

**Phénoménologie de la mode africaine contemporaine :
préoccupation sur la sobriété vestimentaire des femmes rondes**

Par

Kede Eloundou Guy Bienvenue et Lonkeng Signing Jasmine

Lucretia

Institut des Beaux-Arts,

Université de Dschang à Foumban – Cameroun

E-mail : guykede@yahoo.fr / kedeguy80@gmail.com

Résumé

La mode, en tant que phénomène socioculturel dynamique, ne se limite pas à une expression esthétique ; elle constitue également un reflet profond des normes, des valeurs et des identités au sein d'une communauté donnée (Barthes, 1967 ; Entwistle, 2000). Sur le continent africain, la mode contemporaine se situe au carrefour d'influences globales et de traditions séculaires, générant des esthétiques vestimentaires d'une richesse et d'une complexité remarquables. Cependant, l'intégration des diverses morphologies corporelles, en particulier celle des femmes à forte corpulence, dans le discours et la pratique du design de mode africain, soulève des questions pressantes en matière de représentation et d'adéquation culturelle. Le présent article se propose d'explorer la phénoménologie du design de mode africain contemporain, en se concentrant spécifiquement sur la conceptualisation et la matérialisation de créations vestimentaires qui conjuguent sobriété, décence culturelle et valorisation esthétique de la morphologie des femmes rondes. Partant du constat d'une offre souvent inadaptée, voire perçue comme "indécente" par son exposition excessive du corps, cette étude s'inscrit dans une démarche visant à pallier cette lacune. Nous postulons que le développement de vêtements qui respectent les mœurs tout en célébrant la diversité corporelle est non seulement réalisable, mais également impératif pour l'autonomisation et le bien-être des femmes concernées (Rodgers & Melioli, 2016). À travers une approche méthodologique rigoureuse, nous présenterons une expérimentation de design aboutissant à des prototypes illustrant cette convergence harmonieuse entre esthétique, fonctionnalité et éthique culturelle.

Mots-clés : Mode africaine contemporaine, Design de mode, Phénoménologie, Femmes rondes, Sobriété vestimentaire, Valorisation morphologique, Prototype vestimentaire, Inclusion corporelle, Esthétique africaine.

Introduction

La phénoménologie de la mode africaine contemporaine est une approche philosophique qui étudie l'expérience subjective de celle-ci. Elle se

préoccupe de la manière dont les individus vivent et ressentent la mode vestimentaire du continent dans leur quotidien. La mode africaine d'hier comme celle d'aujourd'hui est le miroir des multiples mutations que connaissent nos mœurs à travers les facilités d'ouverture qu'offrent les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Les créateurs africains améliorent de manière significative leurs capacités créatrices en s'adaptant aux critères esthétiques de l'art d'aujourd'hui. Le corpus iconographique de la mode africaine est dense et diversifié. Il compte parmi les sources d'influence dans la mutation des critères de goût de l'heure et souligne notre capacité d'adaptation à l'évolution du monde. Dans la mouvance de cette texture, il nous a été donné de constater que la femme ronde africaine éprouve de réelles difficultés à se fournir une garde-robe qui valorise sa morphologie et vulgarise sa sobriété vestimentaire. D'où le problème de l'indécence vestimentaire observé chez cette dernière. Le problème ainsi posé, conduit aux questions et hypothèses de recherche-crédation suivantes : Comment résoudre le problème d'indécence vestimentaire que rencontrent les femmes africaines de morphologie O? Quels sont les problèmes immanents des tenues de villes ou de soirées de cette cible ? Comment la phénoménologie peut-elle s'appliquer à la création de modèles de tenues décentes pour les femmes rondes africaines ? Quel prototype de robe dite *townwear* de qualité peut-on proposer à la femme ronde africaine ? De cette série d'interrogations, plusieurs hypothèses de réponses au cas par cas et suivant l'ordre de préséance sont envisagées. Nous pensons qu'en revisitant le style et l'esthétique des modèles de robes portées par certaines femmes rondes, on pourrait apporter une contribution significative à la résolution du problème de décence qui se pose dans son éthique vestimentaire au sein des sociétés africaines. Pour ce faire, le design des modèles décents à partir d'un échantillon de tenues déviantes nécessiterait une analyse détaillée du contexte de recherche-crédation qui sous-tend cette réflexion. En adaptant aussi les étapes de la

phénoménologie au design de mode, nous serons à mesure de créer des vêtements appropriés à la morphologie des femmes rondes. Pour le reste, le moulage parfait de la morphologie des femmes rondes peut se faire à travers la modélisation d'un modèle de robe de style *townwear* ample et polychrome. Au sortir de cette expérience phénoménologique, il semblerait qu'une contribution à l'interaction psychosociologique positive sur le style vestimentaire de la femme ronde africaine soit envisagée. Notre exposé repose donc sur les points ci-après. La collecte et l'analyse d'un échantillon de vêtements déviants arborés le plus souvent par certaines femmes africaines de forte corpulence. Cet échantillonnage est tiré de la mode contemporaine africaine comme exemple de thèse du sujet que nous traitons. L'expérimentation de la phénoménologie comme méthodologie appliquée au design de vêtements décents est l'autre visée de cet article. Au sortir des créations graphiques, suivra la présentation d'un modèle de robes sobres et ludiques. Cette phase dévoile au mieux les étapes indispensables dans le processus de modélisation d'un spécimen. Elle sert à mettre en lumière la concrétisation du projet de création sans s'attarder sur les procédés de coupe et de couture pratiqués au quotidien dans la multitude d'ateliers de confection.

I. La phénoménologie des vêtements et la perception des femmes rondes africaines : entre injonctions esthétiques et résilience identitaire

Aujourd'hui, la psychologie de la mode africaine, sous l'influence des standards occidentaux et d'une hypermédiation, nous conforte trop souvent dans l'idée qu'être ronde est une tare. Ce discours, loin d'être anodin, engendre une pression sociale intense où les femmes se battent au quotidien pour suivre des régimes drastiques, cherchant désespérément à "corriger" leur morphologie. Cette quête de minceur, souvent perçue comme un impératif de bien-être et de désirabilité, est alimentée par les nutritionnistes et les médias, traditionnels comme

sociaux, qui véhiculent l'image d'une femme ronde mal à l'aise dans son corps, aspirant à la silhouette "mannequin".

Cette injonction à la minceur, devenue un critère de beauté universellement valorisé (Thompson et al., 1999 ; Grogan, 2008), stigmatise de nombreuses femmes africaines. Elles sont complexées, voire aliénées, par l'omniprésence du message selon lequel seule la minceur confère beauté et désirabilité. Or, ces stéréotypes sont souvent en contradiction avec certaines valeurs culturelles africaines où la rondeur a historiquement été synonyme de fertilité, de santé et de statut social. Par exemple, des études ont montré comment, dans certains contextes africains, l'embonpoint était traditionnellement associé à la prospérité et au bien-être (Ene-Obong et al., 2005 ; Puoane et al., 2002). La dissonance entre ces représentations culturelles ancestrales et les idéaux de beauté contemporains, largement diffusés par les médias, crée un terrain fertile pour le mal-être et les troubles de l'image corporelle (Chinyanganya et al., 2011).

L'étude des "vêtements indécents" pour femmes rondes africaines s'inscrit alors dans une phénoménologie de l'expérience corporelle et vestimentaire. Elle explore comment les choix vestimentaires sont à la fois une réaction à ces pressions et un espace d'affirmation. Le corps, et par extension le vêtement qui l'habille, devient un terrain de lutte identitaire. Il est impératif de déconstruire ces narratifs pour permettre aux femmes de réinvestir leur corps avec fierté et de redéfinir la beauté au-delà des diktats.

I.1 Analyse Structurelle et Socioculturelle de la Perception des Vêtements "Indécents" en Contexte Africain

L'exploration de l'expérience subjective du phénomène de la mode qualifiée d'"indécente" telle qu'elle se manifeste à la conscience collective et individuelle est un champ d'étude complexe et riche. En partant de créations vestimentaires préexistantes (Planche 1), dont la source est

(KEDE & LONKENG, décembre 202), l'objectif est d'appréhender les dimensions plastiques, esthétiques, stylistiques et ludiques du problème, ainsi que d'identifier les "maux" existants en termes de discordance entre l'expression individuelle et les attentes socioculturelles. Cette phase d'analyse des sources visuelles permet de circonscrire les spécificités de l'échantillon et de mieux comprendre la nature des critiques formulées, tel que suggéré par.

Le vêtement est intrinsèquement lié au corps qu'il habille. La majorité des experts du domaine de la mode s'accorde sur l'existence de six types de morphologies humaines (Lipovetsky, 2006, p. 45). La morphologie en H, caractérisée par une silhouette proportionnée avec des épaules et des hanches alignées et une taille peu marquée, est souvent perçue comme "facile à habiller". La morphologie en X (ou "sablier") est considérée comme la plus "harmonieuse" en raison d'une taille fine et marquée, et d'un alignement des épaules et des hanches, souvent associée à une silhouette mince. La morphologie en O décrit une silhouette équilibrée et plantureuse, avec des rondeurs localisées au niveau de la taille, du ventre, des cuisses, des hanches et des bras, et une taille peu marquée. La morphologie en V, typique de la femme sportive, présente des épaules plus larges que le bassin, valorisant souvent des jambes longues et fines. Enfin, la morphologie en A (ou "poire"), la plus répandue, se distingue par des épaules étroites et des hanches larges, avec une minceur du haut du corps contrastant avec des rondeurs aux hanches, cuisses et fesses. Ces classifications, bien que parfois réductrices, influencent la manière dont les vêtements sont conçus et perçus sur différents corps, soulignant que la "bonne" tenue dépend non seulement du style, mais aussi de l'adéquation avec la forme corporelle, et surtout, des attentes sociétales concernant la mise en valeur ou la discrétion du corps.

