dès les années 1920 et la chute se précipite après le krach de 1929. L'augmentation des droits de douane, en particu-

⁴¹. AGR I 288, 2264.

lier vers les États-Unis, rend la survie des maisons de haute couture françaises plus difficile. En frappant notamment les marchandises ornées de broderies, tulle, lamé, dentelles destinées aux États-Unis d'une taxe de 90%, la loi Hawley-Smoot est souvent mentionnée comme l'ultime étape vers le déclin (Grumbach, 1993, 35; Simon, 1931). Les effets de la crise seront multiples. Les couturiers déplorent le fait que les clientes américaines désertent Paris; que la crise s'étend de la haute vers la moyenne et la petite couture en entraînant un *déclassement* de la clientèle, qui achète de moins en moins cher; et, que, de manière générale, la diminution du pouvoir d'achat encourage la simplification du vêtement (Deschamps, 1937, 21-22, 45-46).

En Belgique, les effets de la crise sont très nets. Si l'on ne possède pas toujours de chiffres précis pour l'importation et l'exportation de vêtements féminins, on peut obtenir une première estimation sur base du volume d'importation et d'exportation textile. Entre 1929 et 1935, la chute est de plus de 50% pour le volume des exportations et des importations.⁴² La dévaluation de la livre sterling et l'établissement d'une barrière douanière par le Royaume-Uni sont identifiés comme des causes majeures de la diminution des exportations. Il faut également noter que, parmi les productions belges qui souffrent le plus de la crise, se trouvent la soie et la rayonne, dont les exportations de 1934 représentent 17,5% du chiffre de 1930. Les industriels vont investir le marché intérieur belge afin d'écouler leur production, et, à ce titre, l'encouragement à une industrie belge de la couture est un débouché qui ne peut être négligé.⁴³

C'est pourtant plus tôt, dès le milieu des années 1920, que les couturiers français commencent à encourager la commercialisation des modèles et de leurs droits de reproduction (Grumbach, 1993, 12). Parallèlement, la simplification du vêtement facilite la copie (Stewart, 2005, 109). C'est en 1925, par exemple, que McCall commence à diffuser, en toute légalité, des patrons pour modèles de haute couture aux États-Unis (Spanabel Emery, 1999, 247). La naissance pendant les années 1930 des boutiques de couturiers parisiens, lancées par Chanel, Lanvin, Patou, Poiret; en Belgique par Hirsch & C^{ie}, s'inscrit dans ce contexte de simplification et de taylorisation – puisque la "boutique" signifie également une réduction du temps consacré aux essayages et aux retouches. Le couturier parisien Lucien Lelong, de son côté, lance sous la

⁴² Exportations de textiles en millions de kilos: 1929: 4.836.672.000; 1935: 1.938.760.000; importations: 1929: 2.461.615.000; 1935: 881.513.000. *Bulletin commercial. Organe hebdomadaire publié par l'Office commercial de l'État*, Bruxelles, 06/07/1936, no. 27, p. 1899.

⁴³ *Bulletin commercial. Organe hebdomadaire publié par l'Office commercial de l'État*, Bruxelles, 06/07/1936, no. 27, pp. 1901-1903.

griffe "robes d'édition" une ligne de bonne qualité, mais fabriquée à l'avance, ne nécessitant qu'un seul essayage, donc moins chère que ses robes de haute couture (Garnier, 1987, 99-100). Dans ce contexte, les archives de la Chambre syndicale de Haute Couture belge font apparaître, au début de l'année 1931, des accords d'exportation entre la Belgique et la France:

"Conscients des possibilités des maisons belges, les grands couturiers français ont décidé d'aider les maisons belges à répandre à travers le monde les copies de leurs improvisations.

Cet accord, qui est un grand succès à l'actif de l'industrie belge de la Couture, parce qu'il l'avantage par rapport à tous les pays exportateurs tels que l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse, l'Amérique, signifie pour la balance commerciale de la Belgique un résultat qui se chiffre annuellement par des dizaines de millions".⁴⁴

L'objectif de la Chambre syndicale belge est donc de s'assurer des débouchés commerciaux grâce à un rôle d'intermédiaire privilégié.

La plupart des maisons de couture belges ne sont pas créatrices, puisque la création est alors synonyme de mode parisienne. Les entreprises belges vont donc vendre des modèles français qu'elles achètent en même temps qu'un droit de reproduction. Les acheteurs et acheteuses des maisons belges se rendent à Paris au moins deux fois par an, fin août ou début septembre pour les collections d'hiver; fin février ou début mars pour les collections d'été, et éventuellement entre ces présentations, pour les collections de demi-saison. Les entreprises belges se soumettent aux conditions faites par les maisons parisiennes aux acheteurs étrangers, notamment en ce qui concerne la carte d'acheteur, et sont aidées dans leurs démarches par des commissionnaires installés à Paris. Mais dès l'entre-deux-guerres, l'implantation de bureaux de stylistes à Paris, ainsi que les moyens de diffusion plus classiques comme la presse de mode, permettent aussi de renseigner les acheteurs à distance. Les grands magasins anglais et américains installent directement leurs bureaux d'achat à Paris (Stewart, 2005, 110). La diffusion croissante des modèles parisiens donne des craintes à la couture française quant à la sauvegarde de son hégémonie (Deschamps, 1937, 53-54).

C'est à ces conditions qu'une maison belge comme Hirsch & C^{ie} se trouve en mesure, deux fois l'an, de présenter à ses clientes une collection d'environ trois cents numéros, dont environ la moitié se compose d'"originaux de Paris".⁴⁵ Ces originaux sont présentés à trois reprises au moins: défilé des

⁴⁴. AGR I 288, 2264, Chambre syndicale de Haute Couture, note du 09/02/1931.

⁴⁵. AGR I 288, 2199, J.-P. Hirsch à Mrs. Hirsch & C^{ie}, Pragestrasse, 6/8, Dresde 21/02/1938.

clientes particulières, des clientes tailleuses (les petites couturières) et des écoles professionnelles. La clientèle de prestige peut également assister à des présentations privées. La collection de Hirsch & C^{ie} est montrée dans la huitaine ou la quinzaine qui suit les présentations parisiennes. Les modèles achetés sont ensuite livrés dans un délai de dix à quinze jours, en fonction de leur difficulté.⁴⁶ Le secteur de la couture belge est donc étroitement dépendant de la création française. Robert Hirsch, à la direction de Hirsch & C^{ie} avec ses frères Lucien et Jean-Paul, travaille aux rapports entre couture belge et française par le biais de son activité de président de la Chambre syndicale de Haute Couture belge. De fait, les échanges entre couturiers français et belges sont particulièrement intenses au début des années 1930, alors que la crise commence à atteindre directement les exportations internationales du secteur.⁴⁷ Manifestations mondaines et entrevues se succèdent à Paris et à Bruxelles, pour renforcer les relations commerciales entre couturiers belges et français.

En février 1931, en pleine crise économique, une visite organisée chez les couturiers parisiens Callot sœurs et Dupouy-Magnin plonge les membres de la Chambre syndicale belge dans l'admiration. Callot sœurs est alors l'une des plus anciennes maisons parisiennes, fondée en 1877 sous le nom de Marie Callot par quatre sœurs. Madeleine Vionnet allait notamment être formée dans leurs ateliers et une succursale londonienne est fondée en 1917. Marie, l'aînée des sœurs, devient Mme Gerber et, parmi ses fils, Pierre Gerber reprendra la direction de la maison, tandis que Jacques Gerber en devient le parfumeur (Garnier, 1987, 243). Il faut mentionner aussi que Pierre Gerber est directeur de la Chambre syndicale de la Couture parisienne; Dupouy, directeur de Dupouy-Magnin, est secrétaire de la Chambre. Chez Callot, les couturiers belges assistent à un défilé des nouveaux modèles, suivi d'une visite de la manutention, des ateliers et des cuisines, pour terminer par la parfumerie, secteur en développement chez les couturiers, sans s'être encore généralisé. Chez Dupouy-Magnin, la délégation bruxelloise visite également l'entreprise et s'attarde sur la collection qui semble particulièrement séduire les Belges par "sa sobriété, ses lignes amincissantes, sa discrétion pleine de recherche", mais aussi par le fait qu'elle s'adresse avant tout aux parisiennes, qui forment 95% de sa clientèle.

