

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DÉFILÉ DE MODE COMME « ÉVÉNEMENT » THÉÂTRAL.

TROIS CAS D'ANALYSE :

VIKTOR & ROLF, ALEXANDER MCQUEEN ET JOHN GALLIANO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

JEAN-PASCAL SIMARD

MARS 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

« Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments¹ ».

Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*.

À Nycole Paquin

À Sébastien

Pour votre énorme soutien tout au long de ce travail.

¹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, p. 455-456.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PRÉSENTATION DU CORPUS : LES DÉFILÉS DE MODE.....	4
1.1 Viktor & Rolf – Automne 2002.....	4
1.2 Alexander McQueen – Printemps 2004.....	8
1.3 John Galliano – Printemps 2004.....	14
CHAPITRE II	
LA REPRÉSENTATION ET LE DÉFILÉ DE MODE : LES PROTAGONISTES, LE MODÈLE ACTANTIEL, L'ESPACE ET LE TEMPS.....	20
2.1 Les protagonistes.....	21
2.1.1 L'actant.....	21
2.1.2 L'acteur.....	22
2.1.3 Le rôle.....	22
2.1.4 Le personnage.....	23
2.2 Le modèle actantiel.....	28
2.2.1 Le destinataire.....	30
2.2.2 Le sujet.....	31
2.2.3 Le destinataire.....	32
2.2.4 L'objet.....	34
2.2.5 L'adjuvant.....	40
2.2.6 L'opposant.....	40

2.3	L'espace et le temps.....	41
2.3.1	L'espace : du lieu scénique à l'espace théâtral.....	41
2.3.2	Le temps : la durée de la représentation et le temps théâtral.....	44
2.3.3	Le rythme et le cadrage.....	46
CHAPITRE III		
LA SYSTÉMIQUE DU DÉFILÉ DE MODE		
SELON LE MODÈLE ACTANTIEL.....		
3.1	Le défilé de mode sous trois aspects différents.....	50
3.1.1	Premier aspect : le défilé de mode en tant que <i>récit</i>	50
3.1.2	Second aspect : le défilé de mode en tant qu' <i>événement lucratif</i>	53
3.1.3	Troisième aspect : le défilé de mode en tant qu' <i>événement créatif</i>	58
3.2	Les trois sphères de l'objet.....	65
3.2.1	L'environnement.....	65
3.2.2	Les vêtements.....	69
3.2.3	Les mannequins.....	71
3.3	Retour sur le modèle actantiel du défilé de mode.....	75
CONCLUSION		
LA SÉDUCTION ET LE DÉFILÉ DE MODE.....		
77		
BIBLIOGRAPHIE.....		
82		
	Monographies.....	82
	Articles de périodiques.....	84
	Catalogues d'exposition.....	86
	Mémoires de maîtrise.....	86
	Sites Internet.....	86
	Vidéos.....	87
	Autres documents.....	87
ILLUSTRATIONS.....		
88		

LISTE DES FIGURES

VIKTOR & ROLF – AUTOMNE 2002

Photos de Antoine de Perseval

<http://www.style.com>, consulté le 4 novembre 2004.

Figure 1	Mannequin : Ana Claudia Michels.....	88
Figure 2	Mannequin : Ai Tominaga.....	88
Figure 3	Mannequin : Natalia Vodianova.....	88
Figure 4	Mannequin : Roos van Bosstraeten.....	88
Figure 5	Mannequin : Karolina Kurkova.....	88
Figure 6	Designers : Rolf Snoeren et Viktor Horsting.....	88

ALEXANDER MCQUEEN – PRINTEMPS 2004

Photos de Marcio Madeira

<http://www.style.com>, consulté le 3 novembre 2004.

Figure 7	Mannequins non identifiés.....	89
Figure 8	Mannequins non identifiés.....	89
Figure 9	Mannequin : Lily.....	89
Figure 10	Mannequins non identifiés.....	89
Figure 11	Mannequin : Karen Elson.....	89
Figure 12	Designer : Alexander McQueen.....	89

JOHN GALLIANO – PRINTEMPS 2004

Photo de Don Ashby

<http://www.style.com>, consulté le 4 novembre 2004.

Figure 13	Mannequin : Hedvig.....	90
-----------	-------------------------	----

Photos de Marcio Madeira

<http://www.style.com>, consulté le 4 novembre 2004.

Figure 14	Mannequin : Hana Soukupova.....	90
Figure 15	Mannequin : Dewi Driegen.....	90
Figure 16	Mannequin : Liya Kebede.....	90
Figure 17	Mannequin : Ai Tominaga.....	90
Figure 18	Designer : John Galliano.....	90

JOHN GALLIANO – AUTOMNE 2003

Photos de Dan Ashby

<http://www.style.com>, consulté le 22 décembre 2005.

Figure 19	Mannequin : Carmen Maria Hillestad.....	91
Figure 20	Mannequin : Fernanda Tavares.....	91

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur trois défilés de mode au cours desquels furent présentées les créations du duo Viktor & Rolf, d'Alexander McQueen et de John Galliano. Il s'agit d'une étude sémiotique du défilé de mode comme « événement », comme présentation spectaculaire dans le sens théâtral du terme. Le concept d'événement est ici de prime importance, car il reconduit l'idée que le défilé est une présentation hors du commun, originale et unique des créations.

Cette problématique du défilé comme événement commande une analyse minutieuse et systématisée de tous les aspects de la présentation et de tous les intervenants impliqués dans sa mise en forme, cela en tenant compte que chaque défilé se déroule dans des circonstances spatiales et temporelles spécifiques mais a toujours pour but de créer des atmosphères aptes à séduire un public bien particulier trié sur le volet par les organisateurs.

Au *chapitre premier*, une description formelle de chacun des trois défilés de mode est développée selon trois axes définissant chacune des présentations, soit l'environnement, les vêtements et les mannequins. Ces trois pôles sont développés suivant la chronologie des événements et mettent en lumière les principaux éléments qui seront repris en profondeur au cours des analyses.

Le *chapitre second* présente les théories d'Anne Ubersfeld publiées dans deux de ses ouvrages majeurs *Lire le théâtre I* et *II* qui traitent du modèle actantiel développé en regard du théâtre. Ce modèle, fondé sur la théorie sémiotique de Greimas, tient compte des rôles actantiels tenus par le destinataire, le sujet, le destinataire, l'objet, l'adjuvant et l'opposant, et ce sont ces paradigmes qui sont ici retenus dans le but de faire ressortir les interrelations qui se tissent au sein de chacun des défilés de mode selon des circonstances spatio-temporelles spécifiques.

Le *troisième chapitre*, qui est essentiellement celui des analyses de cas, met le modèle actantiel en pratique mais tient également compte de trois aspects particuliers du défilé de mode : le *récit*, au sens théâtral du terme, les *enjeux financiers* et les *artifices de création*. Ces adaptations du modèle actantiel aux cas d'analyse conduisent, dans une certaine mesure, à la construction d'un nouveau gabarit analytique.

En *conclusion* à ce mémoire et relativement à l'aspect séducteur du défilé de mode, ce sont les hypothèses développées par Jean Baudrillard qui servent d'assises théoriques.

Mots clés : Défilé, mode, événement, théâtre, spectacle, sémiologie, Viktor & Rolf, Alexander McQueen, John Galliano.

INTRODUCTION

Ce mémoire porte sur trois défilés de mode tenus à Paris le samedi 9 mars 2002 et les vendredi et samedi, 10 et 11 octobre 2003, au cours desquels furent présentées les créations du duo Viktor & Rolf, d'Alexander McQueen et de John Galliano. Or, il ne s'agit pas d'une analyse des vêtements proprement dits, mais bien d'une étude sémiotique du défilé de mode comme « événement », comme présentation spectaculaire dans le sens théâtral du terme.

Le concept d'événement est ici de prime importance, car il reconduit l'idée que le défilé est une présentation hors du commun, originale et unique des créations. Bien entendu, l'aspect ostentatoire du défilé est susceptible de colorer le jugement que le public portera sur les vêtements eux-mêmes.

Cette problématique du défilé comme événement commande une analyse minutieuse et systématisée de tous les aspects de la présentation et de tous les intervenants impliqués dans sa mise en forme, cela en tenant compte que chaque défilé se déroule dans des circonstances spatiales et temporelles spécifiques mais a toujours pour but de créer des atmosphères aptes à séduire un public bien particulier trié sur le volet par les organisateurs.

À ma connaissance, il n'existe aucun modèle d'analyse sérieux directement relié à mon corpus. Habituellement, les défilés de mode, et même les créations qui y sont présentées, sont abordés par la critique sous un angle plutôt esthétique. Sous la forme de reportages, ces comptes-rendus succincts sont publiés dans des revues de mode spécialisées ou parfois à grand tirage. Il me fallait donc trouver un modèle d'analyse dont le corpus et la problématique s'apparentaient à mon projet d'étude et c'est le modèle actantiel développé par la sémioticienne Anne Ubersfeld qui m'a semblé le plus approprié et qui sert ici de gabarit analytique.

Cependant, Ubersfeld s'étant strictement intéressée au théâtre et à ses diverses formes, il était impératif d'adapter, voire de modifier le modèle sur certains points en vertu de

la spécificité du défilé de mode. Par exemple la notion de *récit*, dans le sens du texte théâtral, commande une définition particulière et, comme on le verra au cours des analyses, ne s'applique qu'à un seul des cas du corpus alors que dans les deux autres cas il s'agit d'une présentation tout autant symbolique mais fondée sur d'autres structures de présentation. Malgré ces ajustements essentiels, le modèle aura idéalement permis une étude pertinente du corpus en regard de la problématique. D'autres sources théoriques sont également appelées comme points d'ancrage à la réflexion, dont les hypothèses de Jean Baudrillard à propos de la notion de séduction. Les concepts développés par l'auteur sur l'aspect théâtral généralisé de la société contemporaine encouragent à ouvrir l'étude du corpus sur l'idée du « paraître pour paraître » tout à fait à l'œuvre dans les défilés de mode.

Au *chapitre premier*, une description formelle de chacun des trois défilés de mode permet au lecteur de pouvoir clairement visualiser l'entièreté des trois événements. Cette description, accompagnée d'images fixes, est développée selon trois axes définissant chacune des présentations, soit l'environnement, les vêtements et les mannequins. L'espace, la scène, l'éclairage et la musique sont autant d'éléments qui sont abordés dans la description de l'environnement alors que les matières, les coupes, les couleurs et les accessoires définissent les vêtements présentés dans les défilés de mode. La description des mannequins, quant à elle, porte sur le maquillage, la coiffure, la démarche et l'attitude que ces derniers présentent sur le podium. Ces trois pôles sont développés suivant la chronologie des événements et mettent en lumière les principaux éléments qui seront repris en profondeur au cours des analyses.

Le *chapitre second* présente les théories d'Anne Ubersfeld publiées dans deux de ses ouvrages majeurs *Lire le théâtre I*² et *II*³ qui traitent du modèle actantiel développé en regard du théâtre. Ce modèle, fondé sur la théorie sémiotique de Greimas, tient compte des rôles actantiels tenus par le destinataire, le sujet, le destinataire, l'objet, l'adjuvant et l'opposant, et ce sont ces paradigmes qui sont ici retenus dans le but de faire ressortir les interrelations qui se tissent au sein de chacun des défilés de mode selon des circonstances spatio-temporelles

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 1996, 237 pages.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Édition Belin, 1996, 318 pages.

spécifiques. Au cours de ce chapitre portant sur l'optique sémiotique d'Ubersfeld et sur sa méthode, de brèves références aux cas d'analyse accompagnent la réflexion théorique.

Le troisième chapitre, qui est essentiellement celui des analyses de cas, met le modèle actantiel en pratique mais tient également compte de trois aspects particuliers du défilé de mode. Le premier aspect, uniquement pertinent pour le défilé de McQueen, est celui de la trame narrative, plus précisément le *récit* au sens théâtral du terme. Par contre, le second aspect couvre les trois défilés et touche le facteur *lucratif* de l'événement. Les enjeux monétaires sont de prime importance dans le cas de tout défilé de mode et touchent tous les aspects de la présentation, tous les rôles joués par les actants, humains ou objectaux. Le troisième aspect est plus directement relié à la *création*, plus précisément au défilé de mode, tout défilé de mode, comme événement créatif.

Ces adaptations du modèle actantiel aux cas d'analyse conduisent, dans une certaine mesure, à la construction d'un nouveau gabarit analytique, lequel encourage à réfléchir sur la notion de « séduction », ici entendue comme dispositif rhétorique majeur, car s'il est un type d'événement qui vise à plaire pour convaincre en utilisant toutes sortes de subterfuges spectaculaires, c'est bien le défilé de mode qui est du domaine des excès de tous genres. En *conclusion* à ce mémoire et relativement à l'aspect séducteur du défilé de mode, ce sont les hypothèses développées par Jean Baudrillard⁴ qui servent d'assises théoriques.

Afin de faciliter la lecture du mémoire, en plus des images fixes auxquelles le texte réfère ponctuellement, un document complémentaire (DVD) est placé en annexe et permet au lecteur de visualiser les défilés, chacun d'une durée d'environ 3 minutes, et d'accéder également à une banque d'images fixes supplémentaires.

⁴ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979, 248 pages.

CHAPITRE I

PRÉSENTATION DU CORPUS : LES DÉFILÉS DE MODE

Depuis le début des années 1990, les défilés de mode sont passés de la simple présentation de vêtements devant un public restreint à de véritables événements spectaculaires. Courus par les médias et adulés par les consommateurs, les *fashion shows* modernes sont le résultat de l'imagination et de la créativité des designers. Non seulement servent-ils à mettre en valeur des vêtements de plus en plus complexes et éblouissants, mais ils sont devenus des laboratoires de créations performatives quant à leur présentation. Ces mises en scène, où le vêtement est parfois même relégué au rang d'accessoire, ne sont plus facultatives mais apparemment nécessaires pour assurer au designer une couverture médiatique massive et éventuellement lucrative.

1.1 Viktor & Rolf – Automne 2002

Ayant débuté leur carrière de designers avec des expériences telles que le « *fashion-meets-arts project* » au milieu des années 1990, les Néerlandais Rolf Snoeren et Viktor Horsting (fig. 6) accordent autant d'importance aux vêtements qu'ils conçoivent qu'à la façon dont ils les présentent. Événements conceptuels uniques véhiculant des propos, des commentaires ou des critiques sociales particulières, leurs défilés de mode sont de véritables spectacles.

Lors de la présentation de leur collection automne 2002, qui sera analysée en profondeur, Viktor & Rolf ont présenté une collection composée de vêtements majoritairement bleus et ont utilisé cette monochromie comme support à une mise en scène qui crée une ambiance irréelle et virtuelle.

Dans la première partie du défilé, les créateurs présentent des vêtements structurés et droits, créés dans des matières amidonnées. Les premiers mannequins présentent des vêtements presque totalement noirs avec quelques détails de bleu (fig. 1). Au fil du défilé, le bleu est de plus en plus présent, tandis que les accessoires tels que les chapeaux, les chaussures, les chaussettes et les écharpes prennent de plus en plus d'importance (fig. 2). Les pantalons, les vestes, les chandails à col haut et même les jupes ont une tombée très droite. Les vêtements mélangent toutefois des matières monochromes mates et lustrées qui créent une profondeur et une texture qui sont mises en valeur par le mouvement des mannequins qui entrent en scène au rythme d'une musique d'ambiance très douce qui s'élève des haut-parleurs dissimulés çà et là dans un espace totalement noir.

Quoique d'une sonorité électronique, cette musique peu agressive et sans paroles renforce l'ambiance quelque peu immatérielle créée par le décor essentiellement composé de murs peints en noir. Le podium, étroit et rectangulaire, à peine surélevé d'une dizaine de centimètres par rapport aux spectateurs, est également peint en noir et a une texture mate. De parts et d'autres de l'entrée de ce podium s'élèvent des écrans plats, deux à gauche et un à droite.

Au début du défilé, de concordance avec la musique douce et retenue, les éclairages nimbent graduellement l'espace sans créer quelque effet dramatique. Les sources lumineuses situées directement au-dessus du podium éclairent essentiellement les mannequins qui y défilent, tandis que le public est tenu dans la noirceur quasi totale. Pour toute la présentation, chaque mannequin entre en scène en venant de la gauche, fait une pause, déambule au centre du podium jusqu'à l'extrémité de l'allée, fait une seconde pause, pivote lentement sur lui-même, revient calmement vers le fond de la scène, pivote vers la droite et fait sa sortie alors que le mannequin suivant fait son entrée à gauche et ainsi de suite.