Le concept d'"indécence" dans l'habillement est rarement universel et se forge au croisement de la culture, de la religion, des mœurs et des normes

sociales. L'analyse des descriptions de la Planche 1 met en lumière cette construction :

L'Image 1 présente une femme de morphologie ronde vêtue d'une robe en soie, d'une couleur "frappante". La robe est très moulante, avec un décolleté ouvert, une fente plongeante et un dos nu. Le choix d'une robe "très moulante" sur une "morphologie ronde" est ici un point de friction. La moulance accentue les contours du corps, et dans le cas d'une morphologie ronde, elle tend à "exposer les imperfections" (Barthes, 1967, sur la fonction du vêtement comme révélateur/dissimulateur). Le tissu de soie, par sa fluidité et sa capacité à coller au corps, amplifie cet effet. Le "décolleté ouvert", la "fente plongeante" et le "dos nu" sont des éléments stylistiques qui dénudent des zones traditionnellement associées à la pudeur. L'analyse souligne que cette tenue est perçue comme "inappropriée" pour une "tenue de ville", "exposant trop la peau dénudée". Elle est qualifiée de "provocante", attirant des "jugements négatifs". L'indécence est ici clairement liée à une transgression des codes d'exposition du corps dans l'espace public. La "couleur frappante" peut également contribuer à attirer l'attention, amplifiant la visibilité du corps ainsi dénudé, ce qui, dans un contexte de recherche de discrétion, peut être perçu négativement (Simmel, 1904, sur l'attraction et la répulsion de la mode). Le conflit esthétique et moral réside dans la tension entre la forme du vêtement qui épouse et révèle les "imperfections" d'une morphologie ronde, et la fonction attendue du vêtement en milieu urbain qui est souvent de modérer l'exposition du corps.

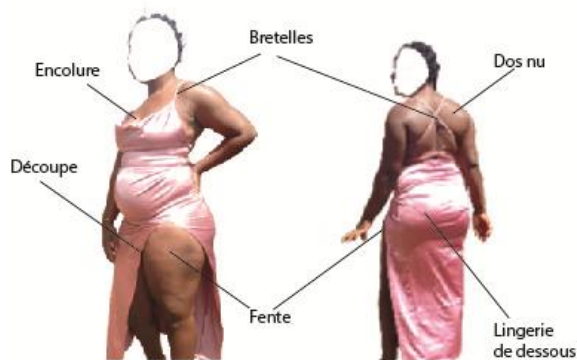
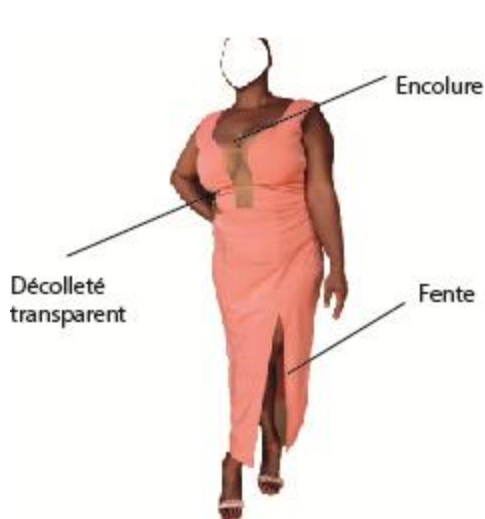
L'Image 2 met en scène une dame de grande taille portant un haut moulant qui expose son abdomen et une jupe en jean avec une fente plongeante et des découpes "assez vulgaires". Le "haut moulant" et l'exposition de l'"abdomen" brisent la barrière traditionnelle entre le vêtement et l'intimité corporelle. Si la culture contemporaine occidentale a pu normaliser l'exposition de l'abdomen (par exemple, le crop top), ce n'est pas le cas dans toutes les cultures, notamment certaines cultures

africaines où le ventre peut être une zone de pudeur. La "jupe en jean" (matériau populaire et décontracté) avec une "fente plongeante" et des "découpes assez vulgaires" ajoute à la transgression. La notion de "vulgarité" attribuée aux découpes est cruciale ; elle suggère que ces éléments stylistiques sont perçus comme grossiers ou de mauvais goût, transgressant les normes d'élégance ou de respectabilité. L'indécence ici est une accumulation d'éléments : l'exposition d'une partie du corps considérée comme intime (abdomen) combinée à des détails stylistiques (découpes) jugés transgressifs des canons de la décence et de l'esthétique vestimentaire.

Les Images 3 et 4 sont présentées dans un contexte africain, où ces tenues sont catégorisées comme "vulgaires" et "indécentes" car elles "exposent des parties intimes (Poitrine, ventre, bassin etc.)" et "mettent en avant les imperfections corporelles". Le jugement est ici explicitement lié au non-respect des "normes de décence attendues dans de nombreuses cultures africaines". Ces vêtements sont accusés d'"attirer le plus souvent des jugements négatifs sur la femme africaine" et de "semer le doute sur sa pudeur". L'exemple de l'Image 3, une longue robe avec un décolleté plongeant, transparent, qui "dévoile les courbes des seins de manière très excitante et osée", combinée à une nature moulante, des "motifs provocateurs" et des "découpes transparentes au niveau du bassin", est emblématique. Cette tenue est décrite comme défiant "toute forme de respectabilité", "attirant intentionnellement le regard", et perçue comme "aguichante". Elle est jugée "inappropriée pour un cadre urbain ou professionnel" et non conseillée pour une "robe de soirée à toute femme respectueuse des valeurs que promeuvent les mœurs africaines". Ces images illustrent une profonde dissonance entre une esthétique vestimentaire perçue comme "provocatrice" ou "aguichante" et les codes culturels africains de pudeur et de respectabilité. L'exposition des seins et du bassin, accentuée par le moulant, les transparences et les motifs,

est ici une transgression majeure des "normes de modestie" (Eicher & Erekosima, 1995).

En synthèse, la Planche 1 révèle que la notion d'"indécence vestimentaire" dans ce contexte africain est une construction complexe, reposant sur plusieurs piliers interdépendants. L'exposition corporelle, notamment des zones considérées comme intimes, est un facteur déterminant. La manière dont le vêtement moule le corps et "expose les imperfections" ou les rondeurs est également un critère de jugement, au-delà de la simple quantité de peau visible. Les éléments stylistiques transgressifs (fentes plongeantes, décolletés ouverts ou transparents, dos nu, découpes vulgaires/transparentes) sont des choix de design qui brisent les conventions. Le contexte et la fonction du vêtement sont essentiels, une tenue de "ville" n'étant pas soumise aux mêmes attentes qu'une tenue de plage. C'est sur les normes culturelles de pudeur que repose le socle principal de l'analyse, car dans de nombreuses sociétés africaines, la pudeur et la modestie vestimentaire, particulièrement pour les femmes, sont des valeurs fortement ancrées, souvent influencées par des traditions culturelles et/ou religieuses (Eicher & Erekosima, 199). La transgression de ces normes entraîne des jugements moraux sévères et des critiques sur la "pudeur" et la "respectabilité" de la femme. L'expérience du jugement social est manifeste, le texte insistant sur le fait que ces tenues "attirent des regards et des critiques sévères" et "sèment le doute sur sa pudeur", illustrant la manière dont le vêtement opère comme un langage non verbal, et comment sa "mauvaise" interprétation peut avoir des conséquences sociales importantes pour l'individu.

Planche 1 : (Images 1, 2, 3 et 4): Analyse du style vestimentaire indécent de certaines femmes rondes africaines.*Image (1)**Image (2)**Image (3)**Image (4)*

Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2024.

En définitive, cette analyse des images de la Planche 1 confirme que l'indécence n'est pas un concept absolu. C'est une réaction culturelle à un ensemble de choix vestimentaires qui violent les attentes esthétiques et morales d'une communauté donnée, en l'occurrence, de nombreuses sociétés africaines. Le vêtement est bien plus qu'une simple parure ; il est un reflet et un régulateur des valeurs sociales.

I.2 Expérimentation de la phénoménologie au design des robes-townwears décentes : Une démarche incarnée en 2026

C'est en menant de manière concrète une expérience pratique du design de mode qu'il est possible de proposer, en ce début d'année 2026, des

designs de robes décentes adaptés à la cible. L'objet de cette réflexion n'est pas une abstraction mais une exploration de la relation intime entre le corps, le vêtement et la perception. La phénoménologie n'est donc pas seulement un discours théorique sur la création visuelle ; elle se révèle être une expérience active et *incarnée* qui laisse des traces tangibles. Cette approche s'inscrit directement dans la lignée de la phénoménologie du corps chère à des penseurs comme Maurice Merleau-Ponty (1945), qui explore comment notre corps est le point de départ de toute expérience. En design, cela signifie comprendre comment la robe n'est pas juste portée, mais véritablement *habitée*, modifiant la perception de soi et du monde. Les "townwears décentes" ne répondent pas qu'à une esthétique, mais visent à créer une harmonie où le corps se sent pleinement présent et en confiance, évitant cette "absence du corps" que Drew Leder (1990) décrit lorsque l'habit perturbe la sensation. Le vêtement devient ainsi un "corps de mode", selon les termes de Joanne Entwistle (2000), façonnant notre expérience sociale et personnelle.

Étapes de création graphique : De l'onirisme de De Chirico aux volumes de Balenciaga

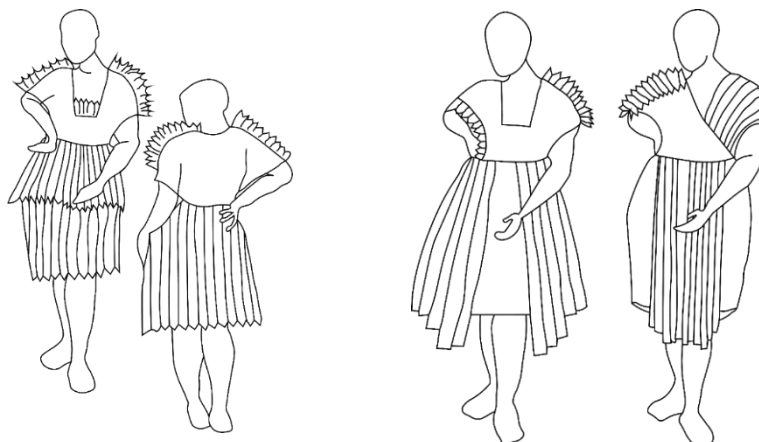
Pour créer, nous nous inspirons de l'artiste Giorgio de Chirico dont la démarche picturale invite à imaginer une scène onirique avec des éléments classiques, des perspectives énigmatiques et une ambiance de temps suspendu. L'univers "métaphysique" de De Chirico (tel qu'il l'exprime dans ses écrits et son œuvre *Hebdomeros*, 1929) nous invite à concevoir la robe comme une composition qui raconte une histoire, chaque pli et chaque découpe devenant un élément de cet onirisme, un "temps suspendu" dans le quotidien. Ces "perspectives énigmatiques" se traduisent par des jeux de transparence, des superpositions, ou des coupes asymétriques. De là, nous proposons des modèles innovants du point de vue plastique, stylistique, esthétique et ludique sur mannequin afin de mieux apprécier les contours et allures possibles. Le travail sur mannequin est crucial, car il permet à la théorie de rencontrer la

pratique, et au concept de prendre forme en interagissant avec le volume et la gravité. Pour ce faire, nous utilisons certains éléments des sources iconographiques choisies à savoir : le haut, la jupe, les emmanchures, l'encolure, les pinces, les découpes, mais aussi, les plis, les volants et les boutons. Chaque détail est pensé comme partie intégrante d'une expérience, comme un "espace" intime que Gaston Bachelard (1957) pourrait attribuer au vêtement.