⁴⁶ AGR I 288, 2199, J.-P. Hirsch à Mrs. Hirsch & C^{ie}, Pragestrasse, 6/8, Dresde 21/02/1938.

⁴⁷ *Bulletin commercial. Organe hebdomadaire publié par l'Office commercial de l'État*, Bruxelles, 06/07/1936, no. 27, p. 1901.

La décoration d'inspiration orientale de la maison Callot sœurs et l'hôtel du dix-huitième siècle de la maison Dupouy-Magnin occupent la plus grande partie du récit des couturiers belges. Le rapport de visite de la Chambre syndicale de Haute Couture belge montre que c'est moins la production, que le cadre prestigieux (Bourdieu, Delsaut, 1975, 10-11) des deux entreprises, qui conquiert les visiteurs. Le déploiement, sous leurs yeux, du système de la mode – lieux de présentation et de vente, produits dérivés, accueil et relations publiques – est la principale leçon de cet apprentissage. D'autres visites sont organisées: le 26 février 1932, les membres de la Chambre syndicale de la Haute Couture belge sont admis, "après de longs et laborieux pourparlers", à une visite sans obligation d'achat des maisons Jeanne Lanvin et Bernard & C^{ie}. Cette dernière est dirigée par un créateur apparenté aux directeurs de Hirsch & C^{ie}. Le parcours comprend un passage de la collection, la visite de la manutention et des ateliers, le tout contre un droit d'entrée (de cinquante francs), pratique assimilée dans la couture parisienne à une contrepartie exigée de visiteurs qui viennent s'informer des nouveautés sans acheter (Deschamps, 1937, 9). Les membres de la Chambre syndicale belge doivent s'engager à n'emmener ni coupeuse, ni dessinateur; ils ne sont autorisés à prendre aucune note ni croquis.⁴⁸

Après les visites à Paris, c'est au tour des couturiers français de venir à Bruxelles, mais là aussi, les professionnels sont soumis à condition. Un Gala de l'Élégance est organisé au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 26 mars 1931 par les Chambres syndicales de la Haute Couture française et belge. Dans le comité français, sont représentés le réseau de la Chambre française: les couturiers Jeanne Lanvin, Agnès, Callot, Philippe & Gaston, Lucien Lelong, Molyneux, Redfern, Bernard & C^{ie}; la gestion technique revient au directeur de Lanvin. Du côté belge, on trouve la Chambre Syndicale nationale au complet ou presque.

Au-delà des rapports de solidarité professionnelle et d'affinités personnelles, un véritable réseau de liens transnationaux se tisse entre certaines de ces entreprises, fondés sur des liens familiaux plus ou moins solides, en particulier entre Agnès-Drécoll, Philippe & Gaston, Bernard & C^{ie}, O. Wolff & C^{ie}, Hirsch & C^{ie}. Pour entrer dans le détail, on peut relever par exemple qu'Agnès-Drécoll, Rouff et Hirsch & C^{ie} sont liées par le biais d'Hirsch Amsterdam, fondée par deux anciens employés de Hirsch Bruxelles: Sylvain Kahn, et Sally [Salomon] Berg, créateur de mode, qui rachète la branche

⁴⁸. AGR I 288, 2265, L. Natan et R. Hirsch, circulaire de la Chambre syndicale de Haute Couture belge, réf. 985, Bruxelles, 10/02/1932.

viennoise de Drécoll. La branche parisienne de Drécoll aurait été fondée vers 1900 par un Belge, Charles Drécoll, associé à son modéliste, M. Besançon de Wagner, beau-père de Maggy Rouff. Agnès fusionne avec Drécoll pendant l'entre-deux-guerres, qui devient alors Agnès-Drécoll. L'entreprise restera en activité jusqu'après la Seconde Guerre mondiale (Garnier, 1987, 242).⁴⁹ Ces exemples montrent que les liens entre différentes maisons de couture se font, sans surprise, à la fois sur le plan professionnel et familial. Mais il s'agit beaucoup moins de choix stratégiques; les capitaux des entreprises, qui sont pour la plupart des PME, restent généralement distincts, mesure de protection érigée en règle dans un secteur économiquement instable (Pouillard, 2000, 60-62).⁵⁰ Il arrive fréquemment que des entreprises membres d'un même réseau achètent des modèles entre elles, permettant ainsi d'amortir partiellement un investissement à très court terme en provenance de Paris ou de Londres, mais cela ne fait pas l'objet d'accords formels.⁵¹

Une dizaine de couturiers français font donc défiler leurs modèles de printemps au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. La Reine Elisabeth, la duchesse de Brabant (future reine Astrid), l'ambassadeur de France assistent à l'événement, qui bénéficie d'une bonne couverture de presse. Victor Rossel, patron du *Soir*, l'un des principaux quotidiens bruxellois, est d'ailleurs présent. La presse nationale et régionale rend largement compte de cette manifestation mondaine⁵², qui permet de décrypter les tendances de la saison – parmi lesquelles le pyjama, ensemble du soir avec pantalon pour femme, occupe une place remarquée car il reste inhabituel.⁵³ La presse commente cette mode à la garçonnette (Bard, 1998) qui se montre ici sous son jour le plus luxueux: il s'agit moins de démocratiser la mode (Taylor, 2000, 126-127), que d'encourager l'exportation commerciale de la haute couture.

L'organisation du défilé du Palais des Beaux-Arts requiert un déploiement logistique orchestré par l'ambassadeur de France en Belgique et le directeur de Lanvin. Modèles et mannequins font l'aller-retour Paris-Bruxelles sur la journée, en train. Les douanes belges et françaises sont prévenues afin de

⁴⁹ Entretien avec Pierre Hirsch, juillet 2004.

⁵⁰ En cas de crise, l'indépendance financière permet d'éviter d'entraîner la totalité du réseau dans la faillite. Par exemple, Bernard & C^{ie}, entreprise dont la direction était liée sur le plan familial avec celle de Hirsch & C^{ie}, fait faillite pendant la crise des années 1930, sans entraîner le reste du réseau familial, qui refuse d'intervenir financièrement dans l'affaire.

⁵¹ AGR I 288, 2031, dossier "Offres d'achats diverses 1945-1950". 23/08/1948, Hirsch & C^{ie} à M. Walter Dannenbaum, Cologne.

⁵² AGR I 288, 2268, dossier de coupures de presse.

⁵³ AGR I 288, 2268, dossier de coupures de presse, *Le Soir*, 29/03/1931.

gagner du temps, d'éviter une taxation inutile et de protéger les modèles de toute tentative de copie frauduleuse: ici réside la difficulté principale. Robes et manteaux arrivent dans des malles et un douanier belge accompagne le convoi au Palais des Beaux-Arts. L'organisation fait l'objet d'une concertation entre professionnels français et belges:

"les modèles présentés par les mannequins français, seront ceux choisis par les maisons belges, comme convenant plus particulièrement au goût de notre pays".⁵⁴

La distribution des modèles français en Belgique est assurée, et à peine un mois après le défilé, en avril 1931, les collections belges reprennent des créations parisiennes.⁵⁵ C'est une première: la collaboration entre couturiers français et belges est désormais officielle et la Chambre Syndicale de Haute Couture belge a tout mis en œuvre pour la développer. Du côté français, Pierre Gerber, président de la Chambre syndicale parisienne, donne son opinion à la presse belge:

"Que pensez-vous de la collaboration des couturiers français et belges?"

Cette collaboration est nécessaire, nous répond M. Gerber. Un rapprochement est justifié par l'urgente nécessité qu'il y a de lutter contre les procédés de perfides concurrences de certaines maisons étrangères qui menacent les règles du goût si sûr et si universellement apprécié des grands artistes de la haute couture parisienne.

Mais les Français et les Belges ne peuvent-ils devenir des concurrents?"

Non, les maîtres de cet art délicat et si essentiellement français qu'est la parure féminine, bien loin de considérer les couturiers belges comme des plagiaires déloyaux ou de prétentieux rivaux, se plaisent tout au contraire à les considérer comme d'honnêtes collaborateurs et de précieux auxiliaires. Vos compatriotes ne cherchent point à s'affranchir d'une maîtrise dont ils paraissent les plus fervents admirateurs. Ils ne se lassent pas de s'en inspirer et d'en respecter scrupuleusement les plus subtiles nuances.

Et comment entrevoyez-vous une collaboration?"