L'allure et l'attitude des mannequins sont uniformisées : leurs cheveux sont noués en chignon sur la nuque et sont séparés sur le dessus de la tête par une raie en zigzag à deux pointes (fig. 1 à 5). Une découpe en pointe est également dessinée sur leur front, créant l'illusion d'une mèche de cheveux supplémentaire prenant racine anormalement trop bas. Seule la couleur des cheveux diffère d'un mannequin à un autre. Les maquillages sont tout

aussi homogènes : les sourcils sont délicatement soulignés alors que les yeux sont cernés d'un voile de couleur anthracite aux accents bleutés. La partie inférieure de ce voile sombre remonte vers le sourcil à l'extrémité extérieure de l'œil pour créer un regard de biche vapoureux et subtil. La peau du visage est uniforme à l'exception des pommettes qui sont accentuées par un fard légèrement plus foncé que la couleur naturelle de la peau. Les lèvres sont bien définies et d'une couleur rosée, s'apparentant à la couleur du fard des joues. L'ensemble du visage est mat, à l'exception des lèvres lustrées qui captent la lumière des projecteurs.

Tous les mannequins ont une attitude sérieuse, marchent la tête et les épaules droites, d'un pas assuré mais très lent. Ils ont les mains sobrement pendantes le long du corps (fig. 2), entrées dans les poches (fig. 3) ou simplement accrochées aux poches par le pouce. Ils font très peu de mouvements additionnels sauf pour, dans de rares cas, ouvrir un pan de vêtement et laisser voir quelques détails (fig. 1 et 5). Ce mode déambulatoire des mannequins est tout à fait discret et classique. C'est précisément cette retenue dans le mouvement qui sert de support à un mode de présentation tout à fait inventif, puisque les corps et les vêtements eux-mêmes servent de « fond » à des images ajoutées.

Le premier mannequin qui entre en scène est vêtu de noir à l'exception de quelques détails d'un bleu tirant sur l'indigo appliqués sur l'intérieur de son manteau qu'il ouvre d'une main tout en maintenant une démarche droite et lente (fig. 1). Dès son apparition sur scène, son image fragmentée est simultanément projetée sur les trois écrans de fond, ce qui permet au public de voir des détails ainsi grossis qu'il ne pourrait saisir à distance.

De surcroît, le vêtement sert de toile de fond à la projection d'une scène vidéo qui n'est cependant perceptible que sur sa partie bleue, comme s'il s'agissait d'un *blue screen*. Cette technique, largement utilisée dans les années 1970 et plus particulièrement dans les spectacles de variétés, permet la diffusion d'une scène vidéo sur toutes les surfaces recouvertes de ce bleu particulier. Ainsi, simultanément, l'image du mannequin est projetée sur les écrans tel qu'il apparaît sur le podium alors que les détails bleus de son vêtement montrent à voir des images vidéographiques représentant des prises de vue en mouvement de divers paysages, de nuages qui se déplacent rapidement dans le ciel, d'une chute dont le débit

d'écoulement est accéléré, d'une envolée momentanée d'oiseaux, d'un désert, d'un paysage de campagne vu par un automobiliste en mouvement, d'un volcan en éruption ou d'un coucher de soleil précipité. Le rythme et la force chromatique des projections sont donc en relation de contradiction avec la sobriété des vêtements et la discrétion du décor et de la musique ambiante.

Les trois écrans présentent toujours une vue différente du mannequin qui déambule sur le podium. Alors qu'un écran présente de lui une image en plein pied, le second présente un portrait en buste et le troisième un détail du vêtement. Les projections « imagées » sont présentées en continu, ne permettant pas au public, qui attarde son regard sur les écrans, de constater que les détails des vêtements sont en fait de couleur bleue: couleur thématique de toute la collection.

À partir du neuvième mannequin, le noir se fait de plus en plus rare pour laisser la place à des plages de couleurs plus claires telles que le beige, le gris et même le rouge (fig. 2 et 3). De plus, les motifs losangés et les carreaux, jusqu'alors monochromes, deviennent beaucoup plus élaborés et voyants. C'est à ce moment que le bleu envahit systématiquement les accessoires et les vêtements, tant les tricots que les chemisiers.

Les vêtements deviennent entièrement bleus à partir du vingt-cinquième mannequin. Semblables aux vêtements noirs du début de la présentation, ils sont coupés droits. Par contre, les empiècements, les broderies, les détails rajoutés et les textures sont plus présents sur chacune de ces créations (fig. 4). Dans certains cas, le gris argenté est intégré aux vêtements mais est imprimé de motifs *paisley* bleus.

Apothéose de la performance, les projections vidéographiques envahissent les vêtements et n'épargnent que la tête des mannequins sur un fond noir. La superficie du vêtement prend toute son importance dans un des derniers tableaux (fig. 5), où le mannequin ouvre son manteau pour laisser voir la projection d'une scène de trafic urbain dans une rue achalandée de New York. La scène est projetée sur sa robe longue ainsi que sur tout l'intérieur de son manteau, permettant aux images d'être vues sur une très grande superficie.

Suivent quatre autres mannequins également vêtus de bleu et marchant du même pas lent, caractéristique soutenue tout au long du défilé.

Après la présentation du dernier vêtement, tous les mannequins reviennent sur scène l'un à la suite de l'autre, toujours aussi sérieux et retenus, tandis qu'un paysage en mouvement est projeté sur eux et, forcément sur les écrans. Le dernier mannequin sort au moment même où les deux designers, Viktor Horsting et Rolf Snoer, font leur entrée en scène, tous deux habillés simplement d'une chemise et d'un pantalon en velours du même bleu (fig. 6). Ils se tiennent côte à côte au fond du podium sans bouger, alors qu'une représentation mouvante apparaît sur les écrans. Puis, ils s'en retournent en coulisse sous les applaudissements du public.

1.2 Alexander McQueen – Printemps 2004

D'origine britannique, Alexander McQueen n'en est pas à sa première performance mode en sol parisien. Ayant fait ses premiers pas chez Givenchy en 1996, il se distingue par son souci du détail ainsi que par sa tendance à choquer l'*establishment*. Ces deux caractéristiques, définissant autant ses vêtements que ses défilés de mode, lui permettent de créer des œuvres complexes où rien n'est laissé au hasard. Cette complexité fait de ses défilés un lieu d'expression tissant des liens étroits avec le théâtre, le cinéma et la mode et abordant des sujets sociaux souvent controversés.

Pour sa présentation printemps 2004, McQueen s'inspire du film de 1969 *They Shoot Horses, Don't They?* de l'Américain Sydney Pollack⁵. Relatant l'histoire d'une trentaine de couples participant à un marathon de danse durant la grande dépression, ce film aux allures

⁵ Pollack, Sydney (réalisation), *They Shoot Horses, Don't They?*, États-Unis, 1969.

Ce film, tiré du roman du même nom de Horace McCoy, met en vedette Jane Fonda, Michael Sarrazin et Susannah York. Le titre même de ce film est une métaphore qui réfère à une expression populaire fondée sur une pratique généralisée à l'effet que lorsqu'un cheval tombe d'épuisement, il faut l'abattre pour l'empêcher de souffrir. Le film montre entre autres choses que la société dépeinte a beaucoup plus de compassion pour les chevaux que pour les humains. <http://www.imdb.com>, consulté le 9 novembre 2005.

barbares présente des personnages en quête d'un sens à leur vie sous les yeux aguerris d'un public insensible. Il s'agit d'une critique sociale très dure où l'on voit les protagonistes s'exténuer jusqu'aux limites de l'épuisement afin de pouvoir remporter un prix en argent qui pourra possiblement les sortir de leur misère.

McQueen a recréé cette même ambiance dans la Salle Wagram, lieu historique parisien par excellence de style Second Empire. Avec ses plafonds de près d'une douzaine de mètres de haut, ses parquets de bois, sa mezzanine, ses colonnes sculptées et son lustre de cristal imposant suspendu au centre de l'espace, la Salle Wagram transpire l'opulence et le luxe français.

Pour les besoins de la cause, la disposition des sièges réservés au public est faite de façon à laisser un espace carré assez grand pour qu'ait lieu le défilé. Au centre de cet espace est suspendue une boule en miroir qui tournoie lentement, captant la lumière et la reflétant sur le sol, les murs et le public. Les sièges, situés sur le même niveau que la scène, occupent trois des quatre côtés, laissant un côté de la scène libre pour permettre les allées et venues des mannequins vers l'arrière-scène.

La performance débute alors que l'espace est plongé dans un noir total et seuls des applaudissements se font entendre. La musique débute sur des accents de trompettes alors que les lumières s'allument graduellement, découvrant des couples en train de danser (fig. 7). Cette musique, de type *Big Band*, est assez rythmée. Une dizaine de couples différents dansent chacun à sa manière. Les lumières, d'un blanc bleuté, suivent les couples dans leurs mouvements et les mettent ainsi toujours en évidence.

Les mannequins féminins arborent un maquillage léger et naturel. Les yeux et les sourcils sont accentués de noir et les joues sont légèrement plus foncées que le reste du visage. Bien que certains portent une ombre à paupière de couleur vive (vert ou orange), la majorité porte un fard d'une couleur similaire à celle de ses joues bien qu'un peu plus brillante. Pour ce premier tableau, représentant le début de la compétition de danse, la peau est mate et exempte de toute imperfection.

Les coiffures, différentes pour chacun des mannequins, sont naturelles et sans artifices. Bouclés ou raides, les cheveux sont libres ou partiellement retenus derrière la tête. Tout comme pour les mannequins masculins, les cheveux sont souvent séparés sur le côté (fig. 7). Toutes ces coiffures représentent parfaitement les différents styles en vogue dans les années 1940, période au cours de laquelle se serait déroulée l'histoire racontée par le film cité.

Les mannequins, hommes ou femmes, ne marchent pratiquement pas : ils dansent. Leur attitude, à l'image du film, débute d'une façon énergique. Ils sourient et ont beaucoup plus d'entrain au départ alors que débute le marathon de danse. Les mouvements sont élaborés et vivants. Les hommes soulèvent leur partenaire avec facilité.

Tout au long du défilé, ces mannequins portent un dossard qui permet de les identifier comme participants à la compétition. Évitant le risque de dissimuler inopinément certains détails importants du vêtement, ces dossards font partie intégrante des créations. Il peut s'agir de borderies, d'un empiècement ou d'un imprimé. Par conséquent, le public peut clairement distinguer toute la subtilité des vêtements qui lui sont présentés sans avoir l'impression qu'ils comportent des fioritures superflues qui les surchargeraient.

Pour le premier tableau, les hommes portent des vêtements simples, rappelant les officiers de la marine américaine des années 1940. Habillés de noir ou de blanc, ils sont vêtus d'une chemise, d'un chandail ou d'un chemisier assorti d'un pantalon ample et souple, facilitant les mouvements de danse (fig. 7). Certains portent également la casquette typique des marins américains.

Majoritairement de couleur noire et gris argenté, les créations féminines sont ajustées au niveau du bustier et amples au niveau des jambes. Qu'il s'agisse de pantalons, de jupes ou de robes, la fluidité au niveau des jambes est primordiale et mise en valeur par les mouvements des mannequins (fig. 7). Les chaussures sont également un accessoire majeur de cette collection. Serties de pierres précieuses ou simplement confectionnées de cuir, les bottes et les escarpins sont montés sur des talons aiguilles d'une finesse recherchée. Les

chaussures créées par McQueen illustrent parfaitement la minutie avec laquelle il conçoit ses collections.

Alors que la musique passe graduellement du *Big Band* au disco, la voix du maître de cérémonie se fait entendre. « *Contestants must be dancing at all time, at all time* » dit une voix masculine par-dessus la musique. *Dance Dance Dance*, succès disco de 1979, fait entendre ses premières notes et donne un nouveau souffle au marathon en le rendant encore plus énergique. Rentrent alors de nouveaux couples sur le plancher de danse.

La musique devient graduellement plus langoureuse. Sur un fond de hautbois et de trompette, la danse devient plus lascive, plus suave. Allant de pair avec la musique, les vêtements féminins paraissent plus révélateurs, plus ajustés et plus transparents. Les couleurs sont plus vivantes que celles du premier tableau bien qu'étant claires et délavées. Les épaules sont dénudées et les décolletés sont plus plongeants, tandis que les cheveux des mannequins semblent perdre de leur maintien alors que leur maquillage demeure pour l'instant intact. Les hommes, pour leur part, portent toujours les mêmes vêtements que dans le tableau précédent.

La deuxième scène débute avec un éclairage beaucoup plus intense. Les mannequins, tous regroupés à la gauche, sont en position de départ pour une course. Un coup de feu donne le coup d'envoi à la course. La musique se fait alors plus pressante. Elle est plus moderne avec un rythme régulier et rapide; elle est accompagnée de paroles difficilement distinguables qui ne suivent pas la musique mais semblent plutôt être comme des sons répétés en boucle.

Cette scène, reprise également du film *They Shoot Horses, Don't They?*, représente le derby. Les couples, déjà très épuisés, doivent effectuer une marche rapide d'une distance déterminée sans tomber littéralement de fatigue. S'ils tombent, ils ont dix secondes pour se relever sinon ils sont disqualifiés.

McQueen reprend cette scène en faisant courir les mannequins tout autour du podium (fig. 8), alors qu'un éclairage précis délimite l'anneau de course sur la scène. Se tenant par la main, les couples s'assurent que leur partenaire est toujours en état de suivre la compétition.

Après avoir parcouru quelques fois le podium, les mannequins s'arrêtent et se regroupent au centre de la scène. L'éclairage met maintenant l'accent sur cet attroupement qui crée une sorte de *volcan humain*. Formant un cercle fermé, les mannequins masculins prennent un mannequin féminin par les bras et l'expulsent du cercle. Les mannequins exécutent ce mouvement à deux reprises.

Pour cette partie de la performance, les créations que portent les mannequins sont très ajustées. Coupés dans des tissus extensibles et des organsins de couleurs vives, les vêtements sont modernes et vivants. Les robes légères, les jambières et les chandails moulants mettent en valeur la féminité des mannequins tout en leur donnant une grande aisance dans leurs mouvements. Mélangeant le fuchsia, le jaune, le gris et le beige, ces créations, tout comme les chaussures, inspirent le mouvement et l'énergie.

Les mannequins masculins, pour leur part, portent des shorts de couleur blanche ou noire ainsi qu'une camisole beige ou un maillot long gris. Un seul mannequin porte un chandail fait de bandes verticales identiques de couleurs noire et blanche. Les hommes portent tous des chaussettes noires ainsi que des espadrilles de toile blanche.

La troisième et dernière partie de la performance représente l'épuisement des actants tandis que la musique, un mélange de flûte et de voix féminines rappelant les balades jazzys de Billie Holiday, est beaucoup plus lente et mélancolique. La scène débute par l'arrivée d'un mannequin féminin dans une robe de chiffon aux motifs de fleurs. Éclairée par une seule lumière blanche, elle avance lentement d'un pas incertain, risquant à tout moment de s'écrouler. La douleur et la fatigue se lisent sur son visage. Son partenaire arrive, vêtu d'un chemisier beige et d'un pantalon blanc et tente tant bien que mal de la prendre dans ses bras, mais il ne réussit qu'à la traîner doucement, la laissant retomber sur le sol. Il réussit à la prendre sur son dos pour la transporter hors du podium.

La musique se modifie lentement; les paroles s'estompent et le rythme devient régulier, semblable à un battement de cœur mais d'une sonorité plus électronique. L'éclairage devient plus jaunâtre et illumine tout le podium sur lequel les couples s'agitent avec peine. Leur peau qui était mate à l'origine devient de plus en plus brillante de

transpiration. Leurs cheveux sont également plus ébouriffés à mesure que s'achève la présentation (fig. 9).

Cette partie de la collection est essentiellement composée de vêtements de denim et de chiffon où se mélangent les imprimés de fleurs des champs et les carreaux. Le suède et les patchworks font également partie intégrante de ce segment. Ultra-féminines et près du corps, ces créations d'esprit *Far West* s'apparentent à l'esprit du film de Pollack qui crée un parallèle entre les humains et les chevaux : seuls les plus forts survivent.