Le design de collection en devenir se résume à cinq lignes de vêtements codifiées ainsi qu'il suit : Oséi 1, Oséi 3, Oséi 4 et Oséi 5.

Le design de la collection Oséi 1 est une ligne qui met en avant l'utilisation intuitive des plis pour créer des modèles élégants et dynamiques. En mars 2026, les plis ne sont plus de simples ornements, mais des architectes de la silhouette qui sculptent le corps et fluidifient la forme. Cette recherche de volumes et de mouvements évoque le génie de maîtres comme Cristóbal Balenciaga, dont les créations sont des exemples magistraux de sculpture textile, comme le détaille Marie-Andrée Jouve dans sa monographie (2004). Oséi 1 est caractérisé par des découpes, de l'encolure et d'autres détails sous-jacents (Planche 2), qui ne se contentent pas de structurer le vêtement, mais créent des jeux d'ombre et de lumière, suggérant des mouvements inattendus. C'est une danse entre le visible et le suggéré, entre le statique et le potentiel de mouvement, qui fait du vêtement un prolongement de l'être, comme le souligne Mireille Vancauwenberghe (2017) à propos de la "mode en corps".

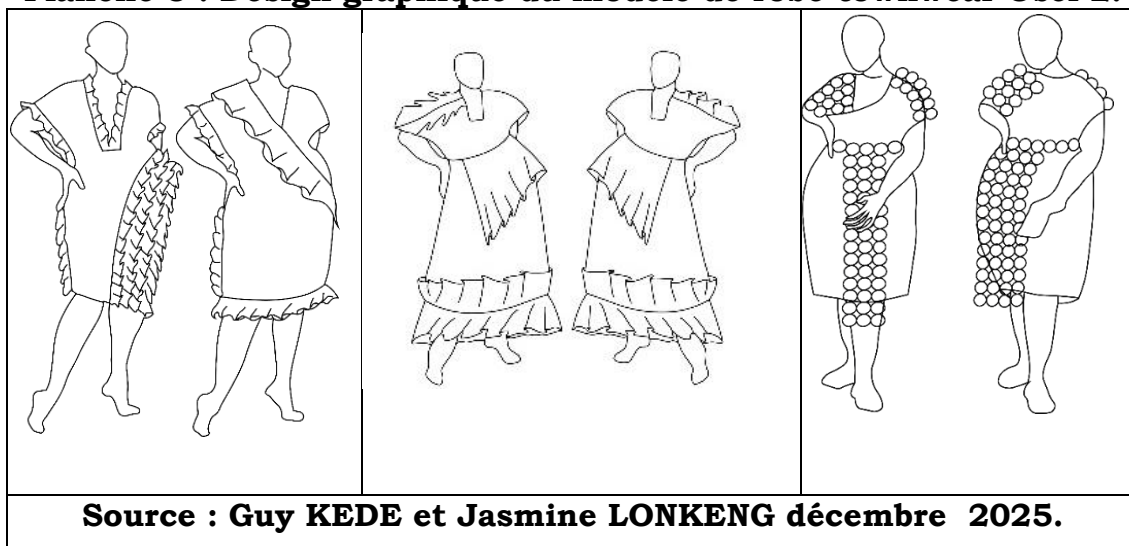
**Planche 2 : Design graphique du modèle de robe-townwear Oséi 1
avec plis.**



**Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre
20245**

Le design/collection *Oséi 2* explore l'utilisation des volants pour ajouter du mouvement et de la légèreté aux vêtements. Les découpes et éléments de la source d'inspiration sont revisités. Ce qui offre une interprétation visuelle unique (Planche 3).

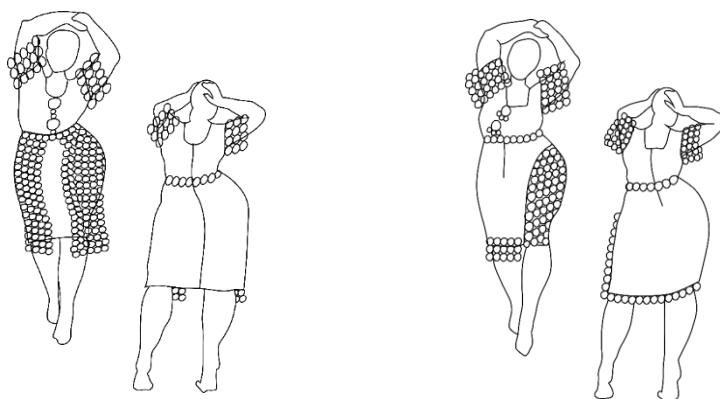
Planche 3 : Design graphique du modèle de robe-townwear Oséi 2.



Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

Le design de la collection *Oséi 3* met l'accent sur l'utilisation exclusive des boutons pour créer des détails décoratifs et fonctionnels sur les vêtements. Les découpes des sources iconographiques sont présentes, adaptées et transformées pour s'accommoder au style de tenue offrant une interprétation sans ambiguïté. (Planche 4).

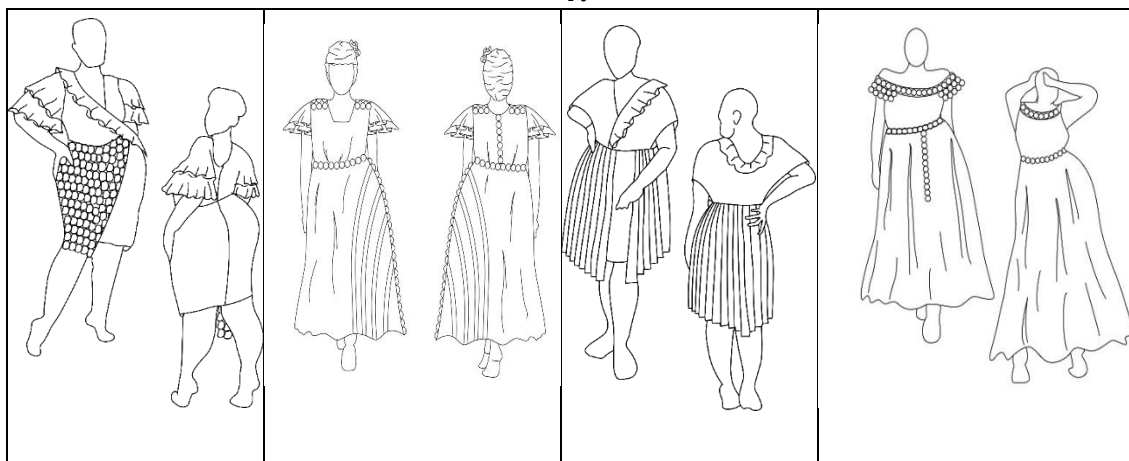
Planche 4 : Designs graphiques des modèles de robe-townwear Oséi 3.



Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

Le design des modèles *Oséi 4* combine les plis, les volants et/ou les plis et les boutons, ou alors les volants et les boutons. Les éléments des sources d'inspiration sont intégrés de manière délicate, ajoutant une touche de dynamisme et une variété de styles et d'options pour la femme de forte corpulence (Planche 5).

Planche 5 : Designs graphiques des modèles de robe- townwear Oséi 4.



Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

Quant aux designs de la collection *Oséi 5*, ils représentent la ligne culminante de l'exploration créative. Ils réunissent les plis volants et les boutons sur un même vêtement et aussi certaines découpes des modèles sources. Ces derniers sont totalement transformés et réinterprétés pour

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: KEDE
ELOUNDOU Guy Bienvenue et LONKENG SIGNING Jasmine
Lucretse**

créer des pièces uniques et ludiques. Chaque design offre une fusion harmonieuse des éléments originels. Ils sont destinés à saisir l'imagination et expriment l'essence même de la femme africaine (Planche 6).

**Planche 6 : Designs graphiques des modèles de robe - towmwears
Oséi 5.**





Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

En somme, chaque design de la collection présente une interprétation unique du thème de l'identité et de la sobriété. Cette collection propose une grande variété de perspectives et de styles, invitant les spectateurs à réfléchir sur leurs propres expériences et les influences multiples qui les façonnent. Les différentes sections de la collection permettent d'explorer le thème sous différents angles. Cette collection dessinée enrichit ainsi la perception de la femme africaine dans le monde multiculturel concurrentiel de la haute couture et du développement des marques.

Étapes du pré-modélisme d'un échantillon de robes sobres

Le pré-modélisme consiste à suivre et à mettre en application les méthodes et techniques qui permettent de transformer l'idée d'un styliste en un vêtement portable. On s'attarde donc maintenant à la présentation des étapes qui s'imposent dans la mise en forme de l'échantillon. Notamment, identifier la matière d'œuvre nécessaire, définir clairement les barèmes de tailles, élaborer les dossiers techniques de fabrication, mettre en évidence les éléments de coupe et de couture adéquats et élaborer le dessin technique des prototypes à confectionner.

Matériaux nécessaires et Barèmes des tailles

Plusieurs matériaux sont nécessaires pour la réalisation des vêtements. Il s'agit entre autres des fils, de la doublure et des tissus.

Tableau 1 : Mesures nécessaires pour la réalisation des modèles « L'or »

Désignations	Mesures du modèle « L'or »
TP (Tour poitrine) : placer le mètre ruban horizontalement sur la partie la plus forte de la poitrine et faire le tour en passant sous les aisselles.	122cm
TDS (Tour Dessous Seins) : le mètre ruban est placé en dessous des seins horizontalement et faire le tour.	108cm
TT (Tour Taille) : sur la partie la plus creuse de la taille, plus précisément sur le nombril, placer le mètre ruban horizontalement et faire le tour en serrant ou en lâchant selon le goût.	127cm
TB (Tour Bassin) : le mètre ruban est placé sur la partie la plus saillante du bassin.	120cm
LT DOS (Longueur Daille Dos) : Placer le mètre ruban verticalement de la base du cou en passant au-dessus de l'omoplate jusqu'à la partie la plus creuse du dos.	43cm
LT DVT (Longueur Taille Devant) : placer le mètre ruban verticalement, de la base du cou en passant sur les seins jusqu'à la taille.	48 cm
CDVT (Carrure Devant) : Horizontalement, le mètre ruban est placé aux deux extrémités de la clavicule.	38cm

CDOS (Carrure Dos) : les bras légèrement croisés, prendre la mesure d'une entournure à l'autre.	40cm
HP (Hauteur Poitrine) : verticalement elle se prend de la base de l'épaule jusqu'au bout du sein.	29cm
EcP (Écart Poitrine) : placé le mètre ruban horizontalement de manière à toucher les deux bouts de seins.	22cm
HB (Hauteur Bassin) : se prend de la taille jusqu'à la partie la plus saillante du bassin	30cm
HE (Hauteur Emmanchure) : elle va de l'aisselle jusqu'à la taille.	22.5cm
Lep (Longueur épaule) : elle va de la base du cou jusqu'au bout de l'épaule.	16cm
Lr (Longueur robe) : de l'épaule jusqu'à la cheville	160cm
TBr (Tour Bras) : se prend sur la partie la plus forte du bras.	33cm
LBr (Longueur Bras) : cette longueur s'étend de la base de l'épaule jusqu'au-dessus du coude.	33cm

Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG, décembre 2025.

