

Sous la direction de Denis Laurent

Jules François
CRAHAY.

GRAND COUTURIER REDÉCOUVERT

J. Crahay, Nina Ricci, Lanvin

Lannoo



fig. 1



fig. 2



Crahay. Robe sans manches, ourlée au col de lainage noir. Tweed noir et blanc de Leleu.

fig. 16 | Robe sans manches en tweed de laine, Jules Crahay Paris, P/E 1952, Vogue Paris, avril 1952.



fig. 17 | Jules François Crahay, 14 février 1959.

tels Hubert de Givenchy en 1952 et Pierre Cardin en 1953, la majorité échoue et le nombre de tentatives décline d'ailleurs au cours de la décennie. La plupart des déçus choisissent alors de se faire engager comme salariés dans des maisons solidement implantées. C'est le cas de Marc Bohan qui ouvre sa maison la même année que Crahay, mais doit la fermer après une collection seulement et entre ensuite chez Jean Patou³⁵.

Crahay est engagé en 1952³⁶ comme modéliste par la maison Nina Ricci, fondée en 1932 rue des Capucines³⁷ et pilotée par la couturière d'origine italienne et son fils, Robert Ricci, habile homme d'affaires. La générosité de Nina Ricci envers le camp de prisonniers de Crahay pendant la guerre peut avoir joué un rôle dans l'intérêt du Belge pour la maison³⁸. Celle-ci accueille dans ses salons une clientèle française bourgeoise au goût traditionnel et doit avant tout son succès financier à ses parfums, dont le célèbre *L'Air du temps* créé en 1948. Crahay, âgé de 35 ans en 1952, assiste Madame Ricci dans ses collections. Il semble que dès le début, il prenne complètement en charge des modèles de la collection de haute couture, quelques-uns d'abord, puis de plus en plus³⁹. Un peu plus tard – sans doute en 1955⁴⁰ –, on lui confie aussi la conception de la ligne « boutique », fabriquée comme la haute couture dans les ateliers de la maison⁴¹. Il s'agit

sans doute de la griffe « La boutique de Nina Ricci » ou de la « Collection «jeunes femmes» Nina Ricci⁴²».

Le rôle de Crahay gagne en importance dans la maison. Progressivement, il s'y impose comme le modéliste principal. Il s'entoure de nouveaux jeunes assistants et des ateliers supplémentaires sont ouverts. Mais jusqu'en 1959, seul le nom de Nina Ricci reste officiellement communiqué. Faute d'archives, il n'est donc pas possible d'attribuer avec certitude des modèles haute couture de cette époque au couturier belge. Son apport essentiel n'échappe pourtant pas aux observateurs attentifs. Ainsi en est-il de John Fairchild, très influent journaliste du *Women's Wear Daily*, le quotidien américain destiné aux professionnels de la mode, aussi souvent cité par ses initiales WWD. En 1957, s'interrogeant sur l'avenir de la haute couture après le décès de Christian Dior, Fairchild cite Crahay comme un designer inconnu, mais en train de monter⁴³. Trois mois plus tard, il le place parmi les créateurs qui font la mode à Paris, aux côtés d'Yves Saint Laurent, Pierre Cardin, Guy Laroche, Grès ou Antonio Castillo⁴⁴. Et peu de temps avant que le talent de Crahay n'éclate au grand jour, le journaliste sait déjà que : « Jules François Crahay a beaucoup fait pour remettre Nina Ricci au goût du jour. Ce Belge de 41 ans, premier Belge dans la haute couture parisienne, connaît son métier. Il

est capable de réaliser toutes les étapes de la création de mode [...]. Crahay pousse constamment les ateliers de Ricci à améliorer les ajustements et les coupes⁴⁵. »