La haute couture parisienne préoccupée du constant renouvellement de la mode, doit réserver son activité à l'improvisation sans pouvoir s'attarder à la reproduction de ses créations. Conscients de vos possibilités, les grands couturiers français sont désireux de vous donner toutes les facilités de répandre à travers le monde les copies de leurs improvisations.

Les chambres syndicales française et belge de la haute couture se sont réunies dans votre capitale pour chercher dans cette voie le moyen de combattre victorieusement l'assaut qui nous est livré de toutes parts".⁵⁶

⁵⁴. AGR I 288, 2268.

⁵⁵. AGR I 288, 2268, dossier de coupures de presse, *Spectacles*, Bruxelles, avril 1931.

⁵⁶. AGR I 288, 2268, dossier de coupures de presse, *L'Indépendance belge*, Bruxelles, 1931.

La haute couture française se sent menacée dans son hégémonie, en particulier sur le plan économique. Les "précieux auxiliaires" sont les indispensables d'un système qui doit préserver sa magie pour survivre (Bourdieu, Delsaut, 1975, 7-33). Or, la couture française se trouve dans un contexte relativement difficile, marqué par la crise économique et le protectionnisme, la plupart des États prenant, au cours de l'entre-deux-guerres, des mesures de relèvement des droits de douane à l'entrée des marchandises. Les mesures protectionnistes américaines, notamment le Hawley-Smoot Tariff Act de 1930, sont constamment déplorées par les couturiers, confectionneurs et grossistes français. Ce point, souvent évoqué, devrait faire l'objet d'une étude spécifique, en particulier sur les conséquences effectives des mesures protectionnistes; mais également afin d'étudier plus en détail l'intervention des États sur les flux commerciaux, par le biais des tarifs douaniers, mais également des subventions à l'exportation et de la mise en place de normes limitant les importations (Rainelli, 1988, 9).

La crise engendre également un mouvement de démocratisation de la mode, qui semble se distancier de la haute couture, bien qu'une partie de ses représentants travaille en ce sens, avec les lignes boutique et les robes d'édition. Le marché belge représente d'autant plus un enjeu qu'il est pour une bonne part – culturellement en tous cas – tourné vers la France. Il n'y a alors en Belgique que très peu de créateurs de mode. Le cas de Norine [Honorine Deschrijver-Van Hecke] est l'exception qui semble confirmer la règle (Christiaens, 1991, 61-68; Christiaens, Van Doorslaer, 1982, vol. 2, 111-137). Créatrice depuis les années 1920 jusqu'au début des années 1960, l'épouse de Paul-Gustave Van Hecke, mécène, collectionneur, critique d'art, ouvre une maison de couture à une date incertaine (sans doute pendant les années 1920), et s'installe au-dessus de la galerie d'art de son mari, Le Centaure, située avenue Louise. Norine présente dès ses débuts des créations originales et reste l'une des maisons de couture célèbres de l'entre-deux-guerres, malgré les difficultés financières qu'elle traverse pendant la crise du début des années 1930 (Christiaens, 1985, 5-7). Or, bien que Norine soit une maison reconnue, elle n'apparaît nulle part dans les dossiers de la Chambre syndicale de Haute Couture belge. Les dossiers de la Chambre syndicale conservés dans le Fonds Hirsch montrent que les maisons importatrices de modèles parisiens et la créatrice belge appartenaient à des milieux professionnels séparés, comme l'étaient leurs réseaux d'intérêts, les uns se situant du côté d'une clientèle bourgeoise classique, et l'autre dans une créativité tournée vers les avant-gardes.



PHOTO 2: © AGR, I 288, 2268. DÉFILÉ DES COUTURIERS FRANÇAIS AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES (GALA DE L'ÉLÉGANCE), 26/03/1931. PRÉSENTATION DES MODÈLES DE LA MAISON PARISIENNE AGNÈS-DRÉCOLL

La Chambre syndicale de Haute Couture belge ne montre aucun intérêt pour un éventuel développement d'une création nationale. L'explication peut être d'ordre sociologique: la Belgique est un pays dans lequel les classes moyennes sont importantes. S'il importe de marquer son appartenance à la classe bourgeoise en suivant les modes parisiennes, cela signifie peu d'extravagance, mais plutôt un conformisme de bon aloi. Cette décence dans l'adoption des modes étrangères a pu être attribuée au respect de la foi catholique (Hankenne, 1913); de manière générale, la presse souligne, sur le long terme,

une préférence pour les marques françaises et anglaises même fausses (Esch, Goyvaerts, Van Riet, 1989, 49). Mais la correspondance entre les Chambres française et belge montre aussi que ce choix correspond au marché d'exportation de la mode parisienne.

4. LES PARADOXES DE LA COPIE

Le système instauré par la Chambre syndicale de Haute Couture de Belgique en relation avec la Chambre syndicale de la Couture parisienne a pour objectif de faciliter la reproduction des modèles français à destination des marchés intérieur et extérieur de la Belgique, mais aussi de résoudre la question de la copie, qui soulève l'inquiétude des membres de la Chambre syndicale parisienne, comme le montre l'interview de son président, Pierre Gerber. Si la copie a souvent échappé au regard de l'historien, en partie faute d'archives, elle est partie intégrante du fonctionnement du secteur. L'existence de ces systèmes de relais implique la présence d'intermédiaires spécifiques: la distribution, la presse de mode, mais aussi les faiseurs de tendances, les modélistes, les commissionnaires. La Belgique occupe une place stratégique sur cette question. Longtemps considérée comme peu créative, dans l'ombre de la France, elle n'en constitue pas moins un relais de diffusion efficace des modèles français et donc un observatoire de leur transmission.

La reproduction ne doit pas être confondue avec la fraude, mais en réalité, de nombreux couturiers belges empiètent à des degrés divers sur le *droit de vision* des collections (Pouillard, 2004, 52-54). Quant aux grands magasins, beaucoup pratiquent ouvertement la copie en série, voire la fraude. Dans certains domaines comme les accessoires, ils peuvent atteindre une vitesse identique à celle qui sépare aujourd'hui un défilé de haute couture de sa réinterprétation dans le prêt-à-porter de masse: une semaine. Ainsi, un grand magasin bruxellois publie fièrement dans une revue belge l'"Histoire d'un chapeau de 49 francs acheté 1000 francs à Paris". En une semaine, le chapeau signé Molyneux ou Agnès ou Renée Saint-Cyr (marques nommément citées) est *édité* par le département modes d'un grand magasin belge à deux cent cinquante exemplaires: 1 chapeau x 11 couleurs x 2 tailles x 12 succursales. Le modèle est lancé dans les vitrines du magasin bruxellois et de ses succursales de province à grand renfort de publicité.⁵⁷

⁵⁷. "Histoire d'un chapeau de 49 francs acheté 1000 francs à Paris", *Reflets. Le magazine de la vie belge*, avril 1939 [n.p.].



Photo Isahay, Paris.

« Nuit Bleue ». Une fastueuse robe, toute en paillettes bleu estompé, mantelet en velours du même ton. Création Philippe et Gaston. Collection Natan.

« Aigue-Marine ». Robe du soir en crêpe satin vert-bleu, avec petit paletot vert-bleu également mais plus foncé que la robe. Création Philippe et Gaston.



réguliers multicolores, bleu dominant et presque bleu avec grand chapeau blanc. Entr'acte.

Nous apercevons assis aux tables qui ont dressées dans le hall, ou se promenant, membres du Comité belge à qui nous devons la parfaite organisation de cette soirée, dont la première partie déjà a conquis le public. M. Blanche Hoorickx (O. Wolff et Cie), M. Henri Dachsbeck (Séverin Frères), Théodore Heymans (Old England), Léon R. Na Ghislain Profète, Jacques Zondervan-Balae Jos. Smets-Pirson.

Des applaudissements qui ont souligné la parution de tant de modèles, ils peuvent prendre leur part, car c'est également un honneur à leur bon goût, qui a fait un choix judicieux pour les collections de leurs maisons.