Dossier technique de fabrication du prototype nommé « L'or »

Voici comment opérer pour réaliser un prototype de *robe-townwear* descente pour consolider la sobriété vestimentaire des femmes rondes africaines.

Tableau 2 : Description sommaire du prototype « L'or ».

Modèle	Parties	Descriptions
	Devant	Le prototype « L'or » est une élégante robe boubou parfait comme tenue de ville pour la femme ronde de manière générale. Elle peut être réalisée en tissu de mikado et comporte une lèvre relevable et agrémentée des boutons. Son style et sa plasticité sont mis en exergue par des plis plats sur l'épaule du gauche, une bande en dessous de la taille et un volant de mèche de lampe à pétrole sur le bas.

 Prototype L'or	Dos	Le dos du modèle « L'or » comporte un col rond, une sublime fermeture à glissière à dents brillantes. Des boutons placés au milieu du dos rehaussent la découpe de plis qui échoue allègrement sur l'abdomen du mannequin. Les bandes noires alignées de manière harmonieuse du côté droit réduisent la dominance de la couleur orangée et donnent plus d'éclat au jaune. Cette mise en scène des couleurs est une matérialisation du contraste de couleur en soi où les nuances chromatiques sont évitées au maximum.
---	------------	---

Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

Coupe et transformation du Gabarit de base

Le gabarit de base est l'essence même de la création vestimentaire sur mesure, l'ADN du vêtement. Il représente la morphologie humaine sous une forme bidimensionnelle, intégrant les mensurations clés et assurant un ajustement précis sans être contraignant. Cette "toile vierge" est un point de départ neutre, doté d'une aisance minimale nécessaire au mouvement et à la respiration, servant de fondation solide pour toutes les transformations stylistiques futures.

La construction d'un gabarit de base est le fruit de calculs méticuleux. Il incorpore des lignes d'équilibre essentielles – comme la ligne de poitrine, de taille, de hanches, la carrure devant et dos, la ligne d'épaule ou le coude – qui agissent comme des points de référence anatomiques cruciaux. Les pinces de construction sont des éléments fondamentaux : ce sont elles qui permettent de traduire le volume tridimensionnel du corps sur une surface plane, évitant ainsi au tissu de flotter ou de créer des tiraillements disgracieux.

Avant toute modification, une analyse approfondie du croquis de style est primordiale. Il s'agit de décrypter la silhouette souhaitée (ajustée, ample, trapèze), l'emplacement précis des volumes, des coutures, des découpes, des plis ou des fronces. Comprendre le point de pivot de chaque pince est

capital, car c'est autour de ces points que le tissu est manipulé pour épouser ou libérer le corps.

Le processus de transformation commence par le report minutieux du gabarit de base sur une nouvelle feuille de papier, en y incluant non seulement les contours mais aussi toutes les lignes de construction et les points de pivot des pinces. Ces repères garantissent la précision des modifications.

La technique la plus courante et la plus puissante est le déplacement des pinces. Elle consiste à "fermer" une pince existante (par exemple, la pince de poitrine) et à la "rouvrir" le long d'une nouvelle ligne de design (comme une découpe princesse). La valeur de la pince reste constante, seule sa localisation change, permettant ainsi de dissimuler le volume corporel dans des coutures, des fronces ou des plis, tout en créant une ligne esthétique.

L'ajout d'aisance, ou "Added Fullness", est utilisé pour créer des volumes supplémentaires qui ne sont pas directement liés aux pinces, comme pour un drapé, une jupe évasée ou une manche bouffante. Les techniques de "Cut and Spread" (couper et écarter) ou "Slash and Pivot" (couper et pivoter) sont alors employées : on trace des lignes depuis un point fixe jusqu'à une bordure, on coupe le long de ces lignes et on écarte ou fait pivoter les sections pour générer l'ampleur désirée.

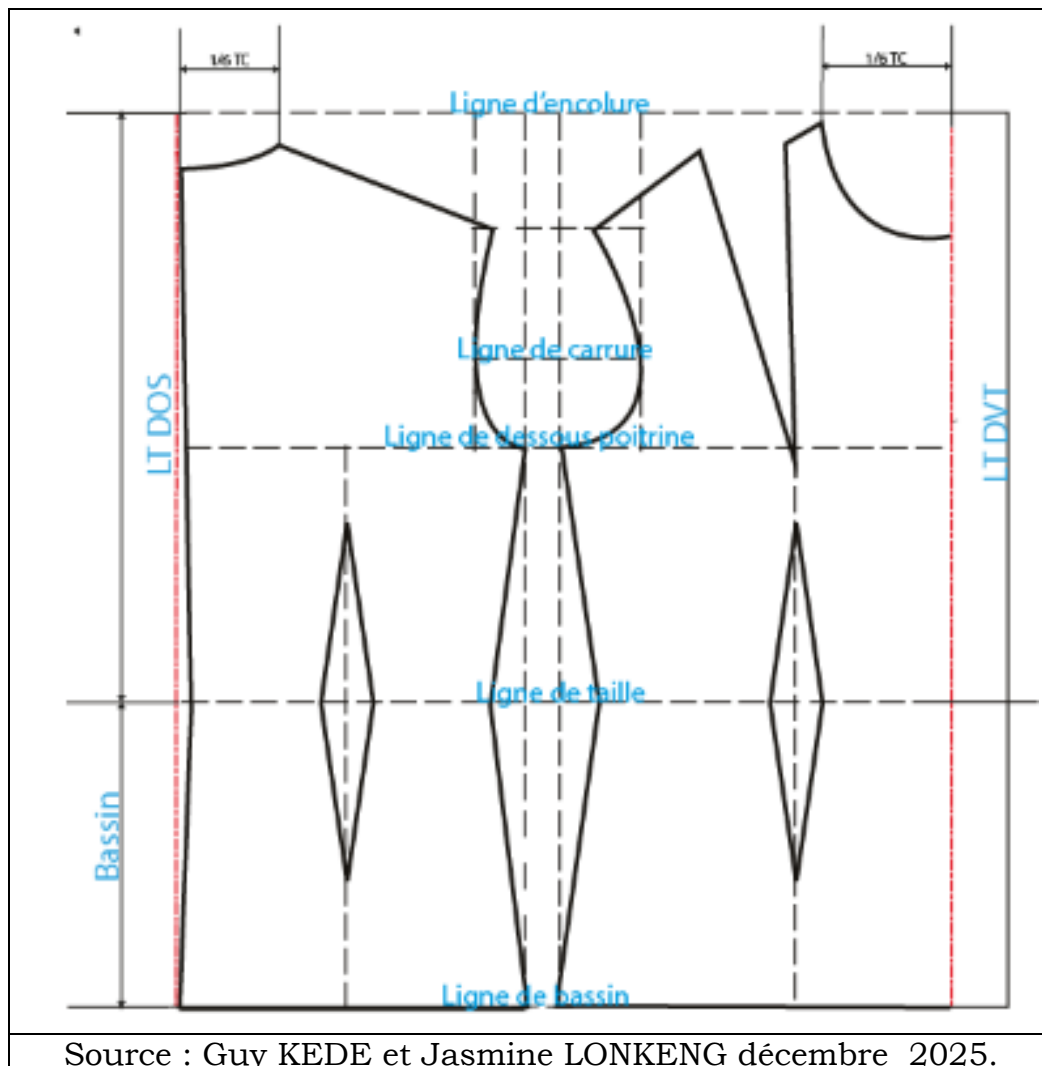
Les lignes de contour sont également modifiées pour définir le style. Encolures, emmanchures et ourlets sont redessinés selon le design souhaité, qu'il s'agisse d'approfondir une encolure, de changer la forme d'une emmanchure ou de créer un ourlet asymétrique. L'aisance générale du vêtement est ajustée en élargissant ou en affinant les côtés, la taille ou les hanches, transformant ainsi la silhouette du vêtement, par exemple d'ajustée à trapèze. Enfin, des pièces supplémentaires comme les cols, parementures, pattes de boutonnage ou poignets sont dessinées

en prolongeant les lignes existantes du gabarit transformé, assurant une parfaite jonction avec le reste du vêtement.

La cohérence et la précision sont les maîtres mots de ce processus. Après chaque modification majeure, il est essentiel de vérifier l'équilibre du patron, en s'assurant que les longueurs des coutures à assembler correspondent parfaitement. Les angles droits aux intersections des lignes de milieu et de côté sont également contrôlés pour éviter toute déformation lors du montage. Une fois le patron finalisé, les marges de couture, les repères de montage (crans) et les informations cruciales (sens du droit-fil, nombre de pièces à couper) y sont ajoutés.

Le gabarit de base est un outil prédictif inestimable. Il permet de manipuler les volumes et les lignes de manière théorique, réduisant ainsi les erreurs coûteuses lors de la coupe du tissu réel. Il offre un contrôle total sur l'aisance, le volume et le tombé du vêtement final, permettant au modéliste d'explorer des designs complexes avec confiance et de créer des pièces uniques avec une base technique solide. C'est l'endroit où la créativité s'unit à la rigueur technique pour donner vie au vêtement (Planche 7).

Planche 7 : Tracé du Gabarit de base du prototype L'or.