Pour Crahay, le grand jour arrive le 27 janvier 1959. C'est alors que défile la première collection complète qu'il signe pour Nina Ricci. Elle est composée de quelque 200 modèles⁴⁶ dont, comme il est de coutume, une partie seulement est présentée à la presse. C'est un triomphe. Les journalistes sont dithyrambiques, en à

commencer par John Fairchild. Quelques heures après la présentation, il publie : « Une nouvelle étoile s'élève dans le ciel de la mode parisienne⁴⁷. » « Ce soir, Jules François Crahay de Nina Ricci a secoué les racines de la mode parisienne. Le créateur belge de 41 ans a remis au goût du jour des vêtements tels ceux que fabriquait feu Christian Dior. Les acheteurs téléphonent à Ricci pour réserver des places pour le défilé de demain. Crahay est le premier défi sérieux lancé à l'école de mode de Balenciaga et Givenchy⁴⁸. » Ce soutien de Fairchild, qui



fig. 18 | Jules François Crahay devant Henrietta Tiarks, duchesse de Bedford, en tailleur *Crocus*, et une mannequin derrière elle en tailleur bourgeron rose, Nina Ricci, P/E 1959. Photo Mark Shaw.

s'avérera durable, jouera un rôle fondamental dans le succès de Crahay aux États-Unis.

En effet, le lendemain de la présentation à la presse, les acheteurs américains se bousculent au défilé qui leur est destiné. Et les résultats sont phénoménaux. Trois semaines plus tard, Ricci aura vendu 250 modèles aux acheteurs professionnels américains, un nombre rivalisant avec les meilleures ventes de Balenciaga, alors qu'elle n'en avait écoulé que quinze la saison précédente⁴⁹ ! À cette époque, la haute couture parisienne dépend fortement de la vente de patrons aux grands magasins et producteurs américains qui les reproduisent pour les vendre aux États-Unis. La quinzaine de grands magasins qui couvrent les collections de Paris sont les faiseurs de mode outre-Atlantique⁵⁰.

Carrie Donovan écrit pour le *New York Times* : « L'histoire de la mode écrite hier par un inconnu, Jules François Crahay, créateur de Nina Ricci, fait parler tout Paris aujourd'hui. La presse, les acheteurs américains, les fabricants et certaines des femmes les plus élégantes de Paris se sont précipités vers la maison sans prétention de Nina Ricci. C'est un changement vertigineux pour un établissement aussi discret. Depuis 1932, date à laquelle M^{me} Ricci l'a fondée en association avec son fils Robert, elle jouit d'une très bonne petite clientèle privée, mais n'a jamais suscité le moindre émoi. Ce qui a sorti la maison de son semi-anonymat, c'est une collection féminine à l'extrême, belle par ses couleurs et ses tissus, dépaysante et élégante. [...] La cause de tout cela, un homme calme et modeste aux cheveux poivre et sel, semblait un peu abasourdi par toute cette agitation⁵¹. »

Le succès est tel que des tentatives sont faites pour débaucher Crahay⁵², alors que certains le voient capable de se relancer à son nom. « Le créateur, dont l'art a été comparé à celui de feu Christian Dior, a été interrogé sur ses projets d'avenir. Il a répondu qu'il était très heureux chez Nina Ricci et n'envisageait pas de créer à nouveau sa propre maison. "Après tout", a-t-il dit, "il n'y a pas de bailleurs de fonds comme le millionnaire Marcel Boussac de M. Dior à chaque coin de rue⁵³" ».

La comparaison entre la manière dont la presse américaine et la presse française relaient la collection est frappante : là où Crahay est personnellement porté aux nues aux États-Unis, son nom n'est pas cité une seule fois dans les pages de *L'Officiel* en 1959. La collection est appréciée, mais on ne signale même pas qu'elle est signée par un nouveau couturier, et seule la maison est mentionnée. Nina Ricci reconnaîtra explicitement le rôle joué par les États-Unis dans son explosion soudaine au premier plan en publiant une publicité de remerciement

dans le *WWD* du 18 février : « Chez Nina Ricci, nous tenons à remercier la presse américaine et le secteur de la mode américain pour l'accueil chaleureux réservé à notre collection printemps-été. Nos ateliers sont entièrement occupés à terminer les commandes qui seront livrées le 25 février. Chaque modèle sera personnellement inspecté par M. Crahay et ses assistants avant d'être expédié⁵⁴. »

La maison Ricci compte à cette époque quinze ateliers qui occupent quelque 500 personnes spécialisées dans les différents métiers de la couture⁵⁵. À côté de Crahay, qui signe les collections, on trouve dans l'équipe créative, son assistant Jean-Marie Armand (qui fondera en 1965 sa propre maison de couture), l'Allemand Claude Ohm (qui s'imposera comme photographe) et la Suisse Erika Hansee, chargée de réaliser les croquis des modèles⁵⁶. L'équipe ne s'occupe pas que de la collection haute couture, mais aussi du prêt-à-porter, qui compte quelque 100 silhouettes⁵⁷.



fig. 19 | Les ateliers de la maison Nina Ricci, 1959.