Nous regardons les toilettes des spectatrices, toutes ne sont pas merveilleuses, il y a touj

PHOTO 3: © AGR, I 288, 2268. DEUX MODÈLES FRANÇAIS PRÉSENTÉS DANS LES COLLECTIONS DES COUTURIERS BELGES AU PRINTEMPS 1931

Vue de l'intérieur du système de la couture, par les professionnels, la copie apparaît comme un paradoxe. Pourtant, la structure même du système français requiert une forte participation d'intermédiaires; les observateurs du secteur sont conscients, dès les années 1930, de la nécessité de la reproduction légale des modèles dessinés par des créateurs et modélistes dont le talent est exceptionnel (Deschamps, 1937, 6-7). L'entre-deux-guerres est bien, à ce sujet, un laboratoire. La crise renforce les difficultés qui atteignent un système de la mode entre tradition et modernisation. Tant sur le plan social que sur le plan de la production, les questions sont multiples. Dans ce contexte, l'enjeu de la reproduction – légale ou non – des modèles est au centre des préoccupations des milieux de la couture. La lutte contre le piratage devient le premier objectif de nombreux créateurs, qui en font une question de survie. Tous ne voient pas, comme Gabrielle Chanel, la copie comme une flatterie, voire une preuve d'amour; ou, comme le théoricien René Bizet, n'ont pas le détachement de considérer les robes destinées à l'exportation comme des "traductions libres" (Bizet, 1925, 21). De fait, l'attitude du monde de la couture français face à la question de la reproduction des modèles ne sera pas uniforme. Les associations parisiennes, au cours de l'entre-deux-guerres, mettent au point des stratégies différentes pour tenter, non en réalité d'interdire toute copie, mais de garder le processus dans les barrières de la légalité tout en conservant son contrôle économique.

Certains, en particulier Paul Poiret, ont devancé le mouvement et se sont rendus aux États-Unis avant la Première Guerre mondiale. Percevant les possibilités lucratives offertes par un tel marché, ils ont tenté de canaliser le processus de copie pour en retirer un maximum de *royalties* – procédé d'avenir, si l'on considère l'explosion des licences au cours du deuxième après-guerre. Cette voie de rentabilisation de la haute couture par la vente de l'autorisation de reproduire les modèles déposés à des intermédiaires choisis, connaît un développement accru pendant la crise des années 1930. Ces nouveaux revenus permettent de compenser la perte de certaines clientèles particulières, qui se trouvent alors à court d'argent. L'augmentation des droits de douane à l'exportation des robes françaises sera contournée par de nombreux couturiers français qui vendront moins de robes et de *toiles* au profit des patrons en papier, beaucoup moins chers à l'exportation. La diffusion des patrons en papier, en revanche, ne fera que faciliter la copie. La difficulté est dès lors, pour les créateurs de modèles parisiens, de contrôler les canaux de diffusion des modèles pour éviter la copie illégale, qui leur cause un tort économique réel – mais dont on ne trouve cependant pas d'estimation chiffrée. Pour certains couturiers, la crainte de la copie entraîne une hostilité vis-à-vis des

acheteurs étrangers: Vionnet refuse de vendre aux commissionnaires et aux couturières; Schiaparelli exige que tout visiteur lui achète au moins trois modèles (Garnier, 1987, 80).

En France, la coutume veut que les modèles soient déposés, moyennant une taxe d'enregistrement, auprès des prud'hommes. Au sein de la PAIS, l'association de Protection des Industries Artistiques Saisonnnières, Maggy Rouff propose aux couturiers de déposer, de la même manière, croquis ou photographies de modèles, mais en réduisant la taxe d'enregistrement. Les photographies de ces modèles devront porter la mention *PAIS*. L'activité de la PAIS concerne également le calendrier des collections, puisque ses membres présentent leurs modèles aux acheteurs sur un laps de temps précis, tout en contraignant les maisons non membres et souvent moins prestigieuses à défiler avant ou après elle. Enfin, la PAIS dresse une liste noire des acheteurs responsables de copies illégales et appuie plusieurs couturiers dans des procès contre leurs contrefacteurs, concourant à renforcer la jurisprudence en faveur des créateurs (Deschamps, 1937, 54-55).

La PAIS ne fait pourtant pas l'unanimité. Certains couturiers s'insurgent contre ses directives, jugées trop rigides. C'est le cas de Marcel Rochas, qui choisit en 1934 de poursuivre son activité indépendamment de la PAIS. Pour protéger ses modèles, il adopte une méthode très actuelle, le renouvellement rapide de ses collections:

"Marcel Rochas poursuivra son activité indépendamment de la PAIS et suivant ses propres idées. Il s'oppose aux méthodes quelque peu rigides adoptées jusqu'ici pour la présentation des modèles. Les cartes d'identité et le versement de garanties par les confectionneurs ne se sont pas avérées efficaces pour empêcher la copie des modèles. Rochas avait proposé de présenter les collections de toutes les maisons le même jour pour tous les acheteurs. Cette proposition n'a pas été adoptée et Rochas cherchera dorénavant à protéger ses créations indépendamment des autres maisons. Tout acheteur pourra se faire présenter ses modèles sans carte d'identité ni versement de garantie, mais toute collection présentée sera remplacée quelques jours après par de nouveaux modèles".⁵⁸

Cette rotation accrue des collections est aujourd'hui généralisée par les marques de prêt-à-porter, afin de multiplier l'effet de nouveauté – ce que Simona Segre Reinach a nommé *fast fashion* (Segre Reinach, 2005).

⁵⁸. AAD, "Rochas, Renouvellement dans la Haute Couture", *International Textiles*, II, no. 24, 28/12/1934, p. 12.

Par ailleurs, outre les prud'hommes et la PAIS, un troisième lieu de dépôt des modèles français existe. Dénommé Unis-France (Garnier, 1987, 75-76, 80-81), il regroupe notamment les maisons Lanvin et Jenny (*Ibid.*, 247).⁵⁹

De leur côté, les couturiers belges expriment leur souhait de mettre en place, avec l'assentiment de leurs homologues français, une PAIS belge entièrement autonome. Ils concluent un accord de collaboration avec la PAIS française, afin de promouvoir l'équité dans la haute couture et garantir la stricte exclusivité des modèles.⁶⁰ L'objectif des maisons belges est de conserver le contrôle sur le secteur de la couture dans le pays et sur ses exportations, comme le montre la discussion menée au sein de la Chambre syndicale belge:

"Les couturiers belges estiment qu'il y va de leur propre intérêt de travailler en accord avec la PAIS française, considérant que les objectifs des vraies maisons de couture sont identiques à ceux de la PAIS française. Certains de nos membres ont d'abord hésité à ce sujet, mais nous avons pu leur démontrer que les modèles français sont de toute façon déposés à l'Institut international de la Propriété industrielle de Berne et que, en conséquence, au cas où nous désapprouverions la création d'une PAIS belge, il reste possible à la PAIS française d'ouvrir à Bruxelles un bureau dépendant directement du siège parisien. Nous pensons qu'il serait préférable que cela se passe *avec* nous, c'est-à-dire avec toutes les maisons sérieuses de Haute Couture, plutôt que *contre* nous. De cette manière, l'association belge garde, avec l'accord complet de Paris, un contrôle absolu sur le commerce belge et la propriété des modèles, au lieu de voir un tel contrôle passer en mains étrangères".⁶¹

Les objectifs d'un tel accord avec les couturiers parisiens sont également d'éviter, en cas de différends sur les droits de reproduction, toute action en justice.

Les défenseurs d'une PAIS belge évoquent par ailleurs la possibilité, par ces accords, de se prémunir contre les faux modèles: ceux des marchands de toiles qui vendent des modèles en fraude quelques jours à peine après leur présentation à Paris; et ceux des marchands allemands, qui inondent la Belgique de faux originaux à bas prix. Il s'agit donc de protéger l'industrie belge, qui est ici celle de la reproduction légale de modèles authentiques. Il faut donc à

⁵⁹ La maison Jenny a été fondée en 1908 à Paris par Jenny Sacerdote, première vendeuse chez Béchoff-David. Parmi les collaborateurs de Jenny, on trouve M. Gaston, qui fonde par la suite la maison de couture Philippe & Gaston. Jenny fusionne en 1938 avec une autre maison de couture Lucile Paray.

⁶⁰ Le terme *fairness* est utilisé dans le texte original.

⁶¹ Rapport confidentiel de J.-P. Hirsch à M. Handley-Seymour, Handley-Seymour Ltd., Court Dressmakers, 47-48 New Bond Street, Londres W1, décembre 1933, p. 1 (traduction de l'auteur).

la fois protéger la griffe des maisons françaises, ainsi que leurs clients fidèles et autorisés. L'objectif est également, pour les entreprises belges et françaises, de s'associer afin d'obtenir les meilleures conditions d'achat possibles à Paris.⁶² Il ne semble pas, selon les archives disponibles jusqu'ici, qu'il y ait effectivement eu de PAIS belge. En revanche, on peut affirmer avec certitude que le dépôt des modèles était pratiqué en France et en Belgique.