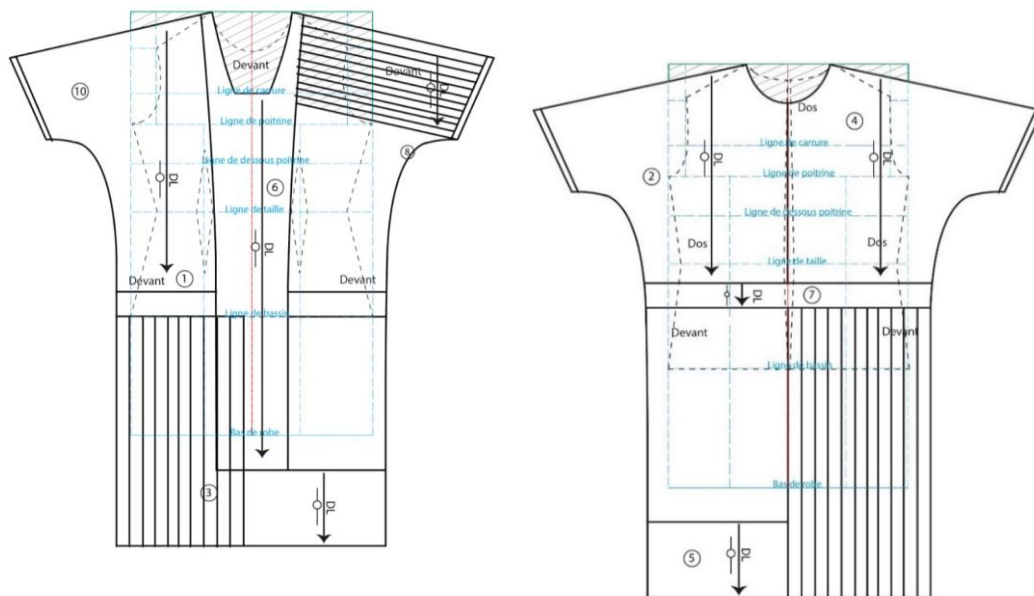
**Transformation du modèle**

Il est essentiel de comprendre que la transformation d'un modèle n'est pas une simple altération, mais une véritable réinterprétation. C'est un dialogue entre les lignes architecturales du patron de base et l'intention créative du couturier. On ne se contente pas de "modifier", on "sculpte" le tissu sur papier pour anticiper le volume, le mouvement et la relation du vêtement avec le corps. Cette étape requiert une compréhension intuitive des propriétés des textiles, car un patron transformé pour un tissu fluide ne donnera pas le même rendu si on l'applique à un tissu rigide. Les décisions prises à ce stade – l'ajout d'une pince, la suppression

d'une couture, la variation d'une ampleur – auront des répercussions directes sur la drapabilité, la tenue et le confort de la pièce finale.

L'une des techniques fondamentales de la transformation est le "pivotage de pince". Initialement, les pinces sont des éléments structurels qui permettent de transformer une surface plane (le tissu) en une forme tridimensionnelle qui épouse les courbes du corps, notamment au niveau de la poitrine, de la taille et des hanches. La transformation consiste souvent à déplacer ces pinces, à les fusionner, à les transformer en fronces, en plis, en découpes ou en ampleur. Par exemple, une pince de poitrine classique peut être pivotée vers l'épaule, l'emmanchure, le col, ou même disparaître au profit d'une découpe princesse, modifiant radicalement l'esthétique du corsage tout en conservant son volume originel. Maîtriser cette technique, c'est comme apprendre à parler une langue de création sans limites, où les formes se déconstruisent pour mieux se reconstruire.

Planche 8 : Transformation du prototype L'or.



Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG, décembre 2025.

De plus, la transformation du modèle englobe également l'art de l'industrialisation. Une fois le design et l'ajustement validés, le patron transformé doit être préparé pour la production. Cela implique de s'assurer que chaque pièce du vêtement est clairement identifiée avec des informations cruciales : le sens du droit-fil (pour que le tissu tombe correctement), les crans d'assemblage (des petites marques qui garantissent que les pièces s'emboîtent parfaitement), les indications de plis, de fronces, de boutonnieres, et les valeurs de couture. Ces détails, souvent invisibles sur le vêtement fini, sont la colonne vertébrale de sa construction et sont cruciaux pour une fabrication efficace et sans erreur. Le patron n'est plus seulement une ébauche, mais un document technique précis, une feuille de route pour l'atelier de confection. C'est à ce stade que le savoir-faire technique rencontre la vision artistique, transformant une idée en un produit tangible et reproductible. (Planche 8).

Patronages industriels

Le patronage industriel est au cœur de la production textile moderne, une méthode sophistiquée de conception de patrons qui garantit l'efficacité et la précision à grande échelle. Il s'agit d'un processus essentiel qui transcende la simple reproduction, en intégrant des techniques avancées pour optimiser chaque étape de la confection des vêtements.

Tout commence avec le patron de base, un gabarit fondamental qui représente la structure minimale d'une partie du vêtement, sans aucune marge de couture ni détails stylistiques. C'est le canevas vierge sur lequel le modéliste va ensuite sculpter le design. Le patron modèle prend forme lorsque le modéliste transforme ce gabarit de base, y incorporant les spécificités du design voulu – qu'il s'agisse d'ajouter des pinces, des plis, des découpes complexes, ou de modifier les contours pour épouser une vision stylistique particulière.

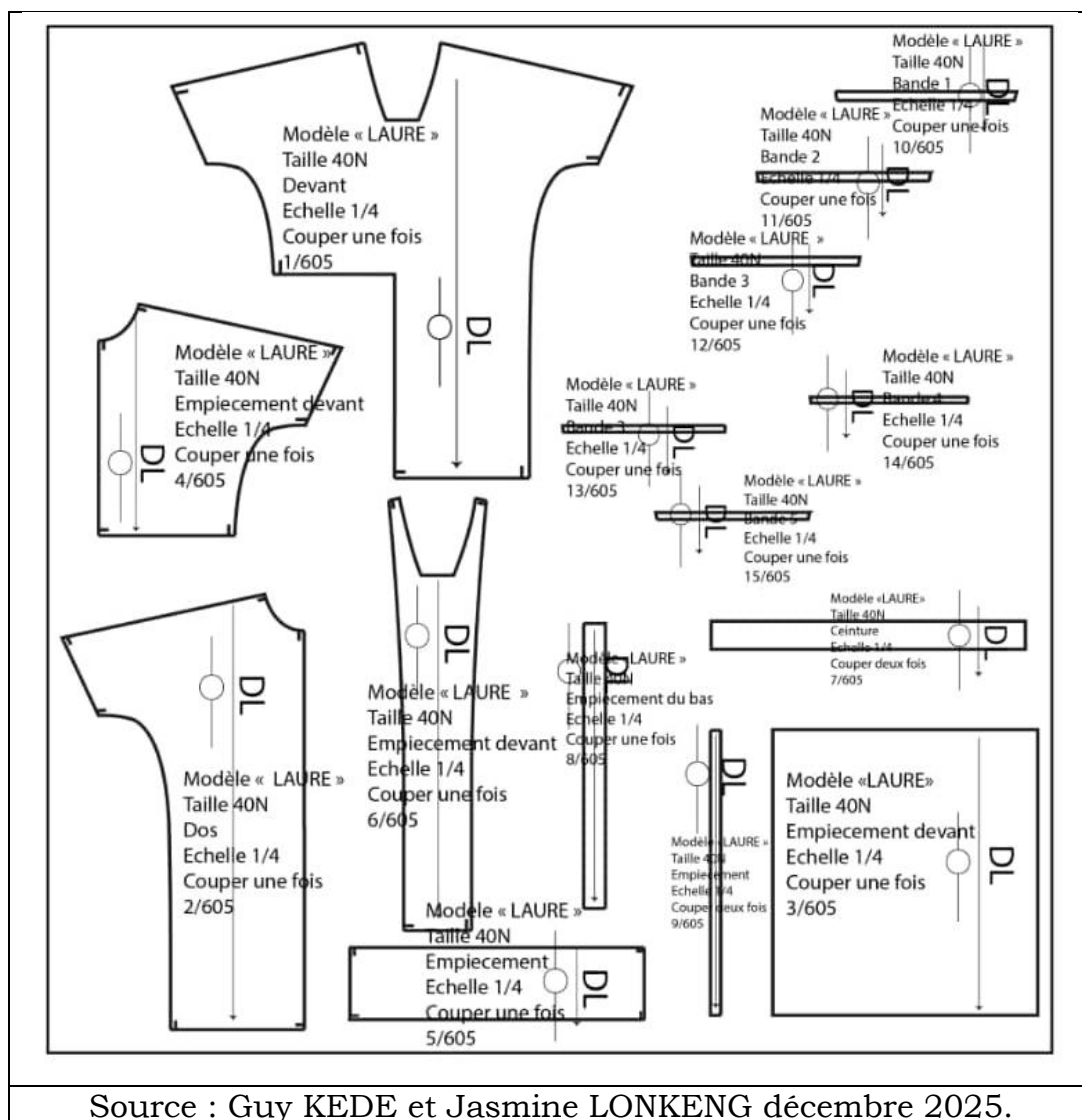
C'est après cette phase créative que le patron industriel entre en jeu. À ce stade, les fameuses valeurs de couture sont ajoutées au patron modèle, assurant que les marges nécessaires à l'assemblage sont incluses dès le départ. Mais le patronage industriel va bien au-delà : il intègre des repères cruciaux pour la fabrication en série. On y trouve des crans de montage, ces petites entailles qui guident l'assemblage des pièces ; la ligne de droit-fil, indispensable pour positionner correctement le tissu et assurer un tombé impeccable du vêtement ; et toutes les informations techniques nécessaires comme la taille, le nom de la pièce et le nombre de fois où elle doit être coupée, ainsi que les emplacements des éléments décoratifs comme les boutons ou les poches.

Un aspect fondamental du patronage industriel est la gradation de taille. Une fois le patron initial finalisé, il est adapté à toute une gamme de tailles. Grâce à des logiciels de Conception Assistée par Ordinateur (CAO), ce processus est automatisé et précis, permettant d'agrandir ou de réduire le patron tout en maintenant les proportions et la fidélité au design original. Vient ensuite l'étape du placement, qui consiste à organiser les différentes pièces du patron sur la laize du tissu. L'objectif est de minimiser le gaspillage de matière, un enjeu économique majeur pour les productions de masse. Des algorithmes sophistiqués sont utilisés pour trouver la disposition la plus efficiente, optimisant ainsi les coûts et l'empreinte écologique.

L'avènement du patronage industriel a révolutionné l'industrie de la confection. Il a permis une standardisation sans précédent, garantissant que chaque pièce d'un vêtement est interchangeable, facilitant ainsi la production en chaîne. En réduisant les erreurs manuelles et en automatisant des tâches répétitives, il a considérablement diminué les coûts de production et les délais de fabrication, permettant aux marques de répondre plus rapidement aux tendances du marché. Plus qu'une simple technique, le patronage industriel est une fusion harmonieuse

entre l'art du design vestimentaire et la science de la production de masse, une discipline en constante évolution qui continue d'intégrer les dernières avancées technologiques pour affiner la précision et l'efficacité dans la création de vêtements. (Planche 9).

Planche 9 : Patronages industriel du prototype L'or.



Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

Placement

Le placement c'est la disposition des patrons sur une surface de tissu en vue de la coupe (Planche 10). Elle faite du calcul du métrage, une opération visant à déterminer la quantité de tissu nécessaire pour la réalisation d'un vêtement. Le métrage a pour but d'éviter le gaspillage de

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Devant
Echelle 1/4
Couper une fois
1/605

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Dos
Echelle 1/4
Couper une fois
2/605

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Empiècement devant
Echelle 1/4
Couper une fois
4/605

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Empiècement devant
Echelle 1/4
Couper une fois
3/605

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Empiècement devant
Echelle 1/4
Couper une fois
6/605

3m de Mikado couleur orange

3m de Pigal couleur noir

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Ceinture
Echelle 1/4
Couper deux fois
7/605

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Bande 7
Echelle 1/4
Couper une fois
11/605

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Empiècement
Echelle 1/4
Couper deux fois
9/685

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Bande 5
Echelle 1/4
Couper une fois
13/605

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Empiècement
Echelle 1/4
Couper une fois
5/605

Modèle « LAURE »
Taille 40N
Bande 5
Echelle 1/4
Couper une fois
15/605

2m de Wax coloré

Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

Le dessin technique, bien au-delà d'un simple croquis, s'est imposé comme un langage graphique universel et indispensable à la communication industrielle. Il permet de schématiser et de représenter avec une précision exhaustive l'ensemble des détails d'un vêtement ou de tout autre produit manufacturé (comme illustré par une hypothétique Planche 11). Ce système figuratif, sous forme de dessin, est fondamental

pour la représentation, la communication technique, la conception et l'analyse symétrique des objets.

Son origine remonte à l'Antiquité avec les premières représentations architecturales, mais c'est véritablement à partir de la Renaissance, avec des figures comme Léonard de Vinci, que l'on voit émerger une approche plus systématisée du dessin comme outil de conception et d'ingénierie. Cependant, la standardisation et la formalisation du dessin technique tel que nous le connaissons aujourd'hui ont pris leur essor avec la révolution industrielle.

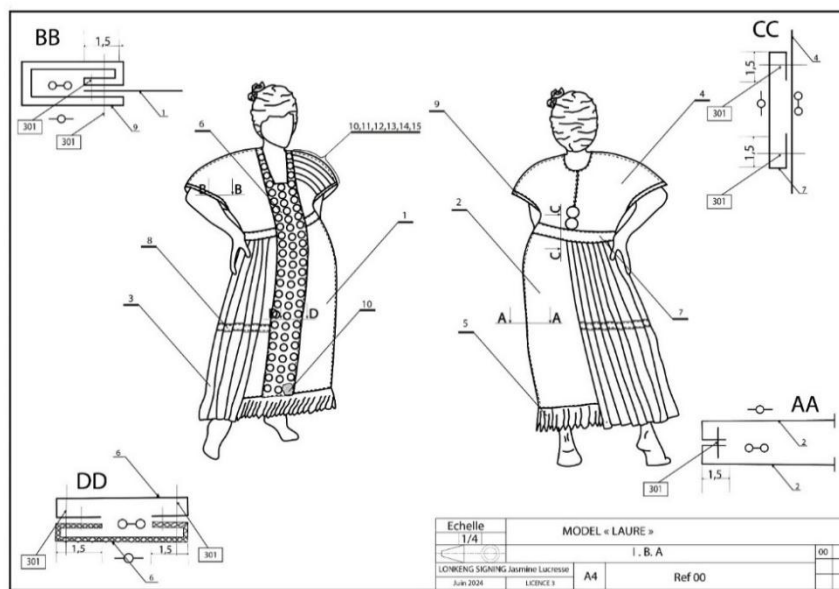
L'une des étapes cruciales fut l'introduction de la géométrie descriptive par Gaspard Monge à la fin du XVIIIe siècle (vers 1795). Ses travaux ont posé les bases théoriques des projections orthogonales, permettant de représenter un objet en trois dimensions sur un plan en deux dimensions avec une exactitude inégalée, essentielle pour la fabrication.

Au XIXe siècle, avec l'industrialisation croissante, le besoin d'un langage graphique standardisé est devenu impératif. Les ateliers et les usines se sont multipliés, nécessitant des instructions claires et sans ambiguïté pour la production en série. C'est à cette période que les conventions de lignes, de hachures, de cotations et de vues (face, profil, dessus) ont commencé à se systématiser à l'échelle internationale.

Le XXe siècle a vu une accélération de cette standardisation, notamment avec la création d'organismes internationaux comme l'ISO (Organisation internationale de normalisation) en 1947. Ces entités ont établi des normes précises pour le dessin technique (par exemple, la norme ISO 128 pour les principes généraux de représentation), garantissant une interprétation uniforme des plans à travers le monde. L'avènement de l'informatique à partir des années 1960 et, plus tard, des logiciels de CAO (Conception Assistée par Ordinateur) et DAO (Dessin Assisté par Ordinateur) dans les années 1980 et 1990, a révolutionné la manière de

créer, modifier et archiver ces dessins, rendant le processus plus rapide et plus précis que jamais.

Planche 11 : Dessin technique du modèle « L'or ».



Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

Dans l'industrie de l'habillement spécifiquement, le dessin technique (souvent appelé "flat sketch" ou "technical flat") a évolué pour inclure non seulement la forme générale du vêtement, mais aussi des détails minutieux comme les coutures, les surpiqûres, les plis, les fronces, la position des boutons, les types de cols et de manches, et même les spécifications de tissu. Il sert de document de référence pour les modélistes, les usines de confection et les équipes de contrôle qualité, garantissant que le produit final correspond exactement à l'intention du designer. C'est un maillon essentiel de la chaîne de production qui assure la cohérence et la qualité des collections, du premier concept à la pièce finie.

Nomenclature d'étude du prototype « L'or »

La nomenclature d'étude du prototype « L'or » représente la démarche intellectuelle et technique consistant à identifier et à lister de manière exhaustive tous les constituants matériels et fonctionnels de ce prototype, afin d'en établir une cartographie détaillée et non ambiguë. Cette

désignation structurée de chaque pièce, ensemble et sous-ensemble est primordiale pour la clarté et la rigueur du projet, assurant une compréhension uniforme parmi les différents intervenants. Le tableau récapitulatif, tel que le "Tableau 3" que vous évoquez, est l'expression formalisée de cette nomenclature, offrant une synthèse visuelle et hiérarchisée des données collectées. Il organise les informations clés de chaque élément, telles que son identification unique, sa désignation précise, sa quantité, ses caractéristiques techniques fondamentales, et sa fonction au sein de l'assemblage global. Cet outil synthétique se révèle indispensable pour la gestion rigoureuse du projet, la facilitation des processus d'approvisionnement et de fabrication, ainsi que pour la documentation et le partage des connaissances techniques relatives au prototype.

Tableau 3 : Nomenclature d'étude du modèle « L'or ».

14	1	Bande 5	Wax	
13	1	Bande 4	Pigal	
12	1	Bande 3	Wax	
11	1	Bande 2	Pigal	
10	1	Bande 1	Wax	
9	2	Empiècement devant	Wax	
8	1	Empiècement devant	Wax	
7	2	Ceinture	Wax	
6	2	Empiècement devant	Pigal	
5	1	Empiècement devant	Mèche	
4	1	Empiècement devant	Mikado	
3	1	Empiècement devant	Mikado	
2	1	Dos	Mikado	
1	1	Devant	Mikado	
RP	NB	Désignation	Matières	Observation

Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG, décembre 2025.

Gammes de fabrications

La gamme de fabrication est un pilier fondamental dans le processus de production industrielle, transcendant la simple définition d'une liste d'étapes pour devenir une véritable synthèse stratégique d'ingénierie des méthodes. Ce document structuré détaille la transformation d'une matière première en un produit fini, en intégrant des décisions techniques et économiques cruciales qui influencent directement la compétitivité d'une entreprise. Ce n'est pas seulement un guide pour l'atelier ; c'est un ensemble d'instructions précises qui assurent la qualité, l'efficacité et la conformité du produit final.

Le cœur de la gamme de fabrication réside dans sa décomposition méticuleuse des étapes de réalisation, où chaque opération est le fruit d'une analyse approfondie. Cette analyse ne se limite pas à définir "quoi faire", mais explore également "pourquoi" une méthode spécifique est privilégiée, en prenant en compte des facteurs tels que les tolérances dimensionnelles, l'état de surface requis, et les propriétés des matériaux. L'ordre chronologique des opérations est impératif pour garantir un flux de production logique et minimiser les temps morts, chaque action étant décrite avec une clarté absolue.

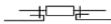
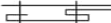
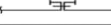
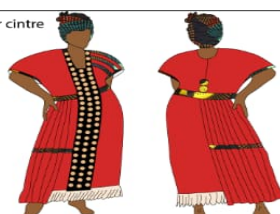
Pour chaque opération, la gamme intègre des schémas ou sections de réalisations détaillées, constituant l'incarnation du savoir-faire technique de l'entreprise. Ces documents vont au-delà de l'illustration pour transmettre des informations vitales, comme la cotation fonctionnelle indiquant les dimensions critiques, les types d'outils coupants et outillages spécifiques avec leurs références, les séquences d'usinage ou d'assemblage complexes, et les points de contrôle qualité précis (autocontrôle et contrôle final). Ces instructions sont souvent conformes à des normes techniques rigoureuses, assurant que le processus est reproductible et conforme aux standards de l'industrie.

La désignation des machines utilisées dans la gamme de fabrication va bien au-delà d'une simple liste d'équipements ; elle reflète une stratégie globale d'investissement et d'organisation de l'atelier. Elle détermine l'utilisation optimale du parc machine, anticipe la polyvalence des postes de travail, et vise à réduire les temps de réglage afin d'améliorer la productivité. La prise en compte de l'ergonomie et de la sécurité au poste est également intégrée dans le choix des machines et des méthodes, garantissant un environnement de travail sûr et efficient.

L'impact économique et industriel d'une gamme de fabrication bien conçue est considérable. Elle est un levier puissant pour la réduction des non-conformités et du gaspillage, s'inscrivant pleinement dans les principes du "lean manufacturing" en optimisant les processus. Elle favorise la flexibilité de la production, permet l'intégration de l'innovation technologique et constitue la base des systèmes de planification de la production (GPAO), en fournissant les données essentielles sur les temps unitaires et les ressources requises. En somme, la gamme de fabrication est un document technique vivant et dynamique, constamment optimisé, qui traduit les exigences du bureau d'études en instructions concrètes pour l'atelier, garantissant la naissance réussie du produit en ligne avec les exigences de performance et de qualité. Ces principes sont essentiels et constamment mis à jour, comme l'illustrent les analyses de Guy KEDE et Jasmine LONKENG en décembre 2025, qui continuent de souligner l'importance cruciale de cet outil dans l'industrie contemporaine.