Crahay est un vrai couturier de la vieille école. Comme Balenciaga, il ne sait pas dessiner. Son point de départ est le tissu, qu'il travaille directement sur le mannequin⁵⁸. « Pour moi, la couture, c'est travailler un tissu comme un sculpteur⁵⁹. » « Ses croquis sont très primitifs et son vrai travail se fait ciseaux en main. Il coupe et assemble souvent lui-même ses toiles initiales afin de montrer à ses premières d'atelier la ligne qu'il souhaite obtenir. Sa véritable passion est la coupe et sa bête noire, les coutures trop nombreuses, les pinces, les plis, etc. Il dit qu'il est toujours en train d'expérimenter pour trouver une nouvelle coupe qui éliminera autant de coutures que possible et permettra d'obtenir la ligne la plus pure et la plus simple⁶⁰. » Marc Audibet, un ami très proche de Crahay, affirme aussi que le Belge avait un rapport charnel avec le tissu et vivait la mode plus qu'il ne la pensait. Confirmant qu'il cherchait toujours à atteindre le moins de coutures

VOGUE

60c

OCTOBER 1

Coats for
a coat year
Surprises under coats

“The Alluring
Woman”

Good Buys
Bulletin

ADVANCED
EDITION



fig. 20 | *Vogue* US, octobre 1959, manteau Nina Ricci A/H 1959. Photo Irving Penn.

PÉTUNIA, CROCUS ET PÂQUERETTE

La première collection entière que Jules François Crahay dessine chez Nina Ricci, pour le printemps-été 1959, restera l'une de ses plus importantes. Le couturier belge encore inconnu propose une silhouette féminine aux formes marquées contrastant vivement avec les lignes enveloppantes à taille effacée qui dominent alors la mode, influencée entre autres par les robes-sacs introduites par Cristóbal Balenciaga en 1957 et la ligne « Trapèze » lancée par Yves Saint Laurent chez Dior en 1958.

Les modèles de Crahay avancent des épaules arrondies, un décolleté très plongeant, une taille soulignée par une large ceinture qui rétrécit le buste et une jupe gonflée en cloche, voire en « bourdon ». Les critiques célèbrent cette mode « féminine à l'extrême », « dans l'esprit de Christian Dior », marquant un retour des formes courbes « naturelles », et la considèrent comme la plus fraîche des nouvelles formes parisiennes¹⁷⁵.

Le défilé ouvre avec les tailleurs, qui remporteront un immense succès tant auprès de la presse que des acheteurs et des clientes privées. Tout d'abord paraissent des variations de ce que Crahay appelle le « tailleur bourgeron » (du nom d'une blouse d'ouvrier), décrit aussi par les journalistes comme tailleur tunique, tailleur trench-coat ou tailleur saharienne. La longue veste tunique aux épaules adoucies est sanglée par une ceinture qui marque clairement la taille, puis s'épanouit sur les hanches pour coiffer le départ en dôme de la jupe-bourdon maintenue en forme par un jupon raidi. Ces modèles portent des noms de fleurs et sont déclinés dans des coloris très frais : Crahay affirmera avoir proposé alors le premier tailleur rose à Paris¹⁷⁶.

À ces tailleurs bourgerons succèdent les « tailleurs blazers » à la coupe masculine très doucement décintrée mais avec une veste plus longue, légèrement creusée par des pinces partant de la basque, aux manches montées sur des épaules rondes discrètement élargies

par des coutures incurvées vers l'extérieur, avec un petit col cambré ou châle, se fermant par trois boutons. Ces tailleurs sont proposés dans différentes matières, en teinte abricot, en pied-de-poule noir et blanc, en tissu grège gansé de marine ou bleu bordé de blanc. Mais la version la plus remarquable, qui fait l'objet d'une pluie de commandes, est celle en lainage « vert poison » ou « vert perroquet » de Gerondeau : c'est le fameux tailleur *Crocus* auquel le nom de Jules François Crahay reste aujourd'hui associé.