L'épuisement se fait sentir. Les mannequins titubent, avancent d'un pas incertain, trébuchent et se font porter, voire traîner, par leur partenaire. Leur regard est livide, égaré et leurs yeux sont mi-clos. Les traits sont tirés et les cheveux en bataille (fig. 9). La transpiration perle sur leur front crispé alors que leurs mouvements semblent désespérés. Semblables à des poupées de chiffons, les mannequins se laissent tomber sur leur partenaire, les bras pendants et la tête lourde, toujours en suivant ce rythme cardiaque électronique sur lequel pointent à l'occasion quelques notes plus aiguës. Alors que deux mannequins féminins se supportent mutuellement (fig. 10), un autre, dont le corps prend la forme d'une croix, est élevé à bout de bras par trois mannequins masculins.

Le dernier mannequin à entrer en scène, une rouquine portant une longue robe droite en lamée argent, rampe jusqu'au milieu du podium (fig. 11) où elle se retourne sur le dos. Dans ce qui semble être son dernier souffle, elle s'agite puis cesse de bouger. Elle recommence sporadiquement ce geste en tournoyant sur elle-même. Son dernier soubresaut cesse au moment où l'on entend un coup de feu. Inerte, elle est étendue sur le dos, les bras en croix et les jambes légèrement fléchies sur le côté, au centre du podium. Les lumières s'éteignent sur cette scène.

Les lumières se rallument pour permettre à tous les mannequins, hommes et femmes, de saluer le public. Au son d'une musique gospel et joints par les mains, ils entrent sur la scène du côté droit pour en faire le tour tout en étant face au public. Alors qu'ils sont tous debout autour du podium, ils saluent le public comme au théâtre, s'inclinant tous en même temps mais en gardant les mains jointes. Alexander McQueen et Michael Clark, chorégraphe

de la performance, pénètrent au centre de la scène sous les applaudissements, s'étreignent et s'embrassent. Vêtus simplement de noir, de gris et de rouge, les deux maestros saluent le public (fig. 12) et ramassent le corps inerte de la rouquine alors que les autres mannequins sortent en courant vers l'arrière-scène, toujours en se tenant par la main.

1.3 John Galliano – Printemps 2004

Alors qu'il travaille parallèlement sur les collections de la maison Dior depuis 1997, John Galliano développe sa propre ligne avec un style et une élégance qui le caractérisent. Également d'origine britannique, il se démarque par ses créations ultra-féminines qui puisent leurs origines chez différentes icônes stylistiques de périodes historiques chères au créateur. Ses défilés parisiens, événements médiatiques par excellence, font courir les foules non seulement pour l'originalité des créations qui y sont présentées mais également pour leur mise en scène réglée au quart de tour. Provocants, ils véhiculent à la perfection l'image sexy de la femme telle que Galliano la conçoit.

Fidèle à la signature du créateur, le défilé de mode printemps 2004 commence dans un noir total. Alors que les premières notes de musique se font entendre, le fond de la scène s'illumine. Le rythme percutant de la musique semble accentué par ce mur lumineux sur lequel des lignes verticales de couleurs mauves et roses se côtoient. Progressivement, ces lignes au néon s'animent alors que le premier mannequin est au fond de la scène, dans le noir. Les lignes se stabilisent, alternant une bande noire et une bande colorée. Les bandes de couleurs sont distribuées de sorte qu'après chacune des deux bandes mauves suivent quatre bandes roses. Cette disposition est la même jusqu'à la fin du défilé de mode.

Le premier mannequin féminin est placé devant le mur lumineux sans qu'aucune lumière particulière ne soit dirigée sur elle. Elle fait une pause de quelques secondes, puis se met à marcher vers le bout du podium au moment même où toutes les lumières s'allument (fig. 14). Le podium, surélevé d'environ 1,20 m et de forme rectangulaire d'une largeur d'un peu moins de 2 m, baigne maintenant dans une lumière blanche et franche. Tel un miroir, il reflète le mur de lumières du fond de la scène ainsi que les mannequins. Une fine ligne le

traverse sur la largeur à chaque 60 cm, accentuant la profondeur, telle une voie de chemin de fer.

L'espace environnant dans lequel a lieu le défilé n'est pas mis en évidence. Les murs et le plafond, tout comme le public, sont laissés dans le noir, alors que l'espace du défilé est le seul point d'intérêt. L'éclairage direct aide également à ne mettre l'accent exclusivement que sur la scène, plongeant même le public assis au pied du podium dans la noirceur totale.

Le public, pour ce défilé de mode, est assis tout autour du podium. Seuls les photographes sont surélevés, installés sur des estrades tout au fond de la salle. Cependant, au cours du défilé, le public est sporadiquement éclairé par les appareils-photos prenant constamment des clichés.

La musique est très rythmée tout au long du défilé. Plus rapide que la cadence des pas des mannequins, elle est énergique et vivante. Les paroles, généralement en anglais, sont difficilement identifiables et ne sont essentiellement qu'un instrument supplémentaire à la mélodie. Bien qu'étant des airs parfois connus, par exemple *Iko Iko*, les différentes chansons sont *revampées* et créent une ambiance de soirée endiablée comme celle d'un club de Londres.

Dès l'apparition du premier mannequin, le concept du défilé de mode de Galliano est clair. Ressemblant à une poupée victorienne ayant passé quelques années dans un coffre à jouets, le premier mannequin déambule d'un pas sexy et assuré en ne lésinant pas sur le déhanchement. Comme tous les mannequins qui suivront, il a les cheveux frisés mais très vaporeux. Afin que les filles ressemblent encore plus à de vieilles poupées, les artistes-coiffeurs ont parfois eu recours à des tiges de métal afin de remonter des mèches de cheveux très haut sur la tête. De cette façon, non seulement les chapeaux peuvent être maintenus en place à quelques dizaines de centimètres au-dessus de leur tête, mais leur silhouette s'allonge d'une façon irréaliste et impressionnante (fig. 14 à 17). La couleur des cheveux pousse le naturel à l'extrême, passant du noir de geai jusqu'au blond platine. Des extensions

capillaires⁶ sont nécessaires à l'élaboration de plusieurs de ces coiffures afin de leur donner de la longueur et du volume. Ayant un aspect synthétique, les cheveux semblent avoir été brossés très longtemps, comme pour redonner vie à des poupées négligées (fig. 15).

Les maquillages vont de pair avec les coiffures. Ayant pour la plupart un teint très pâle et semi-lustré, voire marmoréen, les traits des mannequins sont rehaussés par des jeux d'ombres et de lumières. Ces mêmes techniques sont également utilisées sur les mannequins ayant la peau noire (fig. 16). Au même titre que les mannequins de couleur blanche, ils ont un maquillage qui rend leur peau lustrée et exempte de toute imperfection mais d'une couleur plus sombre, semblable à leur teint original⁷. Les sourcils naturels sont camouflés et redessinés plus haut d'un trait long et fin. Les yeux semblent plus profonds car ils sont cerclés de violet et de gris. Toutefois, l'arche sourcilière est colorée d'un blanc argenté, colorant la peau jusqu'au nouveau sourcil. Les cils sont également maquillés de blanc, faisant ressortir les yeux de cette profondeur fictive. Les pommettes en saillie sont teintées d'un fard rouge légèrement orangé appliqué très haut, près de l'extrémité extérieure de l'œil. Les lèvres sont redessinées d'une couleur rouge appliquée au centre de la bouche, alors que les commissures sont colorées d'une couleur semblable à la peau. La bouche donne ainsi l'impression d'être un petit cœur luisant (fig. 13). Certains mannequins ont également des traces noirâtres partant de leurs yeux et descendant sur leurs joues. Ces traces créent l'illusion de larmes coulant doucement et emportant avec elles un peu de maquillage.

Les mannequins marchent ici d'une façon très sexy et aguichante. Les épaules rejetées vers l'arrière, la tête légèrement inclinée pour équilibrer le déhanchement, une main sur les hanches ou tenant un sac à main, les mannequins provoquent et séduisent les regards (fig. 14 à 17). Ils arrivent du côté gauche de la scène et se déplacent au centre de l'allée en faisant toutefois une pause à mi-chemin entre le fond de la scène et l'extrémité. Une fois

⁶ Déf.: Micro-mèches de cheveux (naturels ou synthétiques) d'environ 5 mm d'épaisseur posées à environ 1 cm du cuir chevelu créant ainsi un effet de longueur, d'épaisseur ou un effet de mèches. <http://www.coiffurecroisan.com>, consulté le 12 avril 2005.

⁷ La diversification ethnique présente dans ce défilé représente bien la tendance globalisante qui s'effectue dans le milieu de la mode. Bien que des mannequins tels que Iman et Naomi Campbell aient pavé la voie à la multiethnicité, il n'en demeure pas moins que ce n'est que depuis quelques années que les femmes de toutes origines sont représentées dans le milieu de la mode et des cosmétiques. Une reconnaissance de leur travail sans égard à leur origine ethnique reste un phénomène très récent.

rendus au bout du podium, ils font une pause et pivotent pour revenir vers le fond de la scène en marchant du côté droit, laissant la place au prochain mannequin qui doit également se rendre au bout du podium. Le mannequin sortant fait un dernier pivot au fond de la scène pour faire face au public, fait une pause et sort de scène vers la droite.

L'attitude, tout comme la démarche, se veut très aguichante et frivole. Les mannequins esquissent des sourires enjôleurs en prenant des pauses révélant parfois leurs dessous coquins et affriolants. Ceux qui ont des larmes dessinées sur leur visage font une moue qui est accentuée par leur maquillage mais leur attitude tristounette n'enlève toutefois rien à leur allure séductrice. L'inclinaison de leur tête vers le bas offre au public un regard enjôleur et provocant qui est accentué par leur bouche légèrement entrouverte. Imitant la gestualité ultra-féminine de la femme coquette de l'époque victorienne, les mannequins relèvent les doigts de leurs mains qui se balancent le long de leur corps.

La majorité des vêtements présentés dans cette collection de Galliano sont composés de blanc et d'imprimés floraux sur fond blanc (fig. 14 à 17). Seuls les six derniers modèles sont créés dans des tissus fuchsia et noirs. Les bottines, de style Pompadour, sont semblables à toutes celles qui seront présentées lors de ce défilé. Presque toujours de couleurs claires, elles sont parfois unies ou imprimées de discrets motifs floraux ou de bandes et sont à l'occasion nouées de rubans de soie. Ayant toutes un talon relativement haut et fin, certaines sont ouvertes à l'arrière et découvrent le talon du mannequin. Les chaussures, semblables aux bottines, se retrouvent dans des teintes similaires. Bien que quelques modèles soient confectionnés en cuir noir, leurs détails demeurent semblables aux autres et sont du même style.

Le premier vêtement présenté (fig. 14), comme beaucoup d'entre eux, est très court, laissant voir un bas de nylon blanc retenu par des jarretelles. Tout comme le second, il possède des manches exagérément bouffantes, dissimulant toute trace de la silhouette du mannequin à l'exception de ses mains. Ces deux premiers modèles présentent des silhouettes de bilboquet alors que le haut du corps est de forme sphérique et le bas, dénudé, est longiligne et fin.

Les modèles suivants permettent de mieux apprécier les silhouettes féminines des mannequins alors que les vêtements se veulent plus ajustés. Ne descendant jamais plus bas que la mi-cuisse, à l'exception d'une jambière, les vêtements sont légers et souvent ouverts sur les épaules et les bras (fig. 15 et 17). Les volants, les dentelles anglaises, les boucles, les rosettes, les rubans et les tissus transparents rappellent l'apogée des bordels du dix-neuvième siècle.

Les chapeaux, haut perchés sur les coiffures de certains mannequins, sont identiques à ceux portés par les poupées victoriennes. Qu'il s'agisse de boucles énormes (fig. 15) ou de petits chapeaux de paille (fig. 16), ils sont délicatement installés sur les coiffures et, comme pour les poupées, ne peuvent être enlevés.

Les six dernières créations, moins gamines, présentent le côté plus vamp de la femme Galliano. Deux de ces créations, presque totalement de couleur fuchsia, mettent l'accent sur la silhouette féminine du mannequin en la modelant comme une seconde peau. Composé essentiellement d'un corselet fuchsia, d'une jupe d'organsin à motifs fleuris, d'un bas de nylon noir et de jarretelles assorties, ce *look* est rehaussé de quelques accessoires de perles noires tels qu'un long collier, des boucles d'oreilles et des bracelets.

Une longue redingote de satin noir à bandes fuchsia, ouverte sur une jupe transparente d'organsin noir, tranche avec les trois derniers modèles qui ne portent que du noir. Le premier de ces trois modèles porte une robe longue très ajustée avec un décolleté plongeant et une ouverture sur la cuisse ; le second porte une robe plus élaborée à longues manches bouffantes et confectionnée dans un mélange de soie et d'organsin. Le dernier, qui clôt le défilé, est vêtu d'une robe à col montant confectionnée de plusieurs couches d'organsin et de marabout et s'arrêtant très haut sur la cuisse, laissant voir des jarretelles noires retenant des bas de la même couleur. Quelques couches de voile noir transparent tombent derrière ses jambes alors qu'il fait tourner un petit sac à main noir en le tenant par sa longue courroie.

Ce défilé de mode de Galliano est structuré d'une façon relativement simple. Les mannequins se suivent d'une façon très ordonnée. Alors que le premier mannequin se

retrouve au bout du podium, un second entre en scène, au fond. Par conséquent, les mannequins se croisent environ au centre du podium (fig. 16), l'un marchant au centre de l'allée et se dirigeant au bout alors que l'autre marche à droite, se dirigeant vers le fond. Cette circulation ininterrompue se poursuit jusqu'à ce que le dernier mannequin sorte de la scène. En scène finale, tous les mannequins reviennent les uns à la suite des autres. Entrant à partir de la gauche, ils marchent jusqu'au bout du podium pour faire un pivot et s'en retournent vers le fond. Les mannequins n'applaudissent pas et ne saluent pas, comme c'est souvent le cas à la fin des grands défilés parisiens, et se tiennent très près les uns des autres.

Lorsque le dernier mannequin sort du côté droit, John Galliano entre en scène et fait une pause. Les pouces accrochés aux poches de son pantalon imprimé de journaux où l'on peut clairement lire la signature Galliano, il se dirige vers le bout du podium. Les mains gantées de blanc laissant voir ses doigts et arborant un sourire malicieux (fig. 18), il est escorté de deux hommes vêtus de complets noirs qui marchent au niveau du public, de chaque côté du podium. Portant une camisole blanche avec quelques motifs noirs ainsi qu'une chemise à motifs bleus qu'il laisse négligemment tomber sur ses avant-bras, dénudant ses épaules, Galliano s'arrête après le premier tiers du podium et fait une pause en inclinant la tête vers le bas. Raccrochant ses pouces aux poches de son pantalon et voilant légèrement son regard par la bordure de son chapeau de cuir noir, il fait un pivot et se dirige vers le fond de la scène pour sortir sous les applaudissements de l'auditoire, toujours accompagné des deux hommes.

CHAPITRE II

LA REPRÉSENTATION ET LE DÉFILÉ DE MODE : LES PROTAGONISTES, LE MODÈLE ACTANTIEL, L'ESPACE ET LE TEMPS

C'est principalement en regard des deux premiers tomes de la trilogie d'Anne Ubersfeld sur la lecture du théâtre que sera effectuée l'analyse des défilés de mode décrits sommairement dans le chapitre précédent. Le modèle de sémiologie théâtrale qu'elle développe permet de mettre en lumière les différents éléments constituant les *fashion shows* et d'en comprendre la systémique.

*Lire le théâtre I*⁸ et *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*⁹ sont deux ouvrages d'Ubersfeld traitant non seulement de la transition entre le texte de théâtre et sa représentation mais également de toutes les caractéristiques de cette dernière. Une définition des différents protagonistes du milieu théâtral est ici nécessaire afin de mieux comprendre le modèle sémiologique de l'auteure à propos de l'espace et du temps qui constituent la représentation théâtrale. Grâce à une utilisation concrète de ces concepts en rapport avec le texte littéraire et le discours, il est possible d'adapter le modèle d'analyse de l'auteure au défilé de mode à la condition, bien entendu, de l'adapter au corpus.

Avant d'aller plus loin, il importe de clarifier la définition du terme *représentation théâtrale* qu'Ubersfeld utilise tout au long de son analyse :

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 1996, 237 pages.

⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996, 318 pages.

[...] ensemble (ou un système) de signes de nature diverse, relevant sinon totalement, du moins partiellement, d'un procès de communication, puisqu'elle comporte une série complexe d'*émetteurs* (en liaison étroite les uns avec les autres), une série de *messages* (en liaison étroite et complexe les uns avec les autres, selon des codes extrêmement précis), un *récepteur* multiple, mais situé en même lieu¹⁰.

Faisant constamment référence à cette définition de la représentation théâtrale, j'emploierai également l'expression *texte théâtral* mais en considérant le défilé comme *ensemble organisé de messages*.