5. DES PROBLEMES DE DROIT

La production de mode (qu'elle soit exécutée sur base de modèles originaux ou étrangers) est particulière en ce qu'elle se trouve à cheval sur le droit des entreprises (marques, brevets, dessins et modèles) et le droit d'auteur (Berenboom, 2005, 20). Et tout comme le design mobilier ou automobile, la publicité, etc., la mode se trouve au centre d'un débat entre des interprétations divergentes du droit. La protection des dessins (en deux dimensions) et modèles (en trois dimensions) en Belgique se basait à l'origine sur la loi française du 18 mars 1806, qui organisait, à l'origine pour les fabricants lyonnais, un dépôt des dessins sur tissu, bientôt élargi aux dessins de toute nature et aux modèles, au greffe du Conseil des Prud'hommes. Dans un second temps, la loi belge sur le droit d'auteur du 22 mars 1886 protégeait les œuvres artistiques de toute nature.⁶³ Les décisions des tribunaux sont alors devenues le reflet d'une incohérence entre ces deux lois; la première se basant sur l'usage industriel du dessin ou du modèle; l'autre sur sa valeur artistique. A quoi s'ajoute la question de la reproduction, qui selon certains juges exclut alors l'objet de la protection artistique inhérente à la loi sur le droit d'auteur. La difficulté de juger en présence de ces deux lois qui se recouvrent partiellement, conduit à un débat bien plus vaste, et d'ailleurs toujours en cours, sur la question de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (Benjamin, 2000 [1936], 269-316).

L'arrêté royal du 29 janvier 1935 tranche la question en étendant la protection de la loi de 1886 sur le droit d'auteur à toutes les manifestations de l'art, y compris l'art industriel, et ce pour une durée de cinquante ans *post mortem*. La question du jugement esthétique est donc supprimée, le dessin devant produire une *impression globale* différente de tout dessin antérieur au dépôt

⁶². Rapport confidentiel de J.-P. Hirsch à M. Handley-Seymour, Handley-Seymour Ltd., Court Dressmakers, 47-48 New Bond Street, Londres W1, décembre 1933, p. 2.

⁶³. MB, 26/03/1886; www.espace-larcier.com.

(Berenboom, 2005, 52), tandis que le dépôt instauré par la loi de 1806 n'est plus obligatoire. Pourtant, cette nouvelle décision est porteuse d'une autre difficulté, celle d'une protection trop importante, qui n'est pas toujours requise par les industriels eux-mêmes. Au cours du deuxième après-guerre, un nouveau régime sera adopté par le Benelux avec une convention signée en 1966 (de Salle, 1989, 7-16).⁶⁴

Le dépôt des modèles, requis par la loi de 1806, s'est cependant poursuivi en Belgique auprès des Conseils des Prud'hommes. Dans certains cas, il est possible que les dessins de modes ou toiles aient fait l'objet d'un cumul de la protection, accepté en France. Ainsi, il est parfaitement possible qu'un dessin déposé en France soit à nouveau déposé en Belgique après achat par une maison belge.⁶⁵ Il faut ajouter à cette question de la propriété industrielle, telle qu'elle a été explorée dans le cadre belge du dépôt des modèles, la prise en compte du droit d'auteur, également utilisé avant 1935 dans le domaine de la couture, puisque cette industrie de modèles parisiens *uniques* était déjà considérée par d'aucuns comme une branche artistique à part entière. Cette particularité juridique est liée au plan sociologique, puisque, avec la naissance de la haute couture, le couturier s'assimile de plus en plus à un artiste (Bizet, 1925, 25). Il faut donc ajouter, aux lois sur le dépôt des modèles, le recours aux instances internationales protégeant les auteurs depuis la convention de Berne, le droit d'auteur et la protection des dessins étant cumulables (Berenboom, 2005, 53-55).

Pendant l'entre-deux-guerres, la complexité du droit des dessins et modèles de mode n'échappe pas aux couturiers français: Poiret, Vionnet, Rouff, Rochas ont, nous l'avons vu, tenter d'y apporter des réponses, du moins en termes de protection. Du côté des couturiers belges, la situation s'inverse. Il ne s'agit plus de vendre les modèles aux meilleures conditions, mais de reproduire aux meilleures conditions. C'est ainsi qu'à la fin de l'année 1935, moins d'un an après la promulgation de l'arrêté du 29 janvier de la même année instaurant une reconnaissance des dessins et modèles industriels, le président de la Chambre syndicale belge de Haute Couture consulte un avocat belge afin de sonder les conséquences de l'évolution de la protection des modèles. La question posée, pour la haute couture belge, est de savoir si la

⁶⁴ AGR I 288, 2269, M^e Thoumsin-Saintenoy à R. Hirsch, 05/12/1935, pp. 1-6.

⁶⁵ Voir le fonds des Dessins et Modèles Industriels conservé à La Fonderie. On y trouve notamment plusieurs modèles achetés au cours de l'après-guerre par la maison bruxelloise Wittamer-De Camps à des maisons parisiennes. Ces modèles ont donc fait l'objet d'une première reconnaissance par la loi française, avant d'être déposés à Bruxelles.

partie "intellectuelle" de la création en haute couture est l'objet d'une protection légale. Et elle l'est: à cette occasion, le conseil rappelle la condamnation, en France, d'une couturière qui avait illégalement copié un modèle de Madeleine Vionnet.⁶⁶ Cette dernière a d'ailleurs fait un usage abondant de la justice pour combattre la contrefaçon de ses créations (Stewart, 2005, 128-130).⁶⁷

Dans le contexte protectionniste de l'entre-deux-guerres, l'objectif est également de garantir le système de reproduction national de la concurrence de ses voisins, par le jeu de mesures de protection et d'alliances. L'un des enjeux du dialogue entre tailleurs anglais, maisons belges et françaises réside d'ailleurs, selon les Belges, dans la question allemande. Vienne⁶⁸ depuis la fin du XIX^e siècle et Berlin pendant l'entre-deux-guerres⁶⁹, tentent de vendre leurs modèles, créations et copies (légalles ou non) sur le marché européen. Le problème de l'achat puis de la reproduction des modèles de haute couture français, éventuellement par l'intermédiaire des maisons belges, est soulevé par plusieurs d'entre elles au cours des années 1930. La Chambre syndicale de la Haute Couture belge et la Chambre de Commerce vont envisager de traiter ce type d'affaires par des recours en justice, ainsi que le déclare la présidence de la Chambre belge à l'une de ses affiliées, en mai 1936:

"[...] nous mettons tout en œuvre pour défendre la Haute-Couture contre les agissements des Allemands. [...] Toutefois, malheureusement, les lois en vigueur en Belgique ne nous permettent pas jusqu'à présent d'agir avec efficacité. Le commerce auquel se livrent ces maisons en Belgique n'est pas contraire à la loi. Si des cas précis vous étaient connus où les Allemands agissent contre les lois belges, nous vous serions reconnaissants de nous le faire savoir. Comme vous l'aurez vu dans nos comptes-rendus, nous sommes constamment en relations avec Paris [...]. Nous pensons obtenir de Paris qu'ils interdisent à leurs clients allemands de vendre des modèles en Belgique. Ce n'est qu'à partir de ce moment que nous pensons agir avec efficacité. Notre Association est en train de se transformer en association sans but lucratif pour qu'elle puisse agir en justice".⁷⁰

⁶⁶. En ce qui concerne la jurisprudence française pendant l'entre-deux-guerres, voir aussi Deschamps (1937, 54-58).

⁶⁷. Abel (G.), "Modes et vie chère", *L'Acheteur. Bulletin mensuel de l'Organisation des Consommateurs* III, 3, mars 1923, pp. 3-4.

⁶⁸. H.B., "Nos usines et nos ateliers", *Im-ex. La grande revue belge pour le développement & l'expansion des industries du vêtement, de la mode et accessoires*, 20/10/1925, p. 13.

⁶⁹. AAD, "Qu'advient-il de la mode allemande?", *International Textiles*, XII, 1, 15/12/1933, pp. 28 et 31.

⁷⁰. AGR I 288, 2265, Chambre syndicale belge de Haute Couture à M. Lynck, Bruxelles, 15/05/1936.