Les robes qui suivent cultivent une féminité doucement romantique. Les corsages sont fendus d'une échancrure plongeant jusqu'à la taille, terminée parfois par un nœud ou une rose, et les épaules sont cernées par de larges berthes (particulièrement remarquées dans la presse), des fichus drapés ou des collets repliés. Le programme de défilé vante « la vénusté des corsages blousants, encadrant les épaules comme des palatines dressées et des mouvements de fichus enveloppant le buste¹⁷⁷ ».

La taille est ici aussi systématiquement marquée, le plus souvent par une ceinture haute. Crahay distingue une ligne X et une ligne Y. Dans la première, les branches blousées du corsage se poursuivent à travers la taille fine dans celles bombées des hanches, affirmées par les jupes-bourdon (des jupes qui, selon Crahay, « adaptent la crinoline à la "deux-chevaux"¹⁷⁸ »). Dans la seconde, les branches du décolleté se prolongent dans une ligne verticale chutant sous la taille. Il s'agit de robes dont le corsage est formé par une large écharpe drapée sur les épaules « à la Marie-Antoinette¹⁷⁹ » puis passant sous la ceinture pour se déployer jusqu'au bas de la jupe. Les robes de gala de la collection sont le plus souvent de cette ligne.

Pour poétiser et adoucir encore les volumes, Crahay joue volontiers de la transparence en employant de l'organdi, du tulle ou du linon¹⁸⁰ empesé qui revoile ou soutient les tissus. La dentelle noire ou colorée sur fond de tissu blanc est aussi très présente, ainsi que les soieries somptueuses.

La collection automne-hiver 1959 s'inscrit dans la continuité de la précédente. On y

fig. 71, 72, 73,
214

fig. 18, 70

fig. 18, 69

fig. 20, 21, 74,
75, 76

retrouve les formes arrondies, le corsage échancré, la taille marquée et les jupes-cloches. La nouveauté se situe surtout au niveau du haut du buste, avec une encolure surhaussée et une ligne d'épaule fuyante qui créent de nouvelles proportions. La taille cintrée contraste avec les « manches soufflées » au volume impressionnant, les corsages fichus, les pèlerines et les vastes cols Richelieu¹⁸¹. Ceux-ci se retrouvent tant dans les tailleurs que dans les robes pour constituer une ligne immédiatement reconnaissable.

VERS LE SUD ET VERS L'EST

Dès 1960, Jules François Crahay introduit dans ses collections des éléments évoquant l'ailleurs. Le couturier parle de climats d'inspiration plutôt que d'influences délibérées.

fig. 25, 27, 77,
78, 79

Sa collection printemps-été 1960 semble nourrie du soleil du Sud, avec des ensembles boléro¹⁸² archi courts et des robes « gitanes » à volants plissés faisant penser au folklore andalou (dont le bien nommé modèle *Espagne*), tandis que des robes bayadère¹⁸³ en mousseline de soie plissée, portées avec des « anneaux de gitane » aux oreilles, imposent leur mouvement dansant multicolore.

fig. 31, 34,
81, 82

La saison suivante, c'est vers l'Est que Jules François Crahay se tourne, avec une collection de « style boyard » (du nom donné aux membres de l'aristocratie russe à partir du Moyen Âge).

Les robes, tailleurs et manteaux voient leurs cols, ourlets et poignets traités en fourrures opulentes, tandis que les tissus manifestent une somptuosité « parfois un peu barbare », avec des effets de brillance quasi byzantins et des discordances chromatiques délibérées traversant le corps¹⁸⁴. Le soir, lamés, brochés, damas, velours au sabre marient des couleurs farouches dans des « manteaux de boyards » à la Ivan le Terrible¹⁸⁵, des « robes boyarines » et des « fausses redingotes de cosaques ».

Cette collection un peu théâtrale rencontre un grand succès aux États-Unis. Décrite comme la plus torride de la saison « par 100 degrés Fahrenheit », elle vaut à Nina Ricci les plus nombreuses commandes de son histoire de la part des grands magasins et producteurs américains¹⁸⁶.