2.1 Les protagonistes

À prime abord, il semble que le personnage, qui est l'objet central du récit théâtral, puisse camper le rôle de l'unité minimale. Toutefois, on se rend vite compte qu'il est un terme ambigu à connotations multiples. C'est face à cette problématique qu'Ubersfeld reprend Greimas à qui l'on doit d'avoir distingué quatre unités qui permettent de relever la position du personnage dans le récit : *actant*, *acteur*, *rôle* et *personnage*. Ces quatre unités permettent de mettre en relation le texte et la représentation.

2.1.1 L'actant

Le terme actant « [...] définit le personnage d'une œuvre narrative en tenant compte de la fonction qu'il occupe dans le système du récit¹¹ ». Unité de base de la représentation théâtrale, l'actant peut tout aussi bien être un personnage, une abstraction, un personnage collectif ou un groupe de personnages. Il peut être scéniquement absent mais peut également assumer successivement ou conjointement des fonctions actantielles différentes. Par conséquent, l'actant ne peut être défini que par la fonction qu'il occupe. Dans le cas de mon corpus, l'actant peut être à la fois le mannequin comme individu, le collectif de mannequins,

¹⁰ Anne Ubersfeld, *op. cit.* (*Lire le théâtre I*), p. 20.

¹¹ Philippe Merlet (dir. gén.), *Le petit Larousse illustré 2005*, 100^e éd. Paris, Larousse, 2004, p. 57.

le designer, le client ou le collectif de clients. Ce sont des actants qui participent à l'ensemble de la représentation.

2.1.2 L'acteur

La notion d'*acteur* doit ici être définie afin de la distinguer de l'actant. « L'acteur est donc un élément animé caractérisé par un fonctionnement identique, au besoin sous divers noms et dans différentes situations¹² ». Par exemple, les prétendants à la main d'une jeune femme sont tous le même *acteur* mais seul celui qui la conquiert est le sujet¹³ (donc un actant). Ainsi, « [...] si deux personnages possèdent à la fois les *mêmes caractéristiques* et *font les mêmes actions*, ils sont le même acteur¹⁴ ». À la lumière de cette définition, on peut définir tous les mannequins d'un même défilé de mode comme étant un seul *acteur* car leurs caractéristiques et leurs actions sont les mêmes tout au long de la présentation. Prenant l'exemple du défilé de McQueen, seul le dernier mannequin qui s'effondre sur le podium peut être considéré comme étant le sujet alors que les autres sont tous et toutes le même *acteur*.

2.1.3 Le rôle

Le terme *rôle* s'utilise « [...] au sens d'acteur codé limité par une fonction déterminée¹⁵ ». Il est donc employé dans sa définition théâtrale connue et est étroitement régi par un code prédéfini. Le rôle, surtout dans un récit théâtral très codé, caractérise l'*acteur* et permet de l'identifier comme tel. Comme on peut le constater, le *rôle* et l'*acteur* peuvent se fondre mais peuvent également s'opposer.

Les défilés de mode, de par leur portée historique relativement courte, ne possèdent que quelques codes qui, cependant, ne sont plus aussi stricts qu'à leurs débuts. Par exemple, à une certaine époque, le rôle de la mariée lors d'un défilé de mode était de clore la

¹² Anne Ubersfeld, *op. cit.* (*Lire le théâtre I*), p. 80.

¹³ Le terme *sujet* sera expliqué plus en profondeur dans la section suivante. Pour le moment, définissons simplement le sujet comme étant celui à qui arrivent les aventures.

¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

présentation. Point culminant de chacun des *fashion shows*, elle était celle qui annonçait la fin de l'événement. Son rôle, codé par sa tenue vestimentaire et par le fait qu'elle apparaissait à la toute fin de la présentation, était généralement assumé par le mannequin-vedette ou la muse du designer. Le rôle et le personnage se fondaient alors dans l'actant-mannequin. Maintenant, le mannequin-vedette est encore toutefois codé par le fait qu'il apparaît avec le designer à la toute fin du défilé. Connaissant le code, le public sait qu'il s'agit souvent du mannequin le plus célèbre du défilé ou celui que le créateur affectionne tout particulièrement.

2.1.4 Le personnage

Le personnage dans la représentation théâtrale est le lieu où toutes les fonctions paradigmatiques et syntagmatiques se rejoignent. Par paradigmatique, on suppose que l'on peut substituer un signe par un autre pour permettre une compréhension adéquate du message véhiculé par le personnage. Par exemple, un effet sonore particulier peut permettre aux spectateurs de sentir la présence d'un personnage sans que celui-ci ne soit sur la scène. Par ailleurs, l'axe syntagmatique se lit par une suite de signes combinés qui permettent de comprendre le message qu'il tente de transmettre. L'utilisation de ces deux axes permet de transmettre plusieurs messages d'une façon simultanée et superposée en créant un entrelacement de récits. Dans le cas de mon corpus, le personnage central de la représentation est autant le designer que le mannequin, car ce n'est qu'à travers leur message que peuvent se rejoindre les fonctions paradigmatiques et syntagmatiques.

La présence du personnage est primordiale à la composition et à la compréhension du récit. Il est le « [...] point d'ancrage où s'unifie la diversité des signes¹⁶ », le sujet de l'énonciation. Bien qu'Ubersfeld emploie le terme *ancrage* pour signifier un « [...] élément fondamental autour duquel s'organise un ensemble¹⁷ », il n'en demeure pas moins qu'un parallèle avec les notions barthiennes d'ancrage et de relais peut être établi. Le modèle de Barthes¹⁸, qui conçoit la fonction d'ancrage comme étant la fonction dénominateur, la

¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷ Philippe Merlet (dir. gén.), *op. cit.*, p. 84.

¹⁸ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

description dénotée de l'image, permet également d'identifier le personnage comme servant d'ancrage au récit. Par sa seule présence, ce personnage n'émet qu'un message littéral de dénotation, ne signifiant que sa propre personne sur l'axe paradigmatique. Ce sont les paroles de ce même personnage, dans leur fonction symbolique, qui prennent le rôle de relais, faisant progresser le récit sur l'axe syntagmatique.

Alors que le texte, occupant une place prépondérante dans la représentation théâtrale, fait avancer le récit sur l'axe syntagmatique, c'est le mouvement continu du défilé de mode qui occupe cette position en permettant cette même progression. Par exemple, à travers le défilé de Viktor & Rolf, les mannequins occupent, à titre de personnage, la fonction d'ancrage alors que leur mouvement continu, leur pas, leur apparition ainsi que leur progression sur le podium dans un engrenage régulier sert de relais en faisant avancer la présentation sur l'axe syntagmatique.

Ainsi, le personnage peut seulement progresser sur ces deux axes et ce, à l'intérieur même de la représentation. Bien que le personnage semble vivre, ou du moins avoir vécu, à l'extérieur de la représentation, il faut se rappeler qu'il n'en est rien. Il en va toutefois du travail du comédien de lui créer une histoire, un parcours souvent imaginaire, un récit fictif n'existant à toute fin pratique que dans son imagination. Cette partie de l'histoire ne sert qu'à mettre en valeur le moment présent que vit le personnage mais qui n'existe pas ailleurs. Ce travail, allié aux différents traits du comédien tels que sa stature, sa voix, son débit, servent à créer le personnage qui n'existe qu'à travers la représentation. Comme le mentionne Ubersfeld : « [...] l'analyse sémiologique du personnage n'épuise pas le tout du personnage : il est toujours une figure complexe *construite*¹⁹ ».

Dans beaucoup de défilés de mode contemporains, le mannequin se crée également un personnage. Non seulement se base-t-il sur des demandes précises du designer quant à l'attitude qu'il doit adopter lors du défilé mais aussi sur sa propre personnalité, souvent définie par des frasques ultra-médiatisées, faisant néanmoins partie de ce « personnage ». Les indications écrites de Galliano, que l'on peut voir dans le reportage ci-joint en annexe sur

¹⁹ Anne Ubersfeld, *op. cit. (Lire le théâtre I)*, p. 96.

son défilé, indiquent aux mannequins l'attitude à adopter tout au long de la représentation. Il s'agit dès lors pour le mannequin de créer son propre personnage. Il en va de même pour les top modèles qui ont su s'inventer un personnage dépassant leurs simples attributs physiques. Par exemple, un magazine présente Cindy Crawford le mannequin, la mère, l'épouse, l'animatrice, etc., vêtue d'une robe Calvin Klein et non seulement une femme bien proportionnée portant une création de Calvin Klein. Le personnage va au-delà de ce qui est présenté. Dans cet exemple, le mannequin, objet central de la présentation, renvoie non seulement à son personnage de modèle mais également à son physique, à sa personnalité et à son histoire. La multiplicité de rôles que l'on attribue ainsi au personnage permet difficilement de le reconnaître comme entité monosémique.

Le personnage peut remplir plusieurs fonctions rhétoriques. Souvent par métonymie, par métaphore ou par synecdoque, le personnage définit un groupe, une idéologie, une entité qui ne peut être représenté autrement. C'est en suivant des indications textuelles et extra-textuelles que le metteur en scène peut ainsi créer de toutes pièces certains personnages ne faisant pas partie d'un récit. En leur attribuant un code particulier qui leur permet de devenir un personnage plutôt qu'un *acteur*, le metteur en scène offre au comédien de devenir un personnage ayant un rôle particulier. C'est le cas du mannequin qui, par sa position au bout du podium, devient pour quelques minutes le personnage central de la représentation. À ce moment précis, son rôle glisse d'*acteur* à personnage car il se distingue du collectif-mannequins qui déambule derrière lui sur le podium. Après son pivot, il reprend son rôle d'*acteur* alors que le prochain mannequin à faire son pivot au bout du podium devient un autre personnage. Ce glissement entre les deux notions est mis en valeur dans le défilé de Viktor & Rolf alors que le mannequin au bout du podium voit son image projetée sur les écrans. L'accent est ainsi mis sur le mannequin en tant que personnage central, le distinguant des autres mannequins.

Le personnage peut aussi devenir un personnage-oxymore auquel le metteur en scène ou l'auteur attribue des réalités opposées. Dans ce cas-ci, le personnage est un lieu de division et de tension à travers lequel peut se jouer un drame déchirant. L'attitude séductrice et aguichante des mannequins-poupées de Galliano (fig. 13 à 17) est un exemple marquant de

personnage-oxymore, alors que le rôle de poupée va à l'encontre de la gestualité provocatrice.

Toutes ces fonctions rhétoriques du personnage le mettent en lien direct avec son référent²⁰ à travers la représentation. Ce référent, qu'il soit historique, culturel, politique ou social, fait généralement partie d'une autre réalité que celle du comédien qui joue le personnage. Par conséquent, les indications textuelles et extra-textuelles sont un outil indispensable non seulement à la représentation théâtrale mais également au défilé de mode. Prenant un exemple tiré de mon corpus, on distingue ce lien à travers le défilé de Galliano où les vêtements et les accessoires nous ramènent à une époque éloignée : l'ère victorienne (fig. 14 à 17).

Ce pont entre le référent, ici historique, et le personnage est généralement développé clairement par l'auteur ou par le metteur en scène à l'aide de nombreuses connotations. C'est à l'aide de ces connotations que l'on peut reprendre une pièce ayant été écrite à une époque éloignée et la rendre actuelle. Ce réseau de connotations peut être manipulé au goût du jour afin d'offrir au public une représentation adaptée à un contexte politique, social, économique et historique qui lui convienne.

Prenons l'exemple de McQueen qui s'inspire du film *They Shoot Horses, Don't They?* (voir p. 8, sect.1.2). Le réseau de connotation a permis entre autres à McQueen de recréer une scène ayant eu lieu durant la grande dépression tout en étant présentée à une époque contemporaine. Mais, il va de soi que le message idéologique initial s'en trouve très dilué, voire ironisé, car ce n'est plus la déchéance humaine qui est au cœur du récit, puisque le désarroi des personnages qui dansent jusqu'à épuisement pour gagner quelques dollars essentiels à leur subsistance ne sert que de prétexte à un événement dont la connotation principale est le luxe.

Ubersfeld dit d'ailleurs que « La faille entre les images textuelles et les signes de la représentation peut, à propos des traits individuels du personnage, perturber ou brouiller le

²⁰ Le terme *référent* est ici employé en tant qu'« Être ou objet, réel ou imaginaire, auquel renvoie un signe linguistique ». Philippe Merlet (dir. gén.), *op. cit.*, p. 910.

sens convenu, promouvoir un sens nouveau²¹ ». Le classique *Roméo et Juliette* de Shakespeare est l'exemple par excellence d'un récit qui a su être manipulé maintes fois pour s'adapter à toutes les cultures et époques. Par exemple, à travers *West Side Story*²² de Robert Wise, le récit original a été manipulé d'une façon telle que seule la finale permet de créer le lien avec la pièce de théâtre originale. Toutefois, avec une analyse plus profonde de la représentation complète, nous sommes à même de distinguer la même intrigue qui ne diffère que par sa forme et non par son contenu, ce qui n'est pas le cas du défilé de McQueen qui inverse la connotation majeure.

En éliminant les dialogues, McQueen recrée la « forme » du récit initial par le mouvement. Seules quelques phrases tirées du film original sont entendues à travers la musique permettant d'en assurer la compréhension de la part du public. McQueen opère donc un triple déplacement car, en plus de présenter une scène ayant lieu à une autre époque, il recrée une scène tirée d'un film pour un faire un défilé de mode et, par le fait même, instaure un tout autre ensemble de connotations contraires à celles du film.

En ce qui a trait à la parole énoncée par le personnage théâtral, je ne m'y attarderai guère étant donné l'absence de paroles prononcées dans le défilé de mode à l'exception des paroles de chansons. Par contre, le langage non verbal comme porteur de signification sera analysé plus en profondeur dans la conclusion. Il faut toutefois partir du corollaire d'Ubersfeld qui précise que « [...] tout discours au théâtre à deux sujets de l'énonciation, le personnage et le je-écrivain (comme il a deux récepteurs, l'autre récepteur et le public.)²³ ». C'est de ce corollaire que découlera l'analyse du discours non verbal du défilé de mode.

Tout comme les fonctions rhétoriques du personnage, la théâtralisation est une caractéristique qui ne peut être attribuée qu'à travers la représentation. Que ce soit par des gestes, par une adresse directe au public ou par une série d'actions, le personnage se voit ainsi théâtralisé, porté au rang de référence par le rôle qu'il joue sur scène. Bien que le

²¹ Anne Ubersfeld, *op. cit. (Lire le théâtre I)*, p. 103.

²² Robins, Jerome, Wise, Robert (direction), *West Side Story*, États-Unis, 1961.

Ce film, tiré de la comédie musicale du même nom de Jerome Robins et Arthur Laurents met en vedette Natalie Wood et Richard Beymer. <http://www.imdb.com>, consulté le 20 décembre 2005.

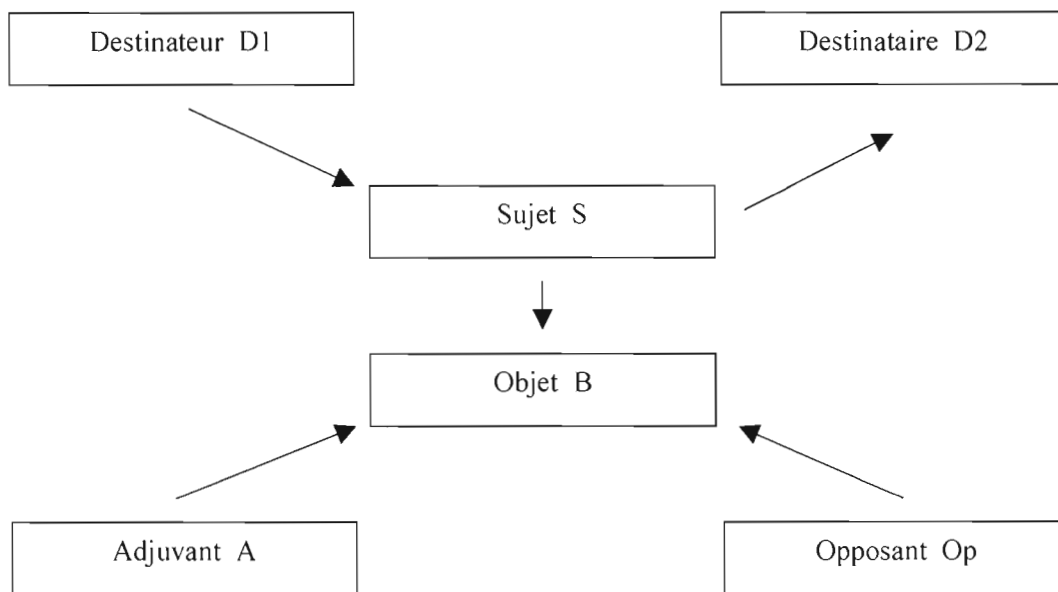
²³ Anne Ubersfeld, *op. cit. (Lire le théâtre I)*, p. 106.

théâtre du dix-neuvième siècle a permis une théâtralisation de nombreux personnages, tels que Hamlet ou MacBeth créés par Shakespeare, le cinéma contemporain, de par sa mondialisation, en crée de plus en plus. Les top modèles des années 1990, sans même avoir eu besoin d'ouvrir la bouche, ont également su devenir des références théâtralisées grâce à une couverture ultra-médiatisée de leur travail. Les personnages que chacune de ces femmes joue sur le podium sont devenus des références dans bien des domaines. Le *look* paumé et l'attitude nonchalante de Kate Moss, le déhanchement de Linda Evangelista ou de Naomi Campbell ou le grain de beauté de Cindy Crawford sont autant de références au domaine de la mode qui sont maintenant citées en exemple dans la culture populaire. Dorénavant, le créateur ne demande plus simplement d'avoir des mannequins à l'allure sobre, classique et élégante, il exige des Christy Turlington.