Cependant, rien n'indique que cette menace allemande soit autre chose qu'un argument de plus dans le jeu de la concurrence et du protectionnisme. L'objectif est, ici aussi, de préserver les relations commerciales entre la Belgique et la France et de garantir aux entreprises belges une place privilégiée dans la reproduction des modèles français.

La question du sens des réseaux de circulation des modèles reste posée à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Elle sera à nouveau d'actualité au terme de la guerre, lorsque certains créateurs français vont tenter d'inverser le flux de circulation des modèles en organisant des défilés en Belgique. La Chambre syndicale, devenue Fédération de la Couture de Belgique, décide alors d'ester en justice pour interdire aux créateurs français de défiler, et donc de vendre, directement sur le territoire belge.⁷¹

6. CONCLUSIONS

Existe-t-il une mode belge pendant l'entre-deux-guerres? La création reste rare en Belgique, elle est le fait d'un petit nombre de couturiers ou de couturières, qui, comme Norine, se situent souvent plus près des artistes d'avant-garde que de l'industrie textile, et ne renient pas pour autant l'inspiration française. Paul-Gustave Van Hecke et son épouse Norine eux-mêmes reconnaissent cette suprématie de la mode française en Belgique:

"Nos références?... Nos prétentions à une mode de chez nous? Nous sommes tellement près de Paris, son industrie et son esprit, que nous préférons *faire avec Paris!* Peut-être aussi l'orgueilleuse simplicité belge, jugeant vaines les tentatives des Américains et des Viennois à vouloir aller à l'encontre de la *mode de Paris*, préférant-elle être tributaire avec intelligence que personnelle avec ridicule".⁷²

La plupart des couturiers et grands magasins belges vont donc assumer délibérément un rôle d'intermédiaires. Si la Belgique suit la création parisienne, les modèles, comme lors de la présentation du Palais des Beaux-Arts en 1931, sont choisis par les couturiers belges et, au besoin, adaptés pour leur clientèle. Qui plus est, les couturiers belges vont jouer un rôle de relais dans la diffusion des modèles parisiens vers d'autres pays, en particulier vers les

⁷¹. AGR I 288, 2295, Fédération de la Couture de Belgique, procès-verbal de l'assemblée générale du 16/11/1948, pp. 1-7 et annexes.

⁷². P.G. v. H.-N. [van Hecke (P.-G.), Norine], "La Mode en Belgique", *L'art vivant*, III, 1^{er}/10/1927, p. 815.

Pays-Bas et l'Amérique du Sud. À côté de ces circuits de reproduction légale, dans plusieurs pays d'Europe, et en particulier en France et en Autriche, la profession tente de réprimer la copie illégale de modèles.⁷³ La multiplication des associations françaises montre la difficulté des couturiers face à une question sans issue, ce que confirme la situation actuelle du secteur face à la contrefaçon.

Sur le plan géographique, Bruxelles est favorisée par sa proximité avec Paris, d'autant plus que, pendant l'entre-deux-guerres, les conditions d'achat de modèles parisiens sont beaucoup plus restrictives pour la province française que pour la Belgique. Les maisons belges vont donc tenter de conserver voire de renforcer cet avantage, qui leur permet également de transmettre les modèles français en Allemagne ou aux Pays-Bas.⁷⁴ Il s'agit donc de créer un circuit de diffusion des modèles qui place la Belgique le plus en amont possible. Par exemple, Hirsch & C^{ie} permet à des entreprises qui font partie de son réseau familial et commercial (notamment les entreprises Hirsch & C^{ie} d'Amsterdam, Hambourg, Cologne et Dresde, qui ne sont pas des succursales) de lui acheter des modèles quelques jours à peine après le passage des acheteurs de la maison bruxelloise à Paris. Hirsch & C^{ie} Bruxelles, qui visite systématiquement pendant les années 1930 les maisons Worth, Lanvin, Chanel, Patou, Dormoy, Lelong, Augustabernard, Marcel Rochas, Paquin, O'Rossen, Agnès, Bernard, Duverne, Redfern, Genny, Philippe & Gaston, Bruyère; soit les principales entreprises du secteur, permet donc aux entreprises qui lui sont apparentées de s'approvisionner dans la capitale belge et d'éviter certains déplacements à Paris. Les archives ne permettent pas d'estimer avec précision le volume des réexportations de modèles effectuées par ce canal.⁷⁵ Il est toutefois certain que les acheteurs étrangers, par exemple pour le compte des grands magasins américains, viennent régulièrement se fournir en Belgique. Les commissionnaires anversois ou bruxellois fonctionnent comme intermédiaires et ces acheteurs signalent également leur présence par le biais d'annonces dans la presse spécialisée.⁷⁶

⁷³ La Fédération des Confectionneurs autrichiens crée au milieu des années 1930 un office pour la défense des industries de la mode contre la copie des modèles. AAD, "Copier veut dire voler. La mode contre l'espionnage", *International Textiles*, III, 8, 26/04/1935, p. 26.

⁷⁴ AGR I 288, 2200, R. Goetz, Hirsch & C^{ie} Amsterdam, à R. Hirsch, 14/02/1939.

⁷⁵ AGR I 288, 2198, J.-P. Hirsch à Mrs. Hirsch & C^o, Reesendamm, Hambourg, 13/08/1930. I 288, 2199, J.-P. Hirsch à Mrs Hirsch & C^{ie}, Pragestrasse, 6/8, Dresde 18/02/1933; J.-P. Hirsch à Mrs. Hirsch & C^{ie}, Pragestrasse, 6/8, Dresde 11/02/1935.

⁷⁶ Voir par exemple: *Textilia. Organe Professionnel des Fabricants, Négociants et Détaillants*, II, 4, 1^{er} avril 1930, p. 28.

Le rapport des couturiers d'Europe occidentale avec Paris reste peu exploré pendant l'entre-deux-guerres. Les dossiers de la Chambre syndicale de Haute Couture belge permettent d'interroger la fonction de communication de la mode: la tradition belge se marque, dès l'entre-deux-guerres, par un effacement par rapport à la double influence française et anglaise. Alors que la création belge a atteint une reconnaissance internationale, on continue de situer l'acheteur belge comme empreint d'authenticité et rigueur, ou classique, peu identifié à son pays (De Bock, 2003, 68; Devos, 1986, 32-34; Fernandez, 2003, 39). Il n'en existe pas moins, pendant l'entre-deux-guerres, un petit nombre de créateurs, parmi lesquels Norine reste la plus connue (Christiaens, 1991; Bizet, 1925).

En ce qui concerne les couturiers belges, il faut opérer, à côté de la création, une première distinction entre une couture d'avant-garde et une reproduction organisée. La reproduction ne forme pas une masse indistincte en matière juridique. Il faut tout d'abord mentionner un commerce légal, sur base de l'achat de modèles, avec droit de reproduction, aux défilés parisiens: ce que font de nombreuses entreprises belges et européennes. A côté de ce commerce, divers canaux (ateliers clandestins, revendeurs, etc.) produisent ou transmettent des modèles par des pratiques frauduleuses que les couturiers français tentent de réprimer.

Si la distinction entre reproduction légale et illégale semble nette au premier abord, il reste difficile, y compris dans le domaine juridique, de différencier les pratiques. Où se situent les frontières entre création, réinterprétation, plagiat? La profession n'ignore pas que l'achat légal se double de pratiques d'appropriation, d'interprétation, d'adaptation qui n'ont qu'une frontière très mince avec le plagiat (Spanier, 1972, 21). La griffe reste donc le dénominateur de l'authentification; mais pas le lieu de production, puisque, comme le montre le cas des membres de la Chambre syndicale belge, un modèle Lanvin, par exemple, peut être reproduit dans un atelier bruxellois avec une griffe authentique, pour autant que les conditions d'achat et d'exportation aient été respectées.

L'apport des dossiers de la Chambre syndicale de Haute Couture belge réside donc dans le fait qu'ils permettent d'étudier la réalité de la production de mode à partir d'un autre angle que de celui des couturiers français, dont l'objectif officiel reste d'organiser la répression de la copie. Cette position des couturiers français, qui déplorent le plagiat dont ils sont l'objet constant, conduit à une vision essentiellement négative de la reproduction, puisqu'il

s'agit d'en dénoncer les – nombreux – cas illégaux. Ce discours a donc eu longtemps tendance à faire oublier l'industrie de la reproduction légale. Celle-ci apparaît ici au prisme de l'exportation. Souvent évoquée comme "paradoxe de la couture", la reproduction est alors envisagée sous un jour beaucoup plus utilitaire, celui des bénéfices de l'exportation, dont le secteur français ne peut se passer. On ne peut oublier, à ce propos, que l'émergence de la haute couture et du vêtement de confection ont été à peu près simultanées en France (Stewart, 2005, 105). Quant aux couturiers belges, il ne s'agit pas pour eux de copier sans discernement, mais bien de préserver la création française, moteur de l'innovation et premier preneur de risques, tout en retirant un bénéfice maximal des opérations et en entretenant une position d'intermédiaire privilégié.