Tant l'inspiration gitane andalouse que l'influence russe se retrouveront très régulièrement dans la suite de la carrière de Jules François Crahay, chez Nina Ricci comme plus tard chez Lanvin. Ainsi par exemple en 1962, Crahay habille les Parisiennes l'été de virevoltantes robes plissées à volants ou d'une robe en organdi couleur fraise avec étole festonnée portée en mantille, et l'hiver, de tailleurs, robes et manteaux encadrant le visage dans un capuchon ourlé de fourrure à la Anna Karénine.

fig. 204

fig. 95

fig. 99

CHEF DE FILE D'UNE MODE JEUNE ET JOYEUSE

Au début des années 1960, Jules François Crahay s'impose comme le chef de file d'une mode jeune et joyeuse en opposition avec la pureté austère de Balenciaga¹⁸⁷.

« La mode doit être gaie, jolie, portable et jeune », déclare le couturier¹⁸⁸. Maître de la construction, Crahay associe toutefois rigueur de la coupe et fantaisie d'inspiration.

Se disant opposé à l'élégance pour l'élégance, incarnée alors par l'école de Balenciaga et Givenchy, il lui préfère les idées ludiques, les détails amusants et les gestes théâtraux. Sa mode incarne la réponse de la haute couture aux premiers signes de la gaieté des années 1960¹⁸⁹.

Ainsi pour l'hiver 1960 par exemple, Crahay excentre les vêtements « du côté du cœur ». Les fermetures et les portefeuilles se trouvent systématiquement déportés, tandis que des robes et manteaux sont

étirés asymétriquement « en arum », leur jupe à longue pointe de côté évoquant la corolle renversée de cette fleur exotique. Ce jeu sur la longueur constitue un autre thème de la collection, qui propose notamment de longs manteaux portés sur des robes courtes¹⁹⁰.

fig. 85, 86

Dans la collection suivante, construite sur une savante association de rectangles et de diagonales, le couturier propose des vêtements fixés dans un basculement asymétrique. « Toute cette collection anime une contradiction systématique entre la rigueur de la ligne et la feinte nonchalance du porter¹⁹¹. » En résultent notamment une « robe-tourbillon » drapée en diagonale et une « robe-explosive » achevée par une ampleur soudaine et basculée en diagonale. Les « robes renversées en arrière dans un grand frisson de godets et de volants¹⁹² » à la Gloria Swanson illustrent le sens du drame et du théâtre qui caractérise le travail de Crahay et contribue à son succès commercial.

fig. 28, 29, 30,
90, 95, 96

Titrée « Tom-Boy et Belle de nuit », la collection de l'été 1962, particulièrement appréciée, avance une « mode rieuse » caractérisée par une « espièglerie inventive » et un « grand tapage de couleurs¹⁹³ ». La femme joue de son identité en alternant entre un tailleur « légèrement garçonnier » et des « jupes der- viches » pirouettantes. « Les vêtements de jour de Crahay chez Ricci sont jeunes, gais, dans l'air du temps et ô combien commerciaux¹⁹⁴ », affirme le *Women's Wear Daily*, qui précise encore que Crahay est déterminé à ne pas tomber sous l'influence de Balenciaga, mais que sa marge de manœuvre est limitée vu l'influence tyrannique de ce dernier sur les tendances de la mode¹⁹⁵.

fig. 3, 40, 41,
102, 103

Enfin, pour l'automne-hiver 1963, sa dernière saison chez Nina Ricci, Jules François Crahay propose une collection « Double-jeu » « aux idées très gaies d'étudiantes russes » et où les choses ne sont pas toujours ce qu'elles paraissent. Des « jeux métamorphiques » s'expriment dans des tailleurs où, quand la femme tombe la veste, on découvre avec surprise que son grand col en fourrure orne en fait un gilet sous-jacent, dans des manteaux à veste incrustée ou dans des robes trompe-l'œil mi-robe mi-chemise donnant

l'impression d'une chemisette d'homme à moitié rentrée dans la jupe¹⁹⁶.

Au moment où Crahay, auréolé de succès, entre chez Jeanne Lanvin fin 1963, le *Women's Wear Daily* résume sa mode comme étant énergique, « jazzy », parfois théâtrale mais toujours amusante¹⁹⁷.

SUPERMAN

« Comme d'Artagnan, François Crahay n'abandonne jamais sa cape », relève avec humour le bureau parisien du *Women's Wear Daily* en 1965¹⁹⁸.