2.2 Le modèle actantiel

Utilisant l'actant comme unité de base, le modèle d'Ubersfeld met en lumière les articulations sous-jacentes à la représentation théâtrale. Cette systémique est ainsi définie par six fonctions actantielles qui interagissent constamment entre elles.

Voici comment se présente le modèle actantiel à six cases d'Ubersfeld :



Contrairement au modèle de Greimas, construit comme modèle d'analyse en littérature, celui d'Ubersfeld doit être utilisé essentiellement pour l'analyse du récit théâtral. Par conséquent, les termes et les exemples qu'elle utilise sont spécifiques au milieu théâtral. La description formelle et sommaire qu'elle fait de son modèle rend sa compréhension relativement simple tout en laissant la porte ouverte à bon nombre de remaniements :

Si nous développons la phrase implicite dans le schéma, nous trouvons une force (ou un être D1); conduit par son action, le sujet S recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un être D2 (concret ou abstrait); dans cette recherche, le sujet a des alliés A et des opposants Op²⁴.

Cette explication d'Ubersfeld insiste sur les liens qui unissent les différents actants entre eux. Cela ne s'applique, toutefois, qu'à un cas type où toutes les cases sont remplies et où l'histoire est construite d'une façon relativement simple. Il est fort possible que certaines cases demeurent vides ou qu'un glissement entre deux actants s'effectue à travers le récit.

²⁴ *Ibid.*, p. 50-51.

Par exemple, le couple adjuvant-opposant peut s'unir pour aider le sujet ou pour l'empêcher de se rendre à l'objet. Il existe donc une multitude de possibilités quant à l'attribution des fonctions actantielles, la structure de chaque récit étant différente.

2.2.1 Le destinateur

Le destinateur est celui qui incite le sujet à poser une action. Pouvant prendre les traits d'un être métaphysique ou d'une force qui anime le sujet en le poussant à agir, il peut ne pas être présent physiquement dans le récit. Dans un tel cas, il est implicitement défini tout au long du récit à travers les actions, les paroles et les non-dits. Il est ainsi tributaire de l'interprétation que fait le public de tout ce qui lui est présenté. Cette force animant le sujet, c'est-à-dire le personnage central de l'histoire racontée, peut aussi être perçue comme étant un sentiment poussant celui qui le ressent à agir. Le destinateur et le sujet deviennent alors un seul et même actant. L'identification du destinateur nécessite alors une attention plus accrue de la part du public qui peut également le reconnaître en établissant un lien entre l'histoire racontée et ses propres expériences. Reconnaisant une similitude entre une attitude du sujet et son propre vécu, le public peut clairement déterminer ce qui peut pousser le sujet à agir d'une telle façon car il a déjà été confronté à une situation semblable. Par conséquent, une partie de l'interprétation du récit par le public peut différer d'un individu à un autre alors qu'un premier niveau de compréhension demeure similaire pour tous. L'identification du destinateur peut donc ne pas être essentielle à la compréhension globale d'un récit mais toutefois engager une interprétation individuelle et personnelle de la représentation.

Le cas du défilé de mode de McQueen est le seul de mon corpus à travers lequel il est possible, voire nécessaire, de définir un destinateur au sens théâtral tel qu'Ubersfeld l'entend. Absent de la scène, le destinateur est celui qui pousse les protagonistes à danser jusqu'à l'exténuation. Il s'agit dans cet exemple de l'appât du gain; ce sentiment qui, dans le film cité, habite les danseurs et les pousse à agir de la sorte afin de pouvoir se mériter les honneurs d'obtenir le montant d'argent promis au gagnant. Le sujet et le destinateur se fondent ici dans un seul et même actant : les danseurs. Ce groupe de danseurs peut être défini ici comme étant un seul et même *acteur* lorsque l'on utilise ce terme selon la définition donnée précédemment (voir section 2.1.2).

Dans le cas des défilés de Galliano et de Viktor & Rolf, le modèle actantiel doit être appliqué au défilé de mode en tant qu'événement et non en tant qu'histoire représentée comme pour le défilé de McQueen. Par conséquent, le destinataire peut parallèlement être le mécène (ou le *holding* finançant les créations) et / ou les clientes et les clients. Tous ces différents actants poussent le designer et son équipe à créer une collection qui les éblouira, agissant donc comme une force externe au designer.

2.2.2 Le sujet

Le sujet est souvent identifié au héros du récit, celui à qui arrivent les aventures. Toutefois, le sujet doit être en lien direct avec l'objet et donc tenir compte de l'axe sujet-objet qui est l'axe du récit. Comme le souligne Ubersfeld, « La détermination du sujet ne peut se faire que par rapport à l'action, et dans sa corrélation avec un objet²⁵ ». Alors que les autres actants peuvent être abstraits, le sujet, de par sa corrélation directe avec l'action du récit, doit être vivant et agissant.

De nouveau, le défilé de mode de McQueen permet de comprendre la notion de sujet d'une façon claire car on y raconte une histoire au même titre qu'une pièce de théâtre. Dans cet exemple, les danseurs²⁶ sont le sujet de la représentation car, poussés par l'appât du gain et agissant comme destinataire du récit, ils posent des actions dans le seul but de se procurer un seul et même objet, à savoir l'obtention de la récompense monétaire. Toutes leurs actions constituent donc l'axe du récit qui est représenté sur la scène.

Pour leur part, les *shows* de Galliano et de Viktor & Rolf doivent de nouveau être analysés en termes d'événement transmettant spécifiquement et sans détour narratif un message de luxe et d'opulence. Par contre, au même titre que pour le défilé de mode de McQueen, ce sont les mannequins qui sont le sujet de la représentation car ils sont au centre de l'action. Toutefois, comme nous le verrons plus loin, l'objet vers lequel ils tendent est beaucoup plus abstrait.

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁶ Tous les danseurs ont été définis précédemment comme étant un seul et même *acteur* car ils occupent tous la même fonction.

2.2.3 Le destinataire

Dans le cas de la représentation théâtrale comme dans celui du défilé de mode, le spectateur est le premier destinataire, cela à double titre : en tant qu'individu et en tant que groupe. Selon le message transmis par la représentation, il est possible que chacun des membres du public soit interpellé d'une façon individuelle et que chacun puisse y vivre un moment de catharsis²⁷ d'une intensité très différente de celle qu'éprouve son voisin. Prenant l'exemple du défilé de McQueen, l'acheteur d'un grand magasin parisien peut être séduit par la collection qui lui est présentée en y voyant des ventes éventuelles phénoménales. À ses côtés, une cliente fidèle du designer s'imagine porter l'une des somptueuses créations présentées et devenir le centre d'attraction d'un événement mondain imaginaire. Par contre, les deux individus, tout comme le public en général, auront compris que le défilé représente une compétition de danse ayant lieu dans une salle de bal, ce qui donne une extension du réseau connotatif. Force est de constater que le destinataire du défilé de mode est ainsi défini par la double caractéristique de l'individualité et de la collectivité.

Par contre, comme le mentionne Richard Schechner dans son ouvrage *Performance Theory*²⁸, il faut tenir compte du fait que le public se divise en deux grandes catégories : le public intégral et le public accidentel; le premier choisit d'assister à l'événement, le deuxième y est obligé, du moins fortement encouragé. Les défilés de mode ne font pas exception à cette règle et le public se divise selon ces deux mêmes catégories. Bien qu'une invitation soit nécessaire pour assister à de tels événements, il n'en demeure pas moins que certains y assistent pour des raisons professionnelles. En ce qui a trait au public intégral du défilé de mode, les différentes motivations qui le caractérisent permettent une subdivision en quelques sous-catégories qui seront analysées dans le chapitre suivant.

²⁷ Hans Robert Jauss définit la *catharsis*, dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, comme l'une des fonctions fondamentales de l'expérience esthétique qui permet non pas un retour sur soi mais une ouverture vers l'autre à travers l'expérience artistique, « [...] au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire ». Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 147.

²⁸ Richard Schechner, *Performance Theory*, New York, Routledge, 1988, 304 pages.

Contrairement au théâtre moderne, le cas où le destinataire est un personnage faisant partie de la représentation est peu fréquent dans un défilé de mode. Dans ce type de récit, l'histoire racontée sur la scène est construite en fonction du destinataire, alors que toutes les actions du sujet sont dirigées dans l'unique but de lui obtenir l'objet (*voir* p. 29, sect. 2.2). Le destinataire est alors défini comme étant l'actant se rapprochant le plus du public, lui permettant de se sentir impliqué dans le récit et d'ainsi y vivre une expérience cathartique. De cette façon, le public se voit dans le destinataire et a toujours l'impression que l'action est orientée vers lui.

La notion de destinataire intermédiaire comme *personnage* de la représentation devient plus claire si l'on permet aux danseurs du défilé de McQueen d'occuper simultanément plusieurs fonctions actantielles. Ces derniers, en dansant jusqu'à l'exténuation extrême, veulent gagner la compétition de danse à tout prix afin de pouvoir profiter de la récompense monétaire. Les actions qu'ils posent ont donc pour but leur propre satisfaction tout en répondant à leurs propres besoins. Les danseurs sont donc tour à tour destinateur, sujet et destinataire, car ils sont poussés par une force interne (l'appât du gain comme destinateur), les poussant à agir (en tant que sujet) pour répondre à leurs propres besoins (agissant comme destinataire). Par conséquent, la satisfaction de leurs besoins comme destinataire rejoint directement tous les membres du public du défilé du mode qui assistent à ce genre d'événement pour répondre également à leurs différents besoins tels que le luxe et la célébrité.

Comme on peut le constater, le couple destinateur-destinataire est complexe. Il peut s'agir du même *acteur*, le groupe de danseurs par exemple, ou du même personnage qui occupe successivement ou parallèlement les deux fonctions actantielles. C'est entre autres le cas du public d'un défilé de mode qui est composé de différents individus ayant tous un lien avec la représentation. Qu'il s'agisse d'un client, d'un journaliste, d'un photographe, d'un ami ou d'un mécène, ils peuvent tous occuper simultanément les deux cases du modèle d'Ubersfeld autant comme groupe homogène que comme ensemble d'individus ayant tous une influence directe ou indirecte sur la présentation.

2.2.4 L'objet

Bien que pouvant être animé ou inanimé, l'objet doit toujours être métonymiquement représenté sur la scène. Vu son importance capitale dans l'axe du récit, sa présence est impérative, car il est l'aboutissement des actions du sujet et donc de la représentation.

Dans le défilé de mode de McQueen, l'objet tant convoité par le sujet est la récompense monétaire virtuelle mais plausible remise aux gagnants de la compétition de danse. Les actions du sujet sont ainsi toutes orientées vers ce seul et même objectif qui satisfera leurs propres besoins. On peut donc clairement constater que le regroupement destinataire-sujet-destinataire, chacun d'eux étant tous la même entité, suit le même axe qui pointe vers cet objet.

Le sujet-mannequin qui est défini dans les deux autres défilés de mode est à la quête d'un tout autre objet qui est, pour sa part, immatériel. Ses actions, de son apparition au fond du podium jusqu'à son retour vers l'arrière-scène, n'ont qu'un seul but : séduire. Dès lors, l'identification du public comme destinataire devient indéniable. La séduction est alors le but ultime du défilé de mode contemporain car elle est l'aboutissement de l'axe paradigmatique qui est représenté sur le podium.

Dans une autre optique, le créateur peut également remplir la fonction de sujet de l'événement. Au même titre que l'auteur de théâtre ou le metteur en scène qui véhiculent une idée à travers leurs représentations, le designer effectue toutes ses actions (de la création à la confection), dans le but d'obtenir un seul et même objet: le succès. Inspirées par les différents destinataires définis précédemment, ses actions le poussent à obtenir un succès se déclinant toutefois en divers termes tels que plaire, choquer, se dépasser, innover, émerveiller, rapporter (en des termes monétaires) ou vendre. On constate donc que le terme *succès* est relatif à chaque sujet, à chaque destinataire et, par conséquent, à chaque défilé de mode. Bien que l'objet comme aboutissement de la quête du sujet soit le plus important de la représentation, il n'en demeure pas moins qu'il en existe une grande quantité essentielle au récit.

À travers la représentation théâtrale, les objets peuvent occuper divers rôles. Toutefois, comme le mentionne Ubersfeld, la notion même d'objet peut prendre différentes significations variant selon le rôle qu'on lui attribue. Par exemple, un personnage exprimant un discours peut voir sa fonction locutrice glisser à celle d'objet si, une fois son discours terminé, il ne devient signifiant que par sa seule présence.

[...] la présence muette, immobile d'un corps humain peut être signifiante au même titre que celle d'un autre objet ; un groupe de comédiens peut figurer un décor ; il peut n'y avoir guère de différence entre la présence d'un garde armé et celle d'armes figurant la force ou la violence²⁹.

L'objet dans l'histoire racontée peut être classé selon trois fonctions distinctes : soit la *fonction utilitaire*, la *fonction référentielle* et la *fonction symbolique*.

L'objet ayant une *fonction utilitaire* est nécessaire au déroulement d'une action, car il permet à la représentation de montrer une scène particulière. Par contre, son absence est justifiée dans le cas d'un mime, car sa présence est quand même notable à l'aide de gestes imitant son utilisation. Les objets utilitaires sont souvent utilisés au théâtre mais sont peu présents dans les défilés de mode. Par contre, en se référant à celui de McQueen, on peut considérer le partenaire de danse d'un sujet comme objet utilitaire nécessaire à l'action de danser. Le partenaire est effectivement un objet primordial à la danse en couple. Par conséquent, il s'effectue un glissement continu entre le personnage et l'objet dans un même couple, l'un étant l'objet utilitaire de l'autre. Évidemment, les vêtements de la collection présentée sont toujours des objets, en somme les plus importants, mais il s'agit ici de voir comment les objets structuraux de la représentation supportent les vêtements-objets.

L'objet peut également répondre à la *fonction référentielle*. Faisant par exemple référence à une période historique précise, ce type d'objet peut faire partie d'une représentation où l'on tente de décrire un mode de vie typique d'une période donnée. La *fonction référentielle* définit l'objet comme étant iconique et indiciel. Reprenant l'exemple d'une référence historique, l'objet est iconique car il n'est pas l'authentique objet historique

²⁹ Anne Ubersfeld, *op. cit.* (*Lire le théâtre I*), p. 143.

mais seulement une imitation contemporaine d'un objet ancien; il en est l'icône. Par ailleurs, l'objet est indiciel, car il permet de comprendre ce qu'il représente sans être nécessairement présent physiquement. Ainsi, par la mise en scène, on inclut à la représentation des objets à *fonction référentielle* qui autorisent la reconnaissance de la réalité représentée.

Tout comme au théâtre, les défilés de mode regorgent d'objets à *fonction référentielle*. Par contre, alors que ces objets sont souvent mis en valeur à travers le décor des représentations théâtrales, ils ne sont présents que subtilement sur les vêtements et les accessoires faisant partie des défilés de mode. Par exemple, les créations que présente Galliano dans son défilé sont remplies de références aux vêtements de l'époque victorienne (fig. 14 à 17). Bon nombre de coupes et de matières présentées permettent de distinguer leur référence d'une façon sans équivoque. Différemment, le défilé de McQueen utilise à merveille les objets à fonction référentielle autant à travers son décor que sur ses vêtements. Alors que presque tout l'environnement recrée l'univers d'une salle de bal parisienne de style Second Empire, la boule de miroir suspendue au centre fait référence à l'apogée de la période disco du début des années 1970. Cette référence contemporaine se retrouve également à travers le tissu lamé argenté qu'il a utilisé pour certaines de ses créations.