PHOTO 4: © AGR, I 288, 2181. MANNEQUINS FRANÇAIS PORTANT DES MODÈLES DE HAUTE COUTURE PARISIENNE PRÉSENTÉS AU GALA DE L'ÉLÉGANCE, PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES, 26/03/1931

Cette position particulière profite de la proximité géographique entre Bruxelles et Paris. Elle est renforcée par l'activité de la Chambre syndicale belge, qui défend sa position d'acheteur légal. A titre individuel, certains couturiers belges vont également s'offrir comme intermédiaires, en revendant très rapidement les modèles parisiens à une clientèle de couturières de province et de maisons internationales (entre autres vers l'Allemagne et les Pays-

Bas). La Chambre syndicale de la Haute Couture parisienne va d'ailleurs répondre favorablement aux sollicitations des maisons belges pendant l'entre-deux-guerres. Le Gala de l'Élégance organisé au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles par les Chambres syndicales de Haute Couture française et belge le 26 mars 1931 est un moment symbolique de cette alliance, de cet aménagement des échanges pour exporter la couture française.

ABRÉVIATIONS

AAD	Archives of Art & Design
AGR	Archives générales du Royaume
ITCB	Institut du Textile et de la Confection en Belgique
MB	Annexes au Moniteur belge
PAIS	Association pour la Protection des Industries Artistiques Saisonnières

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Archives

Archives of Art & Design, Londres, Fonds *International Textiles*, années 1930.
Archives générales du Royaume, Bruxelles, Fonds Hirsch, I 288.

Presse

Bulletin commercial. Organe hebdomadaire publié par l'Office commercial de l'État, Bruxelles, 1927-1937.
Im-ex. la grande revue belge pour le développement et l'expansion des industries du vêtement, Bruxelles, 1925-1926.
L'Acheteur. Bulletin mensuel de l'Organisation des Consommateurs, Bruxelles, 1923.
L'art vivant, Bruxelles, 1925-1927.
L'Officiel de la couture et de la mode de Paris. Organe de propagande et d'expansion de l'art français, 1924.
Reflète. Le magazine de la vie belge, Bruxelles, 1939.
Textilia. Organe Professionnel des Fabricants, Négociants et Détaillants. Devient à partir de mai 1930: *Textilis. Organe professionnel des fabricants et négociants en textiles*, Bruxelles.

Documents officiels

Annexes au Moniteur belge. Recueil des actes des associations sans but lucratif et des établissements d'utilité publique jouissant de la personnalité civile. Documents publiés en exécution de la loi du 27 juin 1921, Imprimerie du Moniteur belge, Bruxelles.

Sources imprimées

- BIZET (R.), *La mode*, Paris, 1925 (L'art français depuis vingt ans).
DESCHAMPS (G.), *La Crise dans les Industries du Vêtement et de la Mode à Paris pendant la période de 1930 à 1937*, Thèse de doctorat en droit, Paris, 1937.
GRUMBACH (D.), *Histoires de la mode*, Paris, 1993.
HANKENNE (J.), *La mode féminine*, Liège, [s.éd.], [1913].
HIRSCH (P.), *Souvenirs de mes années Hirsch & C^{ie} (1953-1963)*, Archives de la Ville de Bruxelles, 2005 (doc. 720).
SIMON (P.), *La haute couture, monographie d'une industrie de luxe*, Paris, 1931.

Travaux

- BARD (C.), *La garçonne: modes et fantasmes des années folles*, Paris, 1998.
BARTHES (R.), *Système de la mode*, Paris, 1967.
BAUDOT (F.), *Mode du siècle*, Paris, 1999.
BENJAMIN (W.), "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" in: *Œuvres*, vol. III, Paris, 2000 [1936], pp. 269-316.
BERENBOOM (A.), *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Bruxelles, 2005 (3^e édition).
BOURDIEU (P.), DELSAUT (Y.), "Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie", *Actes de la recherche en sciences sociales*, I, janvier 1975, pp. 7-33.
BREBANT (F.), "Anvers est l'endroit", *20 ans de Mode C'est Belge, Collector Weekend*, 2^e cahier du *Vif/L'Express*, 12-18/9/2003, no. 37, pp. 22-32.
BREWARD (C.), EHRMAN (E.), EVANS (C.), *The London Look. Fashion from Street to Catwalk*, Londres, 2004.
BURMAN (B.), "Home Sewing and 'Fashions for All' 1908-1937", *Costume. The Journal of the Costume Society*, 1994, no. 28, pp. 71-80.
CHARLIER (T.), *Un exemple de coopération entre les pouvoirs publics et le secteur privé. Le programme quinquennal de restructuration de l'industrie belge du textile et de la confection en août 1980*, ULB, Mémoire de licence en Sciences économiques, 1985.
CHRISTIAENS (D.), VAN DOORSLAER (B.), *De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930. Met bijzondere belangstelling voor Erté en Sonia Delaunay*, Mémoire de licence en Histoire de l'Art, Louvain, 1982, 2 vol.
CHRISTIAENS (D.), "De Belgische bijdrage tot de mode in de jaren twintig", *Interbellum Cahier*, Gand, 1985, no. 2.
CHRISTIAENS (D.), "Variétés en l'art vivant: Kunstschriften en Belgische mode tijdens het Interbellum", *Vlaamse vereniging voor oud en hedendaagse textiel, Bulletin 1990, Kostuum*, 1991, pp. 61-68.
COPPENS (M.), *Les années 80: l'essor d'une mode belge*, Catalogue d'exposition, Bruxelles, 1994.
COPPENS (M.), *Mode en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1996.

- DE BOCK (H.), *Le Marketing international de la Mode belge*, Mémoire de licence en sciences économiques, ULB, 2003.
- de la HAYE (A.) (éd.), *The Cutting Edge. 50 years of British Fashion. 1947-1997*, Londres, 1997.
- de SALLE (M.), "Le droit des dessins et modèles", *Quel cachet! Cent ans de dessins et modèles industriels déposés à Bruxelles*, Bruxelles, 1989, pp. 7-16.
- DEVOS (P.), *Y a-t-il un avenir pour la confection en Belgique?*, ULB; Mémoire de licence de l'École de Commerce Solvay, 1986.
- DUX (O.), HEGALE (M.), LAYON (E.), "Les cellules de formation-reconversion (II): Hennuyères et Fabelta", *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 14/10/1983, no. 1011, pp. 1-24.
- ESCH (G.), GOYVAERTS (A.), VAN RIET (S.), *Mode in de Lage Landen. België*, Anvers, Cantecler/Hadewijck, 1989.
- FERNANDEZ (B.), *La mode belge. Analyse des outils de promotion sur le territoire national*, ULB, Mémoire de licence en Information et Communication, 2003.
- FIGUERAS (J.), *Moda española. Una historia de sueños y realidades*, Madrid, 2003.
- GARNIER (G.) (éd.), *Paris-Couture-Années trente*, Paris, 1987.
- GIDEL (H.), *Coco Chanel*, Paris, 2000.
- HENNAUT (E.), LIESENS (L.), PIRLOT (A.-M.), *Old England et le Musée des Instruments de Musique*, Bruxelles, 2000.
- HEYRMAN (P.), *Middenstandbeweging en beleid in België 1918-1940. Tussen vrijheid en regulering*, Louvain, 1998.
- HUBLET (M.), "Quand la mode belge apprenait à marcher", *20 ans de Mode C'est Belge, Collector Weekend*, 2^e cahier du *Vif/L'Express*, 12-18/9/2003, no. 37, pp. 42-50.
- KAWAMURA (Y.), *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, Oxford-New York, 2004.
- KURGAN (G.), JAUMAIN (S.), MONTENS (V.), *Dictionnaire des patrons en Belgique. Les hommes, les entreprises, les réseaux*, Bruxelles, 1996.
- LANG (A.S.), *Mode et contre-mode. Une anthologie de Montaigne à Pérec*, Paris, 2001.
- LAVIER (J.), *Concise History of Costume*, Londres, 1979.
- LENTZEN (A.), ARCQ (E.), "Les secteurs nationaux", *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 30/10/1981, no. 938, pp. 1-37.
- POUILLARD (V.), *Hirsch & C^{ie} Bruxelles (1869-1962)*, Bruxelles, 2000.
- POUILLARD (V.), "Entretien avec Milly Clarenburg, directrice de la Haute Mode chez Hirsch & C^{ie}", *Les Cahiers de la Fonderie*, Bruxelles, septembre 2004, no. 30, pp. 52-54.
- RAINELLI (M.), *Le commerce international*, Paris, 1988.
- SEGRE REINACH (S.), *La Moda. Un'introduzione*, Rome-Bari, 2005.
- SELIGMAN (K.L.), "Dressmakers' Patterns: The English Commercial Paper Pattern Industry, 1878-1950", *Costume. The Journal of the Costume Society*, 2003, no. 37, pp. 95-113.
- Showtime. Le défilé de mode*, Catalogue d'exposition, Musée Galliera, Paris, 2005.
- SLADEN (C.), *The Description of Fashion. Utility Cloth, Clothing and Footwear 1941-1952*, Aldershot, 1995.
- SMOLAR-MEYNAERT (A.), *De Worth à Chanel. Au temps du tango*, Bruxelles, 1983.
- SMOLAR-MEYNAERT (A.) (dir.), *Élégances belges, maisons de couture du dernier quart du XIX^e et du XX^e siècle*, Bruxelles, 1996 [non paginé].
- SPANABEL EMERY (J.), "Dreams on Paper: A Story of the Commercial Patron Industry" in: B. BURMAN (éd.), *The Culture of Sewing. Gender, Consumption and Home Dressmaking*, Oxford-New York, 1999, pp. 236-247.
- SPANIER (G.), "The Classical Tradition: Inside Couture" in: R. LYNAM (éd.), *Paris Fashion*, Londres, 1972, pp. 9-39.
- STEELE (V.), *Paris Fashion. A Cultural History*, Oxford-New York, 1988.