En effet, la cape, vêtement de dessus sans manches porté sur les épaules, est un des thèmes favoris du couturier belge, qui considère même l'avoir ressuscitée au début des années 1960¹⁹⁹. Appréciant la liberté qu'elle donne au corps de la femme, il déclinera cette typologie avec une grande fidélité depuis ses premières collections chez Nina Ricci jusqu'à la fin de sa carrière.

Crahay propose des capes courtes comme des pèlerines ou longues jusqu'au sol, semi-circulaires ou en pointe, symétriques ou asymétriques. Cagoulées ou non, fermées sur le devant, par un bouton au cou ou un lien à l'épaule, sans col, avec un col tailleur ou en fourrure, elles sont exécutées dans des tissus épais ou diaphanes, des lainages sobres, des satins de soie, des mousselines vaporeuses ou des damas luxueux pour compléter les tenues à toute heure et en toute saison. Crahay crée aussi des manteaux, robes et tailleurs à effet de cape, avec des pans volants dans le dos, et estompe parfois la frontière entre la cape et le châle, une autre typologie qu'il apprécie particulièrement.

Pour l'automne-hiver 1960, Crahay remporte un franc succès avec ses capes réversibles, dont certaines sont aussi bicolores, en lainage double face. Vastes et légères, parfois pourvues d'un col en fourrure, elles sont jetées sur les tailleurs et assouplissent la silhouette.

fig. 80

ENVOL ET ÉVASION

fig. 84 La saison suivante, il propose une cape sans col fendue sur les côtés et boutonnée sur une épaule, avec un pan central qui crée l'illusion d'une robe. Pour le soir, il habille la femme d'une cape frangée de plumes d'autruche, et à la plage, d'une cape en « cote de maille ».

fig. 33, 87 L'hiver 1961 semble tout particulièrement s'inscrire sous le signe de la cape, avec des modèles double face, des pèlerines portées sur des manteaux, des manteaux-capotes rejetés en biais, ou encore un manteau-cape du soir en gabardine de soie jaune bordé de zibeline. Mais les modèles qui sont les plus remarquables et copiés sont les tailleurs-capotes où le col se continue sur le pan libre rejeté en arrière.

fig. 32 Autres propositions pour l'été 1962 : une cape asymétrique en mousseline imprimée flottant sur les épaules d'une robe de même matière, ou encore, pour couvrir le buste d'une robe de grand soir, une courte cape ronde en lourd satin blanc bordé de perles, de strass et de cristal.

fig. 89 Crahay propose la saison suivante des manteaux-capotes, des manteaux-capotes housses et des capotes cocon, souvent avec un haut col relevé. Et au printemps 1963, des capotes allégées, plus flottantes, plus molles, se portant le matin dans le même tweed que la jupe et le soir en crêpe assorti à la robe. Enfin, le couturier innove encore en la matière quelques mois plus tard, avec entre autres des capotes en vison ou en damas soie et lurex taillées en pointe qui s'enfilent par la tête comme un poncho.

Pas étonnant donc que Crahay soit présenté début 1964 comme « aussi partisan des capotes que Superman²⁰⁰ » ! Le couturier emportera cette passion chez Lanvin, où il créera aussi des modèles mémorables, tels la capote-culotte de l'été 1967, la capote-tente à pèlerine au volume théâtral de l'hiver 1976 ou le poncho en taffetas écossais matelassé bordé de fourrure de l'hiver 1977.

fig. 136, 142,
144, 145, 164,
175, 176, 177,
182, 198, 199

Jules François Crahay affirme que sa collection printemps-été 1963, « Tissu – Vole. Du rectangle au cerf-volant », répond à un besoin de légèreté, de souplesse désinvolte, d'envol et d'évasion. Elle prouve, écrit-il, que « la légèreté se construit²⁰¹ ».