Finalement, l'objet peut avoir une *fonction symbolique* dans le cas où il représente, par métonymie ou par métaphore, une réalité psychique ou socioculturelle. Ce type d'objet peut être développé en rapport avec la culture propre au public ou faire tout simplement partie d'un univers créé de toutes pièces par l'auteur. Toutefois, il importe que la symbolique de ces objets puisse clairement être comprise par le public afin que se crée un sens commun à la représentation.

L'objet à *fonction symbolique* peut avoir un rôle métonymique ayant une portée indicielle qui annonce un événement. Par exemple, au théâtre la présence d'une fiole de poison présuppose l'arrivée d'une mort certaine, qu'elle soit par suicide ou par meurtre. Par conséquent, en plus d'être une métonymie de la mort, la fiole devient un indice guidant le public vers un autre événement qu'est la mort de quelqu'un. Ce rôle de l'objet symbolique peut également être appliqué au défilé de mode qui, par le contenu de sa représentation, est un symbole de luxe, d'opulence et de richesse; il en est donc la métonymie. Toutefois, la

tenue d'un tel événement implique un étalage de vêtements et d'accessoires tout aussi luxueux les uns que les autres. Par conséquent, le défilé de mode est une métonymie du luxe mais est aussi un indice que des vêtements luxueux seront présentés tout au long du défilé.

L'objet ayant une *fonction symbolique* peut également avoir un rôle métaphorique. Ce rôle peut être expliqué grâce à un exemple tiré de mon corpus. Chez Galliano, le décor faisant partie de la présentation est une métaphore représentant la signature du designer. Le fond de la scène, composé de bandes lumineuses verticales où s'alternent le rose et le mauve sur un fond noir ainsi que le podium rectangulaire en matière réfléchissante (fig. 14 à 17) sont deux éléments-clefs de tous les défilés du designer³⁰. Ces caractéristiques du décor ne peuvent être comprises que par la connaissance culturelle inhérente à l'univers des défilés de Galliano. Une connaissance du travail du créateur permet ainsi de rassembler assez d'éléments pour en faire ressortir des similitudes qui se retrouvent à presque chacun de ses défilés. Ce langage symbolique que le créateur a su définir au fil de ces défilés engage donc une interprétation qui est peu accessible au néophyte.

Ce rôle métaphorique de l'objet va souvent plus loin que les rôles utilitaire et métonymique en ce sens qu'il atteint un second niveau de signification. Il s'agit souvent d'un double déplacement de l'objet, d'une double métonymie. Par exemple, la présence d'objets historiques est une métaphore du passé alors que ce dernier peut être le symbole de la ruine et de la mort ou au contraire de la joie et du jeu. « C'est ainsi qu'on passe de la métaphore au *symbole*, surtout quand la métaphore repose sur un rapport culturellement codé : la plus grande part du symbolisme au théâtre repose sur l'*objet*³¹ ». Toujours chez Galliano, ce double déplacement est observé chez les mannequins. Ces derniers sont une métaphore de la poupée car, comme leurs consœurs inanimées, les mannequins des défilés de mode se font maquiller, coiffer et habiller afin d'être exhibés devant un public. De plus, dans

³⁰ Pour sa présentation d'automne 2001, Galliano utilise pour la toute première fois le mur de néon vertical de couleur mauve sur fond noir qu'il modifiera au printemps 2002 en y ajoutant du rose. Cette dernière version constituera la version finale qu'il réutilisera dorénavant à chacun de ses défilés de mode de prêt-à-porter. Il est intéressant de noter que, bien que n'utilisant pas spécifiquement le même mur de néon pour ses présentations pour la maison Christian Dior, on reconnaît tout de même l'influence de Galliano sur le type d'éclairage choisi et sur la structure lustrée du podium. <http://www.style.com>, consulté le 9 novembre 2005.

³¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.* (*Lire le théâtre I*), p. 147.

cet exemple, leur ressemblance avec les vieilles poupées victoriennes (fig. 13 à 17) permet de comprendre encore plus clairement cet effet métaphorique. Toutefois, il ne faut pas oublier que les poupées de porcelaine sont un symbole à la fois de fragilité et d'intemporalité. Elles véhiculent l'image d'une jeunesse éternelle et d'une beauté parfaite. Par extension, on peut déduire du défilé de Galliano que les mannequins sont des objets précieux d'une beauté intemporelle, ainsi, bien entendu, que les vêtements qu'ils portent.

Le rapport entre les trois fonctions de l'objet, *utilitaire*, *référentielle* et *symbolique*, crée une systémique complexe où des glissements entre ces diverses fonctions sont constamment observés. Ainsi, les mannequins, les vêtements, les accessoires et le décor peuvent tour à tour être définis par le terme *objet* et voir leur classification se modifier au fil de la présentation. Par exemple, les vêtements bleus du défilé de Viktor & Rolf remplissent de prime abord la fonction utilitaire, mais chacun réfère à tous les autres pour créer une atmosphère « bleutée » généralisée, définissant dès lors la collection comme étant auto-référentielle.

Ainsi, comme pour l'analyse théâtrale, les objets du défilé de mode n'échappent pas à cette classification définissant tout objet selon la fonction qu'il occupe. Cette façon de les répertorier permet de comprendre les articulations sous-jacentes aux défilés de mode et d'en faire ressortir une systémique. Par contre, les objets présents sur la scène doivent être également lus selon un axe syntagmatique sur deux plans : le plan synchronique et le plan diachronique. Cette lecture des objets permet de les interpréter dans leurs relations avec les autres objets de la représentation théâtrale complète.

À travers le plan synchronique, on observe l'objet en relation directe avec d'autres objets présents sur scène en même temps. Ensemble, ils forment un « tableau » qui représente un discours. Dès lors, l'objet se voit attribué des propriétés esthétiques et signifiantes. Ce plan peut également être perçu en mettant en relation des objets avec un discours verbal en autant qu'ils soient tous présents lorsque le discours est énoncé. Lorsqu'il y a redondance ou différence entre un objet et le discours verbal qui le ponctue, nous sommes en présence d'un autre tableau présentant un nouveau discours. Ce nouveau tableau peut être

présenté simultanément au premier mais doit alors être élaboré de sorte à ne pas créer une confusion pour le public.

Le concept de tableau, tout comme au théâtre, caractérise le défilé de mode. Souvent regroupés en fonction des vêtements présentés et même de la musique, les tableaux des défilés sont facilement identifiables sur le plan synchronique. Par exemple, le *show* de McQueen présente dans son second tableau des mannequins en tenue de sports dans un décor représentant une piste de course (fig. 8). Le coup de feu du départ, les mouvements de course du groupe de mannequins, l'éclairage délimitant la piste de course sur le sol, les vêtements de jersey ajustés et relativement courts et les chaussures sports sont autant d'éléments qui peuvent être définis en rapport avec leur plan synchronique.

Pour sa part, le plan diachronique regroupe les objets selon un cadre temporel. Ainsi, la première apparition d'un objet définit toutes ses apparitions subséquentes. L'objet est ainsi compris à l'aide d'une superposition de définitions qui s'ajoutent les unes aux autres au cours de la représentation. Cette évolution peut être perçue dans le défilé de Viktor & Rolf alors que le premier mannequin (fig. 1) annonce tous ceux qui le suivent comme faisant partie d'un tout homogène (fig. 2 à 5). L'engrenage des mannequins sur le podium à une fréquence régulière produit un effet temporel marqué. Le rythme, notion sur laquelle je reviendrai plus loin, est un signe du temps qui passe. Par conséquent, le premier mannequin sur lequel sont projetées des images vidéographiques indexe le suivant sur lequel sont projetées de nouvelles images. Ainsi, il faut attendre la fin du défilé pour saisir l'entièreté de l'œuvre qui a été présentée suivant une temporalité précise marquée par l'apparition de chacun des mannequins qui « porte » littéralement les images représentant « [...] des nuages bougeant rapidement dans le ciel, le mouvement constant d'une chute d'eau, une envolée d'oiseaux, un désert, un paysage de campagne vu par un automobiliste en mouvement, un volcan en éruption ou un coucher de soleil précipité³² ».

³² Voir p. 6, sect. 1.1, définition des images vidéographiques.

2.2.5 L'adjuvant

L'adjuvant est l'actant qui aide le sujet dans sa quête vers l'objet. Pour ce faire, ses actions doivent être également orientées selon l'axe du récit. Tout comme les autres actants du modèle d'Ubersfeld, l'adjuvant peut glisser vers une autre fonction ou remplir simultanément deux ou plusieurs cases du modèle actantiel.

Au théâtre, l'adjuvant est généralement clairement identifié. Par contre, il en va autrement dans le cas du défilé de mode. À travers l'exemple de McQueen on peut toutefois identifier l'adjuvant comme étant le partenaire de danse de chacun des mannequins. Chaque mannequin étant le sujet, son partenaire devient alors son adjuvant qui l'aide à remporter la compétition de danse. Bien que l'un ou l'autre des membres du couple puisse être le sujet ou l'adjuvant, je considère le mannequin féminin plus propice à être le sujet, car il est tout de même le centre d'intérêt de ce défilé de mode féminine. Par conséquent, le mannequin masculin occupe la fonction d'adjuvant.

Considérant de nouveau le défilé de mode en tant qu'événement et le designer comme sujet, la fonction d'adjuvant peut être remplie conjointement par plusieurs personnes différentes. L'équipe de design, le metteur en scène, les éclairagistes, etc., sont autant de gens pouvant occuper la fonction d'adjuvant. Toutes leurs actions n'ont qu'un seul but : permettre au créateur d'obtenir l'objet convoité : le succès du défilé et, par conséquent, de la collection présentée. Si leurs actions vont à l'encontre de cette quête, ils deviennent des opposants.

2.2.6 L'opposant

La fonction d'opposant va à l'encontre de celle d'adjuvant dans la mesure où l'actant occupant cette fonction tente d'empêcher le sujet de se rendre à l'objet et d'atteindre le but convoité. Toutefois, comme c'est également le cas pour l'adjuvant, l'opposant est en lien direct avec l'objet et ce lien demeure toujours prédominant sur le lien qu'il entretient avec le sujet. En d'autres mots, l'obtention de l'objet pour ces deux actants est beaucoup plus importante que leur relation avec le sujet. Par contre, cette hiérarchisation perd sa raison d'être si le couple objet-sujet n'est qu'une seule et même entité.

Prenant l'exemple du défilé de McQueen, les autres compétiteurs sont les premiers opposants au sujet-danseur. Se battant eux aussi pour obtenir le grand prix, leur seule présence obstrue le sujet dans sa quête de l'objet. Bien qu'ils ne posent aucun geste explicite qui empêcherait le sujet de gagner la compétition, leur épuisement physique potentiel minimise les chances du sujet de remporter le concours. Aussi, les limites physiques des deux danseurs peuvent devenir un opposant de taille.

2.3 L'espace et le temps

2.3.1 L'espace : du lieu scénique à l'espace théâtral

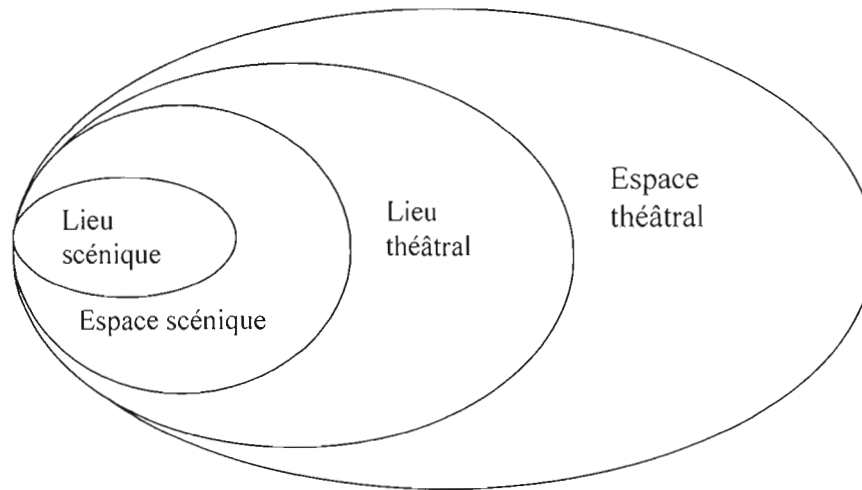
Au théâtre, le rapport entre ce qui est écrit et ce qui est représenté diverge de façon importante quant à la notion d'espace. Selon Ubersfeld, le texte théâtral a besoin d'un lieu physique pour exister afin que les personnages puissent évoluer. Cet espace est une représentation du réel qui n'existe que pour le déroulement du récit. Qu'il s'agisse d'un rapport de mimétisme ou d'opposition, un lien direct entre le théâtre et le monde réel se crée. La nécessité du texte théâtral d'être représenté justifie sa spatialisation inhérente à la lecture.

Par ailleurs, il est nécessaire de comprendre cet espace comme étant une double référence. Tout d'abord, il est la représentation d'une réalité, d'un lieu qui est construit avec les didascalies, c'est-à-dire les instructions de jeu et de mise en scène données par l'auteur³³, grâce à l'imagination du metteur en scène. Dès lors, l'espace devient le lieu de la mimésis; figure de quelque chose dans le monde. Cet espace est un lieu construit pour servir les besoins de la représentation. Par conséquent, bien que faisant référence à un lieu réel, il demeure un lieu imaginaire. « [...] il est limité, circonscrit, il est une portion délimitée de l'espace³⁴ ». Reprenant l'exemple du défilé de McQueen, la scène du derby (fig. 8) illustre bien à quel point le lieu représenté demeure un lieu créé de toute pièce. Non seulement l'espace demeure-t-il le même que pour les autres tableaux du défilé mais, en plus, il n'est défini que grâce à un effet de lumière qui le délimite.

³³ Philippe Merlet (dir. gén.), *op. cit.*, p. 364.

³⁴ Anne Ubersfeld, *op. cit. (Lire le théâtre I)*, p. 115.

La notion d'espace au théâtre est divisée en quatre ensembles : le lieu scénique, l'espace scénique, le lieu théâtral et le l'espace théâtral. Les liens unissant ces quatre ensembles se définissent comme suit :



La première catégorie d'espace est le lieu scénique; miroir des indications textuelles et des images codées. Ce code, caractérisant les images, est relatif aux habitudes théâtrales d'une époque, d'un endroit et d'une culture. Par conséquent, le lieu scénique n'est que l'aire de jeu, de la représentation, utilisant une symbolisation des espaces socioculturels. À travers mon corpus, c'est le podium, substitut de la scène théâtrale, qui est le lieu scénique de la représentation, car c'est sur cette portion d'espace que se joue le défilé de mode.

Parallèlement au lieu scénique existe l'espace scénique. Ce dernier est non seulement constitué du lieu scénique mais également de tous les signes de la scène. Étant un ensemble au sens mathématique du terme, il englobe les accessoires et les comédiens mais également leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique. Il est donc tout ce qui se déroule sur la scène, du mouvement à l'espacement, du tangible à l'intangible.

Alors que le lieu et l'espace scéniques concernent ce qui a lieu sur la scène, le lieu théâtral inclut pour sa part le public. Le lieu théâtral est ainsi défini par la relation qui s'établit entre les comédiens sur la scène et le public qui les regarde.

Finalement, englobant les notions de lieu et d'espace scéniques ainsi que le lieu théâtral, l'espace théâtral inclut également les liens qui se tissent entre les comédiens et les spectateurs ainsi qu'entre les spectateurs eux-mêmes. Au même titre que l'espace scénique, il comprend tout l'immatériel existant à l'intérieur du lieu théâtral. Comme le souligne Richard Schechner³⁵, c'est grâce à la présence d'une lumière plus forte lors des intermissions que le spectateur peut sentir la présence d'autres spectateurs et d'ainsi créer des liens qui renforcent le sentiment de rassemblement (*gathering*) qui ne peut être vécu ailleurs. Cette expérience est un élément essentiel faisant partie de l'espace théâtral et elle revêt une importance capitale à l'intérieur du défilé de mode où le public est choisi, voire sélectionné, avec soin. Préalablement à tous les défilés de mode, une disposition rigoureuse de tous les invités vise à garantir le succès ou l'échec d'une collection.