- STEELE (V.), "Fashion: Yesterday, Today & Tomorrow" in: N. WHITE & I. GRIFFITHS (éds.), *The Fashion Business. Theory, Practice, Image*, Oxford-New York, Berg, 2000, pp. 7-20.
- STEWART (M.L.), "Copying and Copyrighting Haute Couture: Democratizing Fashion, 1900-1930s", *French Historical Studies*, XXVIII, 2005, no. 1, pp. 103-130.
- TAYLOR (L.), "The Hilfiger Factor and the Flexible Commercial World of Couture" in: N. WHITE & I. GRIFFITHS (éds.), *The Fashion Business. Theory, Practice, Image*, Oxford-New York, 2000, pp. 121-142.
- TROY (N.J.), *Couture Culture. A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge-Londres, 2003.
- WADDELL (G.), "The Incorporated Society of London Fashion Designers. Its Impact on Post-War British Fashion", *Costume. The Journal of the Costume Society*, 2001, no. 35, pp. 94-115.
- WHITE (N.), *Reconstructing Italian Fashion: America and the Development of the Italian Fashion Industry*, Oxford-New York, 2000.
- WHITE (N.) & GRIFFITHS (I.) (éds.), *The Fashion Business. Theory, Practice, Image*, Oxford-New York, 2000.

ANNEXE: MEMBRES FONDATEURS DE LA CHAMBRE SYNDICALE DE LA HAUTE
COUTURE DE BELGIQUE (LISTE DATÉE DE 1936)⁷⁷

Nom	Profession	Nationalité	Adresse (privée)	Maison de couture
Robert Hirsch	Industriel	Belge	Avenue Jeanne 56, Bruxelles	Hirsch & C ^{ie}
Henri Dachsbeck	Administrateur de société	Belge	Avenue Jeanne 2, Bruxelles	Séverin
Marie Elisabeth, dite Blanche Van Hoeck, épouse Hoorickx	Administratrice de société	Belge	Rue du Président 78, Bruxelles	O. Wolff & C ^{ie}
René Bourdignon	Directeur de société	Français	Rue de l'Hôpital 23, Bruxelles	
Léon-R. Natan	Industriel	Italien	Rue Veydt 11, Bruxelles	Natan
Ghislain Profète	Commerçant	Belge	Avenue Louise 10, Bruxelles	Profète
Joseph Smets-Pirson	Industriel	Belge	Avenue de l'Armée 82, Bruxelles	
Jacques Zondervan-Balaes	Industriel	Belge	Avenue de la Toison d'Or 40, Bruxelles	Zondervan
Léon Tienrien	Industriel	Belge	Rue Crespel 42, Bruxelles	Tienrien
Paul Liétart	Industriel	Belge	Boulevard Lambermont 194, Bruxelles	Liétart

⁷⁷ Sources du tableau: pour les colonnes "nom", "profession", "nationalité", "adresse", voir "Chambre syndicale de la Haute Couture de Belgique, à Bruxelles. Statuts", in: *MB*, 1937, n°1638. L'ordre des noms suit celui de l'acte.

"De wisselwerking tussen Belgische kopers en Parijse modeontwerpers in goede banen leiden". De oprichting van een Belgische Syndicale Kamer voor Haute Couture tijdens het interbellum

VÉRONIQUE POUILLARD

SAMENVATTING

Tussen beide wereldoorlogen, toen het protectionisme om zich heen greep en de textielnijverheid in een crisis verzeild was, bleef Parijs het enige modecentrum dat op internationale erkenning kon rekenen. In de dameskledij zette de haute couture de toon. Ook al was haar invloed niet altijd even zichtbaar, de uitvoer van de Franse modellen bepaalde de modevoorkeuren. Zowel in Frankrijk als in de invoerende landen deed de haute couture in economisch opzicht weinig van zich spreken, maar ze oefende een grote culturele invloed uit op de textielnijverheid in zijn geheel – een economische sector die in België toen nog tot de zwaargewichten mocht gerekend worden.

De controle op de verspreiding van de modellen door de Fransen en de activiteiten van de invoerders werden tot nu toe weinig bestudeerd, meestal wegens een gebrek aan archiefbronnen. De nalatenschap van de Belgische Syndicale Kamer voor de Haute Couture biedt de gelegenheid aan dit euvel te verhelpen. Het archief van die instelling bevat o.m. de briefwisseling tussen de twee belangrijkste kamers van België en Frankrijk en laat toe de overname en namaak van de modellen na te gaan, ook in juridisch opzicht. Blijkt dat de namaak ook langs wettelijke weg kon verlopen en dat er naast de Franse bekommernis om de bescherming van de modeontwerpers ook de invoerders hun zorgen hadden. Wat dat laatste aangaat bevond België zich, door de geringe afstand t.o.v. Parijs, in een bevoorrechte positie, in die mate zelfs dat de Belgen tijdens het interbellum gunstiger verkoopsvoorwaarden konden bedingen dan de Fransen zelf. De Belgische ondernemingen probeerden dan ook een eigen net van (re-)productiecentra en distributiekanaalen in het leven te roepen om België zoveel als mogelijk bij de modevoorhoede te laten aansluiten.

"Managing the exchanges between Belgian buyers and Parisian fashion designers". The foundation of a Belgian Union Chamber for Haute Couture in the interwar period

VÉRONIQUE POUILLARD

SUMMARY

During the interwar period, in a context of protectionism and textile crisis, Paris remained the only acknowledged international fashion centre. In the production of women clothing haute couture was dominant. The export of French models determined fashion tastes. In France, but also in the import countries, haute couture had a limited economic visibility, but its cultural influence on textile industries as a whole – at the time still one of the most important sectors in the Belgian economy – was very strong.

The control of the distribution of the models by France and the activities of the importers have been understudied, mostly due to a lack of sources. The archives of the Belgian Union Chamber for Haute Couture can help overcome this. They contain the correspondence of the two most important employer unions of both countries (the Union Chambers for Belgian and French Couture), through which the transmission and reproduction of the models can be studied, also on a juridical level. It appears that there were circuits of legal reproduction and that the importers had concerns of their own. Owing to its geographical proximity to Paris, Belgium received more favourable terms of sale than provincial France. Hence, Belgian enterprises attempted to create a reproduction, fabrication and distribution network of their own to put Belgium in the fashion vanguard.