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: KEDE
ELOUNDOU Guy Bienvenue et LONKENG SIGNING Jasmine
Lucretse**

Tableau 4 : Gammes de fabrications.

Filière : SM Niveau : 3 Nom : LONKENG SIGNING Jasmine Lucretse		GAMME DE MONTAGE DU MODEL « LAURE »		N° : 1 DATE : Juin 2024	
Produit : Boubou			Reference : 00 Quantité : 01	Mode de lancement à l'unité	
CONDITIONS TECHNOLOGIQUES					
Matières		Machines		Outillage	
Pigalle Toile Wax Mikado	Types			Ciseaux; aiguilles; mètre; ruban ;planche de repassage épingles.	
	Type de points	301 Piqueuse plate industrielle			
	Nombre de points	5/cm			
PHASE	N°	OPERATIONS		SECTIONS	MATIERIELS
Préparation	1	Taillé tous les morceaux, surfiler tous les empièchements			Ciseaux
	2	Preformer les plis du haut devant			301
	3	Piquer encolure et empièchement devant			301
	4	Piquer encolure dos et enforme dos			301
Execution	5	Assembler épaule dos et devant			301
	6	Piquer bas de la robe			301
	7	Piquer biais sur bas de manche, retourner et surpiquer			301
	8	Surpiquer bande tissu pagne sur empièchement devant			301
	9	Assembler devant et dos			301
	10	Monter la fermeture au dos			301
	11	Piquer les empièchement d'en bas			301
	12	Incruster jupe demi dos et devant			301
	13	Surpiquer bandes dos et devant			301
	14	Assemble grand cote gauche devant plus dos			301
	15	Piquer le bas du devant et dos			301
Finition	16	Piquer l'empièchement devant			301
	17	Placer les meches		Mains	Mains
	18	Fixer bouton		Mains	Ciseaux
	19	Epulcher			Ciseaux
	20	Accrocher vetement sur cintre			

Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG, décembre 2025.

II. "L'or" : Un Manifeste Vestimentaire au Carrefour des Identités, des Modernités et des Valeurs Africaines Contemporaines

Le prototype "L'or" se révèle être bien plus qu'une simple proposition vestimentaire ; il constitue un véritable manifeste qui navigue avec une profondeur significative à l'intersection complexe de la tradition, de la modernité, de l'expression identitaire et des perceptions sociétales au sein des cultures africaines. Loin d'être une ligne de vêtements ordinaire, "L'or" incarne une tentative résolue de résoudre une problématique socio-

esthétique spécifique, tout en entrant en résonance avec des discours plus larges et séculaires sur la mode, le corps et la culture. Au cœur de sa genèse réside une réponse pragmatique et essentielle à un besoin criant : celui de contrer la "sobriété vestimentaire" ou l'inadéquation stylistique souvent imposée aux femmes africaines de morphologie ronde. En proposant des tenues spécifiquement conçues pour ces corps, "L'or" ambitionne de transcender les limitations esthétiques pour offrir une expression vestimentaire qui allie dignité et une certaine "ludicité", le tout en préservant le respect de l'intimité corporelle. Cette démarche s'inscrit dans une quête d'émancipation esthétique, où l'habillement devient un vecteur puissant de confiance en soi plutôt qu'une source de contraintes ou d'invisibilité. Comme l'a si bien souligné la sociologue Fatou Sow en 2005, la mode en Afrique est rarement une affaire purement individuelle ; elle est intrinsèquement liée à des dynamiques communautaires et à des systèmes de valeurs partagés. De même, les résonances avec la thèse de Veblen sur la consommation ostentatoire (1899) sont frappantes, mais ici transposées à une échelle culturelle où la "décence" elle-même peut devenir ostentatoire. Cet article se propose d'explorer les multiples facettes de "L'or", depuis ses particularités stylistiques, esthétiques et symboliques jusqu'à son impact psychosociologique, en analysant son rôle de médiateur entre les débats sur la "décence" et "l'indécence" dans un contexte culturel riche et en constante évolution.

II.1 Exégèse formelle et heuristique du modèle « L'Or »

L'observateur, confronté à l'aura singulière du modèle « L'Or », dont la matérialisation visuelle est ancrée sur la Planche 2, se trouve d'emblée interpellé par l'impératif de décrypter son origine. Cette première interrogation, consubstantielle à toute appréciation artistique ou artisanale, porte naturellement sur l'identité de son démiurge et sur la chronologie de son élaboration. Loin d'une simple curiosité, cette quête d'information se mue, pour l'esthète averti ou l'expert en design, en une démarche heuristique et approfondie, visant à situer l'œuvre dans son

contexte créatif et temporel. On peut d'ailleurs établir des parallèles avec la démarche de designers contemporains comme Rei Kawakubo (Comme des Garçons) ou Issey Miyake, dont les travaux sur les volumes et la déconstruction des formes, abondamment analysés dans des publications spécialisées comme les articles de *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, invitent également à une exploration contextuelle de leurs créations (Miyake, 1988 ; Kawakubo, 2004). C'est ainsi que l'on découvre que le modèle « L'Or » est l'émanation du talent de la styliste-modéliste LONKENG Jasmine, dont l'achèvement de la confection se situe précisément en juin 2024. Sa singularité se manifeste également par son patronage, résolument généreux dans une taille XXXL, et par l'application méthodique et rigoureuse de la technique de couture à plat. Cette méthode, telle que décrite dans les ouvrages de référence en modélisme, notamment par Teresa Gilewska dans *La coupe à plat : Volumes et drapés* (Gilewska, 2009), se distingue par sa précision et sa capacité à structurer le volume sans recourir à des pinces ou des fronces, conférant ainsi une ligne architecturale et une intemporalité à la pièce.

La monstration iconographique de cette création, superbement orchestrée par les visuels de la Planche 12, transcende la simple documentation pour offrir une expérience quasi haptique. Les vues frontale, de profil et dorsale, magnifiées par la prestance d'un mannequin vivant, constituent un dispositif discursif permettant une immersion dans la composition du vêtement. Cette approche holistique invite à une analyse minutieuse des matériaux intrinsèques, à l'appréciation des agencements formels – où chaque ligne et chaque volume dialoguent en une synergie délibérée – et à la délectation devant la subtilité de la palette chromatique. Il s'agit en effet d'un modèle dont l'ampleur délibérée n'entame en rien sa sobriété ; une dialectique entre volume et retenue qui confère à l'ensemble une dignité certaine. Sa nature polychromatique, loin d'être une profusion aléatoire, est une orchestration calculée des teintes, destinée à souligner et à exalter l'élégance naturelle du

mannequin, transformant le vêtement en une extension harmonieuse de la personne qui l'incarne

Planche 12 : LONKENG Jasmine, prototype L'or, 2024, taille XXXL, technique de couture à plat.



Vue de face

Vue de gauche

Vue de dos

Source : Guy KEDE et Jasmine LONKENG décembre 2025.

Le prototype « L'Or », tel qu'il se déploie sur la silhouette du mannequin à la morphologie dite « ronde » (Planche 2), est le résultat d'une alchimie textile d'une grande sophistication. La sélection inclut des tissus de coton pour leur naturalité et leur confort, une soie de mikado renommée pour sa tenue sculpturale et son lustre noble (Schoeser, 2012), et un textile d'origine végétale dont la spécificité reste à explorer plus avant pour en saisir toutes les implications tactiles et visuelles. L'intégration spécifique de la soie de mikado, prisée en haute couture pour sa richesse, et d'un tissu identifié comme "Pigalle" – dont il serait crucial de préciser s'il s'agit d'un type de tissage particulier ou d'une marque pour une analyse matérielle exhaustive – offre non seulement une facilité d'entretien appréciable, mais également une souplesse remarquable qui autorise une grande liberté de mouvement. Ces matériaux sont par ailleurs dotés

d'une solidité structurelle qui garantit la pérennité de la pièce, et d'un pouvoir thermique conférant au vêtement une capacité d'adaptation aux variations climatiques. La fusion délibérée et judicieuse de ces entités matérielles a, en outre, permis à la Modéliste Jasmine Lucrette LONKENG de transcender les contraintes chromatiques habituelles, élargissant ainsi son spectre créatif pour aboutir à une gamme de couleurs riche et nuancée, conférant au modèle une profondeur visuelle et une résonance esthétique accrues.

II.2 "L'or" : Une Réponse Stylistique aux Enjeux Socio-Esthétiques et Culturels Africains

Le prototype "L'or" se révèle être une proposition vestimentaire profondément significative, naviguant à l'intersection complexe de la tradition, de la modernité, de l'expression identitaire et des perceptions sociétales au sein des cultures africaines. Il ne s'agit pas d'une simple ligne de vêtements, mais d'une tentative de résoudre une problématique socio-esthétique spécifique, tout en résonnant avec des discours plus larges sur la mode, le corps et la culture.

Au cœur de la genèse de "L'or" réside une réponse pragmatique à un besoin criant : celui de contrer la "sobriété vestimentaire" ou l'inadéquation stylistique souvent imposée aux femmes africaines de morphologie ronde. En proposant des tenues spécifiquement conçues pour ces corps, "L'or" ambitionne de transcender les limitations esthétiques pour offrir une expression vestimentaire qui allie dignité et une certaine "ludicité", le tout en préservant le respect de l'intimité corporelle. Cette démarche reflète une volonté d'émancipation esthétique, où l'habillement devient un vecteur de confiance en soi plutôt qu'une source de contraintes ou d'invisibilité.

Les particularités de "L'or" sont multiples, englobant des dimensions stylistiques, esthétiques et profondément symboliques. Stylistiquement, il se distingue par des coupes et des motifs qui mettent en valeur les

formes sans les sexualiser de manière jugée excessive. Esthétiquement, il valorise l'élégance et la richesse des tissus africains, souvent associés à des coloris vibrants et des motifs chargés de sens. Symboliquement, il se positionne comme un médiateur dans le débat permanent entre les créations jugées "indécentes" et celles considérées comme "décentes" au sein des sociétés africaines. Cette médiation est cruciale car, comme le souligne la sociologue Fatou Sow (2005), la mode en Afrique est rarement une affaire purement individuelle ; elle est intrinsèquement liée à des dynamiques communautaires et à des systèmes de valeurs partagés.