Contrairement au domaine théâtral où les spectateurs sont habituellement placés de manière aléatoire, l'espace théâtral d'un défilé de mode est organisé avec minutie³⁶. Par exemple, un membre du public peut avoir été invité à assister à un défilé de mode et se voir attribuer un siège de choix mais être là pour son travail de journaliste et non comme acheteur éventuel. Le cas du conjoint d'une fidèle cliente du créateur est aussi un bon exemple de public accidentel. Par conséquent, les interactions qui se tissent dans l'espace théâtral d'un défilé de mode sont autant tributaires du type de public, accidentel ou intégral, que du statut ou de la fonction de chaque individu faisant partie du public.

L'espace théâtral, dans le sens strict du terme, existe essentiellement sous deux formes. Dans la première, le théâtre de boulevard, on délimite la scène du côté du public par une frontière et les trois autres côtés par un décor. De par son décor, cet espace semble virtuellement ouvert sur le monde et non sur l'arrière-scène. Par conséquent, il se crée une certaine distanciation entre le public et le lieu scénique. Dans la seconde forme d'espace

³⁵ Richard Schechner, *op. cit.*

³⁶ À cet effet, il est intéressant de lire l'article de Loïc Prigent tiré du *Beaux-Arts Magazine* qui traite de toutes les personnes faisant partie d'un défilé de mode parisien; de la famille du designer à l'éditorialiste d'un magazine, en passant par les journalistes, les pigistes et la muse. Leur disposition selon leur importance et leur rôle dans le monde de la mode y est expliquée dans les moindres détails. Loïc Prigent, « Sitting », *Beaux-arts magazine : La société de la fashion*, Hors-série (2003), non paginé.

théâtral, l'espace-tréteau, un lien direct est assuré avec le public en lui étant ouvert sur tous les côtés. Caractérisé par l'absence d'un décor qui faciliterait la création d'un monde imaginaire, cet espace n'est essentiellement que le lieu de l'activité théâtrale. N'étant physiquement ouvert que sur le public, l'espace-tréteau élimine alors toute ouverture vers un autre monde que celui de ce qui est représenté.

De nombreuses alternatives sont régulièrement mises en scène afin de créer des représentations riches en significations. C'est entre ces deux extrêmes que se situe la majorité des défilés de mode. Habituellement, la scène est visible sur trois côtés et l'arrière-scène est située derrière le quatrième côté. Les mannequins font leur entrée sur ce quatrième côté, sur le fond de la scène, et déambulent sur une passerelle entre les rangées de sièges. Cette dynamique sera analysée dans le chapitre suivant.

2.3.2 Le temps : la durée de la représentation et le temps théâtral

Suivant au moins deux temporalités distinctes, le temps théâtral est difficilement analysable car difficilement quantifiable. Il existe tout d'abord la durée qui relève du temps réel. Il s'agit simplement de la durée de la représentation; durée qui est vécue autant par les comédiens que par le public mais pas nécessairement par les personnages. Il y a également le temps théâtral qui, lui, est déterminé par la temporalité de l'action représentée. Cette temporalité est autant dépendante de la représentation que du récit.

Par exemple, il est possible qu'un récit définisse un acte qui, dans son entièreté, ne dure qu'une dizaine de minutes alors qu'il représente une action qui aurait dû durer des heures. Dans un tel cas, le temps théâtral suit une temporalité différente du temps réel représenté. C'est le cas du défilé de McQueen où les mannequins doivent faire évoluer leur personnage dans un laps de temps condensé par rapport au temps représenté. L'épuisement extrême simulé par les mannequins ne peut en réalité être atteint sur une période d'une trentaine de minutes.

Le temps théâtral est, comme on peut le constater, difficilement mesurable a priori. Non seulement est-il tributaire du récit et de la mise en scène qui en est tirée, mais il dépend

énormément du jeu des comédiens. Reprenant l'exemple précédent, il est non seulement difficile de quantifier la durée de l'action représentée (est-ce que *des heures* veut dire deux heures et vingt minutes ou dix heures?) et sa durée dans le temps réel est variable. Il est donc délicat d'analyser le temps théâtral en deçà de la spécificité de chaque représentation.

La solution est, selon Ubersfeld, fort simple. Il suffit de comprendre la représentation comme un spectacle fini n'ayant aucun devenir. Par conséquent, seul le passé théâtral historique existe et il se termine au moment même où débute la représentation³⁷. Par conséquent, les nombreux hors-scène inscrits dans la représentation permettent de comprendre le passé sans que le spectateur n'ait à combler ces lacunes. Comme le mentionne Ubersfeld : « [...] le spectacle est fait pour être vu et non vécu : l'histoire est *spectacle fini*³⁸ ». Il en va de même pour le défilé de mode qui n'a qu'un début et une fin sans aucun hors-scène et, de plus, il est un événement qui ne sera jamais repris.

Toutefois, un saut temporel dans le récit nécessite de la part du spectateur un travail de reconstruction. Le contraire est également vrai, car un étirement temporel du temps théâtral demande aussi un effort de reconstitution du récit. Bien qu'il puisse ne pas s'en rendre compte au départ, le spectateur confronté à un étirement temporel doit comprendre la synchronie qui est représentée entre deux actions distinctes où il est possible de voir le même actant. Le spectateur est ainsi confronté à des jeux temporels qui sont nécessaires à la construction de la représentation et à la compréhension du récit mis en scène.

Les images vidéographiques représentées sur les vêtements du défilé de Viktor & Rolf suggèrent différentes temporalités qui n'ont rien à voir avec la durée du défilé. Ces sauts temporels ne se rapprochent en rien de la démarche des mannequins ou de la durée du défilé; ils sont auto-référentiels, ne répondant qu'à leur propre temporalité. Le spectateur doit, dès lors, les interpréter de la sorte afin de pouvoir comprendre la superposition des

³⁷ Ubersfeld entend par *passé théâtral historique* le passé imaginaire ne faisant pas partie de la représentation mais étant tout de même nécessaire à la compréhension du récit.

³⁸ Anne Ubersfeld, *op. cit. (Lire le théâtre I)*, p. 155.

différentes temporalités qui s'offrent à lui. C'est en ce sens que le défilé de mode est un véritable « spectacle³⁹ ».

Le temps théâtral tient donc peu compte du temps réel et de la durée du spectacle mais d'un ici-maintenant rapporté. Il s'agit d'un temps imaginaire et syncopé qui ne peut pas être représenté par mimésis mais seulement à l'aide de références au *temps réel*⁴⁰. De par sa nature abstraite, le temps est donc représenté par des signes visuels qui permettent sa compréhension par rapport au temps réel et, de surcroît, à la durée de la représentation.

2.3.3 Le rythme et le cadrage

Bien qu'il existe différents signes visuels, tels que les didascalies et le discours des personnages, je m'attarderai sur le rythme et la clôture qui sont des caractéristiques majeures du défilé de mode. Déterminé par une succession d'événements, le rythme définit la représentation en entier et permet de guider le récit vers la clôture suivant un axe syntagmatique. Au théâtre, le discours des personnages appuie le rythme et la clôture. Toutefois, comme c'est le cas avec les défilés de mode, l'absence d'un discours verbal peut être comblée par d'autres signes sonores tels que la musique et la cadence des pas. Ainsi, le rythme ne peut être compris que par son rapport avec un autre signifiant temporel. La présence de plusieurs scènes différentes dans un court laps de temps suppose une accélération du rythme qui ne peut être envisagée sans un rapport entre ces deux signifiants. Il est néanmoins possible que soit créé un oxymore si le rapport entre deux temporalités est impossible. Par exemple, au théâtre, si le discours du personnage indique qu'il s'agit d'une scène représentée qui ne devrait durer que cinq minutes et que l'on voit par la fenêtre le soleil se coucher et la lumière baisser abruptement, nous sommes en présence d'un oxymore.

³⁹ J'emploie ici le terme « spectacle » selon la définition qu'en fait Guy Debord dans son ouvrage *La société du spectacle* lorsqu'il affirme que « [...] le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence ». Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p. 13.

⁴⁰ « Temps ponctué par repères chronologiques abstraits ». Anne Ubersfeld, *op. cit. (Lire le théâtre I)*, p. 160.

Dans un défilé de mode, lorsque les mannequins défilent au rythme de la musique, le rythme général de la représentation est alors défini par la musique. Toutefois, il peut arriver que ce rythme musical n'influence pas nécessairement le rythme général du défilé. Dans un tel cas, ce dernier est déterminé par la démarche des mannequins qui conduisent le déroulement de la présentation vers sa clôture. C'est le cas du défilé de Viktor & Rolf où le rythme de la musique est souvent plus rapide que la démarche des mannequins qui se déplacent selon un même rythme de marche plutôt normal tout le long du défilé. Ce rythme, caractérisant leur démarche, est beaucoup plus lent que celui de la musique et, par conséquent, définit le rythme général du défilé.

Le cadrage, comprenant les objets référentiels et les personnages, permet au spectateur de comprendre quel est l'ici-maintenant représenté. Ces indices, généralement présentés au début de la représentation, guident l'identification du temps théâtral et sont l'ancrage permettant aux signes qui suivent d'être correctement interprétés. Leur rôle est donc double; d'une part, ils servent de relais entre l'ici-maintenant et le temps théâtral et, d'autre part, ils sont l'ancrage des signes subséquents qui seront représentés tout au long de la pièce.

Le cadrage, dans le défilé de Galliano, comprend non seulement les vêtements, les maquillages et les coiffures mais également le décor. Contrairement au théâtre, l'ici-maintenant d'un défilé de mode est souvent double dans le sens où le créateur fait un clin d'œil au passé tout en étant résolument actuel. Les références aux poupées victoriennes sont parfois similaires à leurs sources d'origine et parfois complètement reconstruites pour leur donner une saveur contemporaine (fig. 13 à 17). Ces deux références existent parallèlement et créent ainsi un ici-maintenant bidirectionnel ralliant cependant une seule époque historique précise au temps réel de la représentation.

Il est toutefois possible qu'il n'y ait aucun indice temporel et que la présentation soit exclusivement référentielle à l'ici-maintenant de la représentation. Dans un tel cas, tous les indices jouent un rôle d'ancrage, étant tous auto-référentiels et ne renvoyant à aucune signification connotée par quelque référence provenant du hors-scène. Le défilé de Viktor & Rolf représente bien cet ici-maintenant de la représentation alors que tous les indices ne

renvoient qu'à des significations inscrites à l'intérieur même de la représentation. Par exemple, le bleu qui est si présent sur les vêtements de la collection ne renvoie à rien d'autre qu'aux autres vêtements ayant la même couleur (fig. 1 à 6).

Tous ces concepts retenus du modèle d'Ubersfeld et déjà accompagnés de renvois au corpus de ce mémoire seront rendus opératoires de manière plus approfondie dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE III

LA SYSTÉMIQUE DU DÉFILÉ DE MODE SELON LE MODÈLE ACTANTIEL

Ce troisième chapitre présente l'analyse des défilés de mode de Viktor & Rolf, d'Alexander McQueen et de John Galliano à partir des théories d'Anne Ubersfeld expliquées dans le chapitre précédent. Ces analyses visent à définir le modèle actantiel spécifiquement adapté au défilé de mode ici entendu comme « systémique⁴¹ ».

Avant d'engager cette analyse en profondeur, reprenons, à l'aide de l'exemple du défilé de Viktor & Rolf, trois notions majeures présentées au chapitre précédent concernant l'actant, l'*acteur* et le *rôle*. Tout d'abord, rappelons que le terme « actant » peut être appliqué autant à un personnage qu'à un collectif de personnages et permet de définir chacun des protagonistes constituant le défilé de Viktor & Rolf. Ainsi, le mannequin individuel, le collectif de mannequins, le duo de designers et le public sont quatre actants auxquels sont attribuées des fonctions actantielles différentes telles que destinataire, destinataire, sujet, objet, adjuvant ou opposant. Agissant tous activement mais différemment au sein de la présentation, ces différents actants deviennent dès lors l'unité de base d'un modèle actantiel global particulier.

L'*acteur* est celui auquel on attribue un fonctionnement précis. Dans le défilé de mode de Viktor & Rolf, chacun des mannequins sur lequel est projetée une scène vidéographique est donc un *acteur* auquel est associé un *rôle* spécifique ; celui de support à l'image projetée. Le *rôle* tenu par le protagoniste est par conséquent ce qui qualifie et

⁴¹ Par systémique, on entend une « Analyse qui envisage les éléments d'une conformation complexe, les faits non pas isolément mais globalement, en tant que partie intégrante d'un ensemble dont les différents composants sont dans une relation de dépendance réciproque ». Philippe Merlet (dir. gén.), *op. cit.*, p. 1029.

caractérise l'*acteur*. Dans cet exemple tiré de mon corpus, le *rôle* étant le même pour chacun des mannequins, le terme *acteur* décrit alors le collectif de mannequins et non pas chacun d'eux pris individuellement. Ainsi, le mannequin individuel est un actant, une unité de base, alors que l'ensemble des mannequins est un seul et même *acteur*.

Afin de développer une analyse exhaustive sans toutefois reprendre la description élémentaire des trois cas d'étude présentée au début de mon mémoire, j'utiliserai le modèle d'Ubersfeld selon trois aspects distincts. Le premier aspect concerne le défilé en tant que *récit*. Cet aspect, cependant, n'est pertinent que pour un seul cas du corpus, celui du défilé d'Alexander McQueen. Le second aspect, s'appliquant aux trois cas d'analyse, tient compte du défilé de mode en tant qu'*événement lucratif*, c'est-à-dire comme fonctionnement où entrent en jeu des conditions financières. Le troisième aspect porte également sur l'événementialité du défilé mais sous l'angle de la *créativité*; il recouvre également tous les cas du corpus.

3.1 Le défilé de mode sous trois aspects différents

3.1.1 Premier aspect : le défilé de mode en tant que *récit*

Comprendre le défilé de mode en tant que *récit* est peu orthodoxe. Pourtant le *fashion show* peut être une présentation narrative au même titre que la pièce de théâtre. Bien que l'histoire racontée par le défilé de mode ne suive pas la même structure narrative que celle de la représentation théâtrale, elle peut tout de même être analysée dans les mêmes termes et selon le même modèle qu'Ubersfeld a développé à travers ses ouvrages *Lire le théâtre I*⁴² et *II*⁴³.

Dans mon corpus d'analyse, seul le défilé de mode d'Alexander McQueen se prête à un tel type d'analyse car il est le seul à tisser des liens aussi étroits avec la représentation

⁴² Anne Ubersfeld, *op. cit.* (*Lire le théâtre I*).

⁴³ Anne Ubersfeld, *op. cit.* (*Lire le théâtre II : l'école du spectateur*).

théâtrale, en ce sens qu'une histoire est racontée au public. Définissons tout d'abord sommairement ce récit dans l'optique d'Ubersfeld:

Dans ce défilé, le personnage remportant le marathon de danse (le sujet du récit) répond à une force interne (destinateur) qui le pousse à danser jusqu'à l'éxténuation dans le but de se mériter la gloire (objet). Aidé par son partenaire de danse (adjuvant) mais toujours en compétition avec les autres danseurs (opposants), il danse dans le but de satisfaire son propre besoin de reconnaissance autant que pour divertir le public. Par conséquent, le destinataire du récit est double (le public et le sujet lui-même) bien qu'il n'y ait qu'un seul objet.

Résumé de la sorte, le *récit* de ce défilé de mode permet de distinguer d'une façon claire la différence entre l'*acteur*, le *rôle* et le sujet. Ainsi, toutes les personnes qui apparaissent sur la scène, à l'exception d'Alexander McQueen lui-même et de son chorégraphe en fin de défilé (fig. 12), sont toutes des *acteurs* équivalents ayant les mêmes caractéristiques et faisant les mêmes actions au sein du marathon de danse. Dans la première partie du spectacle, aucun d'entre eux ne se distingue des autres par sa fonction et ils occupent tous le même *rôle*, soit celui d'un danseur s'exécutant pour remporter un prix.

Néanmoins, on peut diviser ces *acteurs* en deux regroupements, soit les danseurs féminins et les danseurs masculins. Bien que leur *rôle* demeure le même d'une façon générale, chacun se voit attribuer un partenaire du sexe opposé avec lequel il doit exécuter des pas de danse. Le premier tableau représente bien ces deux *rôles* différents, alors que les protagonistes dansent en couple (fig. 7). Cette différence se fait également remarquer dans la scène du derby alors que les couples courent main dans la main (fig. 8). Cette distinction s'accroît à la fin de ce même tableau, alors que les danseurs masculins sont disposés en cercle et que les femmes sortent du centre de ce cercle, à l'extrémité des bras des danseurs masculins, comme de la lave sortant d'un volcan (voir p. 11-12, sect. 1.2).