La notion de légèreté et d'envol s'exprime dans des « robes-oiseaux » et des « robes cerf-volant » à grands rectangles flottants, en manches géantes ou en ailes dans le dos. Ces modèles sont réalisés dans des mousselines imprimées de fleurs aux transparences contrôlées. Aériennes, d'une « mouvante jeunesse », ces robes virevoltent comme de « grands papillons chamarrés²⁰² ». Elles témoignent de l'évolution stylistique rapide que Crahay a suivie vers davantage de souplesse. Si sa collection printemps-été 1959, très construite, trouvait son couronnement dans les tailleurs, c'est le flou qui triomphe quatre ans plus tard dans cette collection. Et si le couturier utilisait les imprimés avec parcimonie dans ses premières années, ceux-ci jouent ici un rôle central, et Crahay témoigne d'un grand talent dans la façon dont il les exploite pour faire valoir les jeux de transparence. Dans la suite de sa carrière, il emploiera tellement les imprimés que son nom y sera intimement associé.

L'attention mise sur le dos, les ailes, se retrouve encore dans des modèles de robes et tailleurs à dos châle en pointe naissant des manches, dont une robe-manteau en laine rose dragée. On revoit transformée l'idée de la cape, qui manifeste elle aussi une envie de souplesse et de fluidité.

Dans cette collection « d'une joie libératrice », Crahay nous fait également nous évader en convoquant l'exotisme : l'exotisme de la proximité avec des tailleurs à « veste sarrau » d'origine paysanne et des robes deux-pièces « paysanne de Paris » ; et l'exotisme des contrées lointaines avec des « vestes geisha » à buste étroit encadré de grandes manches rectangulaires, des « japonaiseries » dans les robes aériennes du soir et de surprenantes toques japonaises en paille coiffée créées par Jacques Le Brigant.

fig. 1, 39,
97, 98

fig. 100

fig. 101



fig. 71 | Nina Ricci haute couture P/E 1959. Photo Frank Horvat.

fig. 72 | Nina Ricci haute couture P/E 1959, détail. Coll. MMD.
Photo Louis Kerckhof.





fig. 122 | Jeanne Lanvin haute couture P/E 1968. Provient de la garde-robe de Madame Jean Michard Pellisier. Coll. MMD. Photo Louis Kerckhof.



fig. 123 | Jeanne Lanvin haute couture P/E 1968. Photo Jean-Louis Guégan.

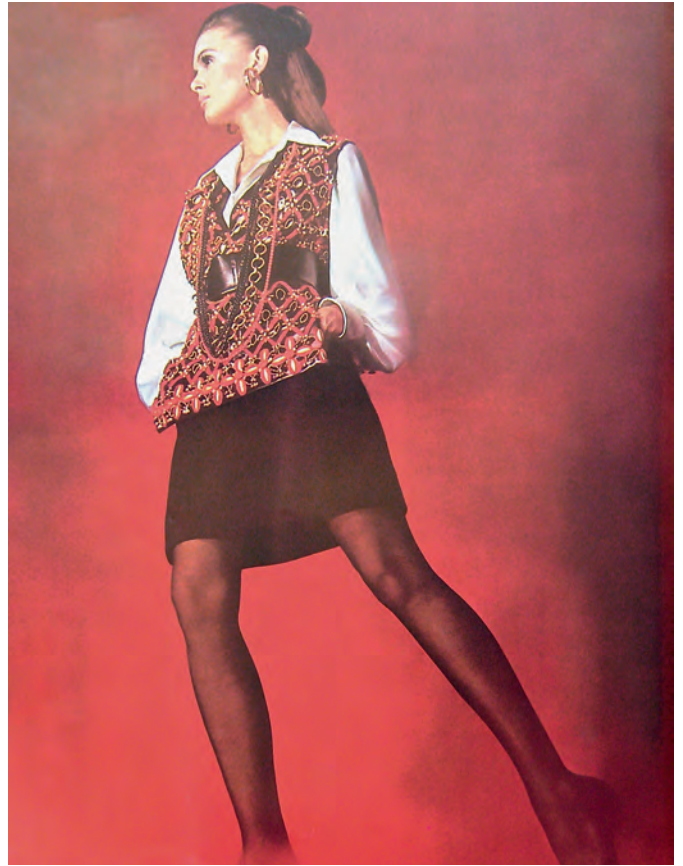


fig. 124 | Jeanne Lanvin haute couture A/H 1968. Photo Roland Bianchini.



fig. 125 | Jeanne Lanvin haute couture A/H 1968. Photo John Stewart.



fig. 126 | Jeanne Lanvin haute couture A/H 1968. Photo Jean-Louis Guégan.