L'impact psychosociologique de "L'or" est d'autant plus pertinent qu'il interagit avec une multitude de facteurs culturels et socio-économiques. Sur le plan culturel, l'Afrique, et le Cameroun en particulier, est marquée par des valeurs traditionnelles conservatrices où les "vêtements *townwears* indécents" – c'est-à-dire les tenues occidentales jugées trop révélatrices ou non conformes – sont perçus comme une atteinte aux normes morales. Les influences religieuses, qu'elles soient chrétiennes ou islamiques, pèsent également sur la perception du vêtement, érigeant la pudeur en vertu et stigmatisant les tenues jugées "choquantes" comme une offense aux bonnes mœurs. Dans ce contexte, "L'or" offre une alternative qui permet aux femmes de s'inscrire dans une modernité stylistique sans renier ces impératifs culturels et religieux.

Cependant, la modernité elle-même est un facteur ambivalent. Si certains modes d'habillement "indécents" peuvent être interprétés comme un emblème de liberté individuelle et de modernité, leur acceptation est constamment remise en question par la nécessité de préserver les identités culturelles face à la mondialisation. "L'or" propose alors une synthèse, une modernité enracinée, où l'innovation stylistique se conjugue avec le respect des héritages.

Les facteurs socio-économiques jouent également un rôle non négligeable. Le port de tenues "L'or" ou de vêtements jugés "décent" peut,

paradoxalement, devenir un marqueur de statut. Chez les jeunes et les personnes aux revenus plus élevés, ces tenues peuvent symboliser une forme de modernité assumée, voire de distinction sociale, traduisant une capacité à adopter des tendances tout en faisant preuve de discernement. Cette dualité entre le vêtement comme expression de conformité morale et comme marqueur de statut rappelle la thèse de Veblen sur la consommation ostentatoire (1899), transposée ici à une échelle culturelle où la "décence" peut elle-même être ostentatoire.

L'analyse des "expressions féminines" à travers ce modèle est particulièrement éclairante. Pour les femmes rondes, le choix vestimentaire est souvent une affirmation de soi. Elles peuvent adopter des tenues "indécentes" non pas par provocation, mais comme une revendication de leur féminité, de leur sensualité et de leur pouvoir de séduction, à l'instar des mouvements *body positive* occidentaux. "L'or" offre une voie complémentaire, leur permettant d'exprimer cette sensualité et cette dignité à travers des formes et des tissus qui célèbrent leur corps dans un cadre culturellement acceptable.

Les "perceptions des vêtements décents" varient considérablement selon les groupes sociaux. Les personnes âgées et les communautés de croyants y voient une réaffirmation des valeurs traditionnelles et religieuses, un rempart contre l'érosion morale. Inversement, certains jeunes ou individus aux revenus élevés peuvent percevoir ces mêmes tenues comme un symbole de modernité choisie, de liberté individuelle et d'un statut social respectable, prouvant qu'il est possible d'être "tendance" sans être vulgaire. Pour les femmes africaines en général, les tenues jugées "bienséantes" sont souvent perçues comme un moyen d'exprimer une sacralité intrinsèque à leur être et une sensualité subtile, loin des stéréotypes réducteurs.

Enfin, le rôle de "L'or" dans la "sensibilisation" est fondamental. Le port de tenues sobres et élégantes, tel que proposé par ce modèle, agit comme

un outil de pédagogie sociale, visant à promouvoir la moralité publique, en particulier auprès des jeunes générations. C'est une démarche qui s'inscrit dans un dialogue intergénérationnel et interculturel, où la mode devient un langage pour transmettre des valeurs et définir les contours d'une identité collective en constante évolution.

En somme, "L'or" est bien plus qu'un simple concept de design. C'est un manifeste pour une mode qui réconcilie l'expression individuelle, les aspirations modernes et le respect profond des valeurs culturelles et religieuses africaines, tout en célébrant la diversité des morphologies féminines. Il incarne une réflexion profonde sur la manière dont les vêtements peuvent façonner et refléter l'identité dans un monde en mutation rapide.

Conclusion

Cet article s'intéresse à la psycho-sociologie de la mode en contexte africain. Il nous a été donné de constater que, les femmes rondes du terroir ont du mal à trouver des vêtements prêts à porter qui siéent à leur morphologie et couvrent convenablement leur corps. Et lorsqu'elles optent pour les tenues sur mesure, les choix opérés soulèvent en majorité le problème de sobriété à travers les fentes exagérées au niveau des cuisses et/ou la mise en découvert des seins et du dos. Dans l'objectif de fournir à la cible sus-évoquée un style vestimentaire sobre et original qui s'accommode à son corps, nous nous sommes posés une série de questions à savoir : Comment résoudre le problème d'indécence vestimentaire que rencontrent les femmes africaines de morphologie O ? Quels sont les problèmes immanents des tenues de villes ou de soirées de cette cible ? Comment la phénoménologie peut-elle s'appliquée dans la création de modèles de tenues décentes pour les femmes rondes africaines ? Quel prototype de robe dite *towmwears* de qualité peut-on proposer à la femme ronde africaine ? De cette suite d'interrogations, plusieurs hypothèses de réponses ont été envisagées. Nous pensions et

cela c'est vérifier qu'en revisitant le style et l'esthétique des modèles de robes portées par certaines femmes rondes, on apporterait une contribution significative à la résolution du problème de décence qui se vit dans son éthique vestimentaire au sein des sociétés africaines. Pour ce faire, la création des modèles décents à partir d'un échantillon de tenues déviants a nécessité une analyse détaillée du contexte de recherche-crédation en adaptant les étapes de la phénoménologie au design de mode. Ce qui a permis de créer des vêtements appropriés à la morphologie des femmes rondes. La validation des hypothèses c'est davantage opérée suite à l'application des procédés de modélisme du prototype « L'or ». Afin de rendre cet artefact intelligible, nous avons convoqué la théorie iconologique d'Erwin Panofsky pour sa présentation. En évoquant le sens et la signification du modèle, il ne nous a pas échappé de relever l'interaction psychosociologique qu'il soulève entre les créations de mode et les populations africaines. Les designs et le prototype de robes *toumwears* proposées dans cet article sont des exemples qui permettent d'habiller convenablement toutes les femmes de forte morphologie.

Bibliographie et Sources

A. Sources Internet

Britannica: "Gaspard Monge: French mathematician."
Drawing & Drafting History: "The History of Technical Drawing."
GrabCAD: "The History of CAD Software: From the 1960s to Today." ISO:
"About us."

B. Livres et Ouvrages Spécialisés

Aldrich, W. (2012). *Metric Pattern Cutting for Womenswear*. Blackwell Science.
Armstrong, H. J. (2010). *Patternmaking for Fashion Design*. Pearson Prentice Hall.
Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Seuil.
Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.
Cooklin, G. (2010). *Pattern Cutting for Fashion Designers*. Laurence King Publishing.
Crane, D. (2000). *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Historical Perspective*. University of Chicago Press.
Cross, N. (2006). *Designerly Ways of Knowing*. Birkhäuser.

- Davis, F. (1992). *Fashion, Culture, and Identity*. University of Chicago Press.
- Eicher, J. B., & Erekosima, T. V. (1995). Why Do They Call It "Bad Dress"? Perspectives on Dress and Decorum in Cross-Cultural Contexts. In *The Visible Self: Global Perspectives on Dress, Culture, and Society*, pp. 19-33.
- Entwistle, J. (2000). *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Polity Press.
- Gilewska, Teresa. (2009). *La coupe à plat : Volumes et drapés*. Paris : Eyrolles.
- Gott, S. (2010). *African Dress and Design*. Berg Publishers.
- Grogan, S. (2008). *Body image: Understanding body dissatisfaction in men, women and children*. Routledge.
- Hendrickson, H. (Ed.). (1996). *Clothing and Difference: Embodied Identities in Colonial and Post-colonial Africa*. Duke University Press.
- Husserl, E. (1900/1901). *Logische Untersuchungen*.
- Ihde, D. (1990). *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*. Indiana University Press.
- Kawakubo, Rei. (2004). *Comme des Garçons*. Kyoto : Seigensha Art Publishing.
- Kim, A. Y. (2017). *Fashion Design: The Complete Guide*. Bloomsbury Visual Arts.
- Lipovetsky, G. (1987). *L'Empire de l'éphémère: La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Gallimard. (Note: j'ai gardé la version de 1987, si la 2006 est une édition différente du même livre, vous pouvez la rajouter en précisant l'édition.)
- Lurati, P. (2006). *Le vêtement*. Seuil.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Miyake, Issey. (1988). *Issey Miyake*. Cologne : Taschen.
- Niang, M. (2014). *L'Habit fait l'être : Essai sur le rôle des textiles et des modes dans l'identité africaine*. L'Harmattan.
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Colin.
- Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. John Wiley & Sons.
- Quivy, R., & Campenhoudt, L. V. (2011). *Manuel de recherche en sciences sociales*. Dunod.
- Rabine, L. W. (2002). *The Global Circulation of African Fashion*. Berg Publishers.
- Rovine, V. L. (2009). *African Fashion, Global Style: Histories, Innovations, and Ideas Across Continents*. Indiana University Press.
- Schoeser, Mary. (2012). *Textiles: The Art of the Story*. Thames & Hudson.
- Simmel, G. (1904). *Philosophie de la mode*. (Dans *La Parure et autres essais*). (Note: j'ai gardé la version française, si la version en anglais

**AFO-A-KOM: Journal of Culture, Performing and Visual Arts: KEDE
ELOUNDOU Guy Bienvenue et LONKENG SIGNING Jasmine
Lucretse**

est une publication ou traduction différente, vous pouvez la rajouter en précisant les détails.)

- Swami, V., & Furnham, A. (2008). *The Psychology of Physical Attraction*. Routledge.
- Thébaud, P. (2017). *Corps, mode et identité en Afrique subsaharienne*. Karthala.
- Thompson, J. K., Heinberg, L. J., Altabe, M., & Tantleff-Dunn, S. (1999). *Exacting beauty: Theory, assessment, and treatment of body image disturbance*. American Psychological Association.
- Wilson, E. (1985). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Rutgers University Press.

C. Articles et Études

- Chinyanganya, C., Mbokota, S., & Van Rooyen, J. M. (2011). "Body image and its associations with self-esteem in young urban black women in South Africa". *South African Journal of Psychology*, 41(3), 369-378.
- Ene-Obong, H. N., Omotayo, A. O., & Akosa, M. S. (2005). "Body image, dieting, and weight control practices among adolescent girls in Nigeria". *Journal of Health, Population and Nutrition*, 23(1), 16-24.
- Puoane, T., Tsolekile, L., & Steyn, N. (2002). "Perceptions about body weight and their influence on weight control practices: The case of black South African women". *Public Health Nutrition*, 5(6), 1145-1151.
- Rodgers, R. F., & Melioli, T. (2016). "The Relationship Between Body Image and Well-Being in Adolescence: A Systematic Review". *Body Image*, 19, 134-142.

D. Autres Références

- KEDE, Guy et LONKENG, Jasmine (décembre 2024).