H.C. ETE 1973

ELSA

57



fig. 148 | Croquis du modèle Elsa, Lanvin haute couture P/E 1973. Patrimoine Lanvin.



fig. 149 | *Elsa, Lanvin haute couture P/E 1973. Coll. MMD. Photo Louis Kerckhof.*



fig. 165 | Croquis du modèle *Marie-Antoinette*, Lanvin haute couture A/H 1976. Patrimoine Lanvin.



fig. 166 | *Marie-Antoinette*, Lanvin haute couture A/H 1976. Coll. MMD.
Photo Louis Kerckhof.



fig. 167 | *Marie-Antoinette*, Lanvin haute couture A/H 1976, détail. Coll. MMD.
Photo Louis Kerckhof.

Chronologie

- 1917** Naît le 21 mai à Liège en Belgique, d'une mère tailleur et d'un père inconnu.
- 1917-1933** Grandit à Liège « une aiguille à la main », fasciné par l'univers de la maison de couture de sa mère, Françoise Crahay, où travaillent une vingtaine de couturières.
- 1934-1936** Étudie la coupe et l'assemblage à Paris.
- 1936** Revient à Liège pour travailler dans la maison de couture familiale.
- 1938** Entame son service militaire, qui sera prolongé jusqu'à l'entrée en guerre de la Belgique.
- 1940** Est fait prisonnier le 11 mai 1940 durant la prise du fort d'Eben-Emael par l'armée allemande.
- 1940-1945** Passe toute la guerre au camp de prisonniers stalag XI-B au nord de Hanovre. Il s'implique dans la troupe de théâtre du stalag, pour laquelle il crée des costumes.
- 1945** Rapatriement en Belgique le 8 mai.
Décès de sa mère le 28 mai.
Il reprend la maison de couture et la renomme « Jules Crahay ».
- 1951** Déménagement à Paris.
Reprend la maison de haute couture de Jane Régny au 22 avenue Pierre-I^{er}-de-Serbie à Paris et la rebaptise à son nom.
- 1952** Faillite de sa maison après deux collections seulement.
Entre comme modéliste chez Nina Ricci, où il assiste la fondatrice pour la haute couture.
- ca 1955** Reprend aussi la conception entière de la ligne « boutique ».
- 1957** John Fairchild du *Women's Wear Daily* le cite parmi les couturiers inconnus en train de monter.

1959 Printemps-été 1959 : première collection entière de haute couture qu'il signe pour Nina Ricci. C'est un triomphe qui propulse la maison et son modéliste au sommet de la haute couture parisienne.

Reçoit le prix « Design Talent » de Filene's à Boston.

Le constructeur automobile Chrysler commande à Nina Ricci pour la promotion de sa marque « Imperial » une collection spéciale de six modèles créés par Crahay.

1960 Ressuscite la typologie de la cape, à laquelle il restera attaché durant toute sa carrière.

Dessine une collection de bas aux États-Unis, première d'une série de lignes d'accessoires qu'il sera amené à superviser durant les années suivantes.

1961 Nina Ricci est la troisième maison de haute couture parisienne en termes de chiffre d'affaires.

Le *New York Times* dresse un portrait de Crahay.

Nina Ricci signe un accord avec Cole-Mort pour la production et la distribution aux États-Unis d'une collection « Mademoiselle Ricci » dessinée par Crahay avec l'aide de Ruben Torres.

1962 Reçoit le prix « Neiman-Marcus » à Dallas.

Les créations de Crahay sont portées par Jackie Kennedy, Lee Radziwill, la princesse Paola de Belgique, la reine Farah Diba d'Iran, Claudia Cardinale, Ingrid Bergman, Deborah Kerr, etc.

1963 Printemps-été 1963 : collection « Tissu – Vole » où il manifeste son talent pour le flou et l'imprimé.

En mars, signe un contrat avec la maison Jeanne Lanvin pour y remplacer Antonio Castillo comme modéliste. Il serait alors le couturier le mieux payé de Paris.

Sa première création chez Lanvin est la robe de Maryll Orsini pour son mariage avec Bernard Lanvin.

Réalise les costumes d'Ingrid Bergman dans le film *La Rancune* de Bernhard Wicki.

1964 Printemps-été 1964 : première collection pour Jeanne Lanvin, un grand succès.

Reçoit le prix Maison Blanche à La Nouvelle-Orléans.