Le modèle actantiel d'Ubersfeld nous permet dès le départ de comprendre que le héros du *récit* sera celui qui remportera la compétition de danse bien que ce vainqueur ne soit connu du public qu'à la toute fin. Pour sa part, le sujet héroïque est celui qui remporte la

compétition de danse. Ainsi, ayant tous eu la chance de devenir un sujet gagnant tout au long de l'histoire racontée, seul le mannequin à la chevelure rousse qui meurt d'épuisement au centre de la scène remporte la compétition (fig. 11), étant l'actant qui a dansé le plus longtemps, tout comme dans le film auquel le défilé fait référence : *They Shoot Horses, Don't They?*

Ce récit présenté par McQueen est mis en scène à l'aide d'une panoplie d'objets à *fonction utilitaire, référentielle et symbolique*, tous nécessaires à la compréhension de l'histoire racontée. Par contre, à l'opposé de bons nombres de pièces de théâtre, ce récit ne nécessite pas d'*objets utilitaires* matériels autres que le corps humain pour sa mise en scène. Comme il a été soulevé dans le chapitre précédent, chacun des partenaires de danse est l'*objet utilitaire* de celui avec lequel il danse et vice versa. La scène du *volcan humain* est également un exemple où la présence d'un groupe de mannequins est l'*objet utilitaire* d'un autre groupe. Dans cette scène, les mannequins masculins permettent aux mannequins féminins d'exécuter leurs mouvements de danse en leur offrant un support physique. Par conséquent, le groupe de danseurs masculins est l'*objet utilitaire* du groupe de danseurs féminins.

Les objets à *fonction référentielle* sont présents en grand nombre dans le décor du défilé de mode de McQueen et participent à un ensemble hybride où plusieurs époques se confondent. Le lieu choisi, la Salle Wagram, est une référence directe à l'époque Second Empire avec sa salle de bal aux parquets de bois, sa mezzanine, ses colonnes sculptées et son imposant chandelier de cristal. Par contre, la boule miroir rotative scintillante placée au-dessus du plancher de danse est une référence directe aux discothèques populaires des années 1970. Les vêtements de cette collection ont également une *fonction référentielle* bien définie. Par exemple, le cuir de couleur beige, le denim et le patchwork relatent l'apogée du *Far West* (fig. 9 et 10), alors que les robes longues de lamé aux épaules carrées et à la taille fine rappellent les années 1940. La scène du derby (fig. 8) où les mannequins portent des vêtements de sport ajustés, dont certains sont faits de jersey aux couleurs vives, est une double référence aux années 1920 ainsi qu'aux années 1980 alors que le sportswear faisait fureur. La majorité des chaussures, d'un style pompadour mais résolument modernes, sont également une double référence à la fin du 18^e siècle et aux temps présents.

En outre, la compétition de danse au complet est une métaphore du cirque où les animaux servent de divertissement aux humains. Cette métaphore est mise de l'avant par le maquillage, la coiffure et l'attitude des mannequins qui se détériorent au fur et à mesure que la compétition tire à sa fin, leur donnant l'aspect d'animaux épuisés (fig. 9 à 11). De plus, cet épuisement marqué chez les mannequins nous fait pressentir leur mort imminente sur le plan synchronique. Par conséquent, le mannequin (et non la personne), l'un des seuls objets symboliques de la présentation, devient dès lors un symbole de fatigue et d'épuisement, voire de la mort. Or, nous sommes également confrontés à un oxymore dans la mesure où McQueen tisse des liens étroits entre deux concepts opposés. D'un côté, le mannequin considéré comme un animal est dans cet exemple une proie, une victime vouée à la mort, alors que McQueen définirait, selon Caroline Evans, son idéal féminin en disant : « *I want people to be afraid of the women I dress*⁴⁴ », donc comme un être qu'il faut craindre. Les mannequins féminins dans ce défilé sont, par conséquent, des *objets symboliques* complexes à l'intérieur desquels réside une dualité en constante confrontation; étant à la fois la proie et le chasseur.

3.1.2 Second aspect : le défilé de mode en tant qu'*événement lucratif*

Définissons tout d'abord sommairement ce second aspect, toujours selon les termes utilisés dans le modèle actantiel d'Ubersfeld en observant cette fois le défilé de mode de John Galliano. Il est à noter que ce scénario permet de comprendre les rouages managériaux sous-jacents à toute présentation mode :

Les clientes (destinateur), par leur intérêt pour le designer britannique (sujet), le motivent à créer une nouvelle collection qui le mènera au succès (objet) dans l'intérêt de ces mêmes clientes et potentiellement de nouvelles intéressées (destinataires). Dans cette quête de succès, le designer est aidé non seulement par une équipe technique mais par des journalistes (adjuvants) tout en ayant des opposants indirects tels que les autres designers évoluant dans le même créneau (opposants).

⁴⁴ Caroline Evans, « Desire and Dread : Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale », Joanne Entwistle, Elizabeth Wilson (éd.), *Body Dressing*, New York, Oxford, 2001, p. 206.

La définition du terme *clientes* est ici très large et englobe toutes les personnes intéressées par le travail de Galliano. Par conséquent, il ne s'agit pas seulement des personnes qui se procurent directement les créations du designer, mais aussi des magazines et des journaux qui les utilisent pour leurs éditoriaux mode, des stylistes, des acheteurs de grands magasins de luxe, des designers qui s'en inspirent, des étudiants de mode, etc. Par conséquent, le terme *clientes* qui a été utilisé au chapitre précédent peut être remplacé par *usagers* qui définit ici plus globalement le groupe hétérogène regroupant le destinataire et le destinataire.

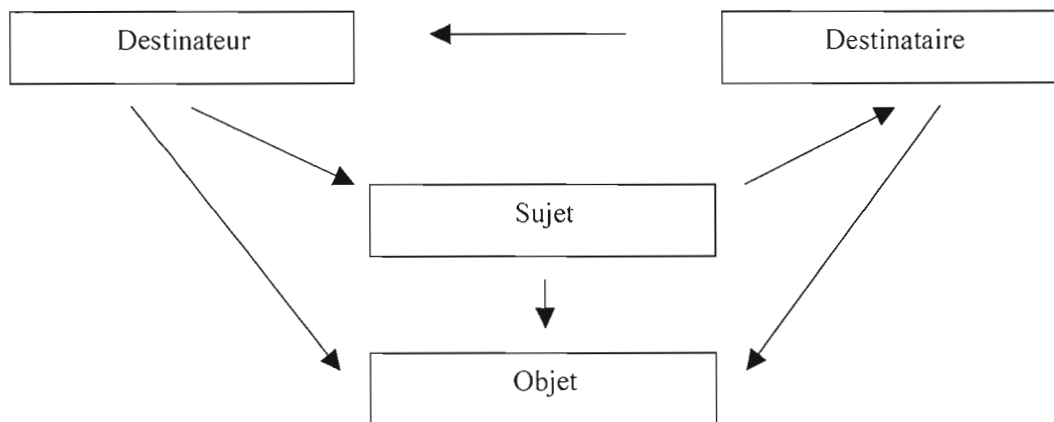
La notion de *succès* en tant qu'objet est également très large et se décline en différents aspects propres aux destinataires et aux destinataires. Prenant l'exemple de M. Sydney Toledano, président directeur général de la maison John Galliano France⁴⁵, en tant que destinataire, ce dernier pousse le sujet-designer à créer une collection qui peut être achetée par le destinataire-usager et lui garantir un succès financier. Dans cette perspective, l'objet devient donc le succès financier de la collection que devra obtenir le designer afin de satisfaire le destinataire-PDG.

Dans une toute autre optique, le styliste agissant à titre de destinataire désire que John Galliano crée une collection qui soit empreinte de sensualité, de style et de glamour afin qu'il puisse utiliser ses créations à l'intérieur d'éditoriaux mode. Par conséquent, le styliste établit le succès de la collection selon son potentiel à être éventuellement mise en images dans des scènes photographiques qui sauront rehausser l'éclat des magazines de mode. La réputation même du styliste découle subséquemment du choix des vêtements qu'il aura su mettre en valeur. Dans un tel cas, le destinataire est non seulement le styliste mais également les responsables des magazines de mode qui doivent donner leur accord pour permettre la publication des photos mettant en scène les vêtements choisis.

Dans ces deux exemples, le président directeur général et le styliste agissent tous les deux parallèlement à titre de destinataire et de destinataire mais impliquent inévitablement d'autres actants à agir conjointement comme destinataires. Dès lors, il devient difficile de

⁴⁵ <http://www.abc-luxe.com>, consulté le 19 juillet 2005.

séparer le groupe de destinataires selon leur fonction respective car ils sont tous interreliés. Par conséquent, cette section du modèle actantiel peut être à ce stade-ci interprétée comme une boucle continue n'ayant ni commencement ni fin, où le groupe des destinateurs est également le groupe des destinataires :



Destinateur : Celui qui incite le sujet à poser une action.
 Destinataire : Celui vers qui se dirigent les actions du sujet.
 Sujet : Héros du récit, celui à qui il arrive des aventures.
 Objet : Aboutissement des actions du sujet.

Toutefois, lorsqu'il s'avère nécessaire de distinguer les destinateurs et les destinataires selon leur fonction respective, on constate que la boucle se transforme alors en une spirale infinie où le destinateur d'un modèle devient le destinataire d'un autre. En répétant le même exercice avec les défilés de mode de Viktor & Rolf et de Alexander McQueen, on constate que cette interrelation ramène indubitablement à la même conclusion, c'est-à-dire que les destinateurs du défilé de mode sous cet aspect en sont également les destinataires.

Il est à noter que les extraits d'entrevues, pouvant être visionnés sur le support audiovisuel en annexe, permettent de distinguer clairement certains cycles de ce modèle actantiel. Par exemple, à la suite du défilé de McQueen, M. Domenico De Sole, président

directeur général du groupe Gucci, propriétaire de la ligne Alexander McQueen, commente le défilé comme suit:

[...] and in fact I was delighted that at the end a lot of people from the press, some old friends, they're usually very quiet, they never say anything, they were very very excited, they were visibly excited by the beauty of the show and the clothes so, I'm delighted. [...] It was a great fashion moment tonight and we're very pleased⁴⁶.

Ce commentaire établit clairement le rôle du PDG comme destinataire et de la presse et des amis comme destinataires tout en nommant implicitement l'objet convoité comme étant le succès. Ces indices, d'ailleurs bien connus des spécialistes du domaine de la mode, permettent d'identifier clairement la relation entre les différents actants de cette analyse actantielle.

Ces mêmes reportages permettent également de voir en action les adjuvants du défilé de mode. Reprenant l'exemple du défilé de Galliano, on peut voir en coulisses les maquilleurs et les coiffeurs qui s'affairent à réaliser le concept élaboré par le designer pour sa présentation. Leur travail permet de rendre le défilé de mode encore plus impressionnant en mettant en valeur les créations du designer. Le *look* de poupée victorienne dont Galliano a imprégné ses créations est accentué par les coiffures complexes et les maquillages élaborés qui mettent en valeur la peau de porcelaine des mannequins (fig. 13).

L'éclairage, le décor et la mise en place de la scène permettent également de mettre tout en oeuvre pour que la présentation de mode soit un succès retentissant. Le défilé de mode de Viktor & Rolf doit son succès en partie à ce travail technique qui comprend les montages vidéographiques, leur présentation sur écran, l'éclairage et la musique sans lesquels la présentation n'aurait pas pu être ce qu'elle a été. Tous ces adjuvants sont ainsi essentiels au bon déroulement du défilé de mode et permettent au designer d'atteindre son objet: le succès.

⁴⁶ Voir annexe, défilé d'Alexander McQueen, automne 2004.

Il en va de même pour la présentation d'Alexander McQueen qui a nécessité la participation d'une équipe technique chevronnée sachant rendre justice à l'idée de base qu'avait le designer pour son défilé de mode. En permettant au public de saisir sans équivoque, mais d'une façon subtile, le passage d'une époque à une autre en quelques secondes, les adjuvants ont prouvé l'importance d'un travail technique bien effectué. Par exemple, un enchaînement musical complétement d'un éclairage adéquat ont permis de créer des ambiances distinctes entre les différents tableaux sans toutefois en altérer le rythme et la synchronie.

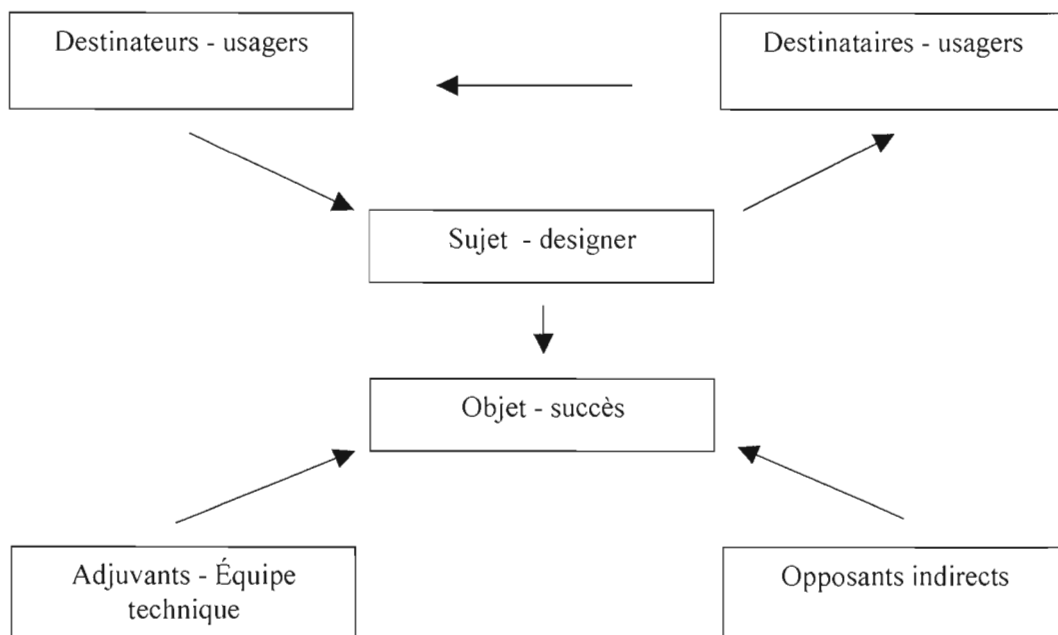
La réputation et la bonne presse pour un designer et son travail sont également des adjuvants non négligeables. Ces deux données peuvent grandement affecter un défilé de mode avant même que celui-ci ne soit présenté. Un exemple récent de Viktor & Rolf permet de bien comprendre l'importance de la bonne presse pour un défilé de mode. Le duo néerlandais, avant la présentation de sa collection printemps 2005 a annoncé qu'il s'agirait aussi du lancement de leur tout premier parfum, *Flowerbomb*⁴⁷. Dans cette conjoncture bi-objectale, les magazines et les journaux, par l'annonce de cette nouvelle, ont donné à Viktor & Rolf une visibilité inespérée, mais quand même prévisible, à leur dernier défilé de mode. Cet adjuvant de taille a permis à leur défilé d'obtenir un énorme succès

Comme il a été mentionné précédemment, les opposants au succès d'un défilé de mode sont généralement indirects. La mauvaise publicité entourant un designer ou une collection ainsi qu'un conflit d'horaire entre deux présentations de mode sont deux exemples d'éléments pouvant nuire à un défilé de mode ainsi qu'à la réputation toujours fragile du designer. Il va de soi que si la présentation de Galliano avait eu lieu en même temps que celle de McQueen, les magnats de la presse internationale auraient eu à choisir l'un ou l'autre des défilés. Ainsi, bien que le *American Vogue* puisse, dans cet exemple fictif, envoyer deux reporters pour assister aux deux événements, il n'existe qu'une seule Anna Wintour, rédactrice en chef de ce magazine renommé et qui, évidemment, doit faire des choix. Pour

⁴⁷ <http://www.loreal.fr>, consulté le 9 novembre 2005.

les *fashionistas*⁴⁸ vouant un culte à cette grande prêtresse de la critique de mode, le défilé auquel elle assiste est le seul digne d'intérêt.

Voici donc comment le modèle actantiel du défilé de mode en tant qu'*événement lucratif* se présente :



3.1.3 Troisième aspect : le défilé de mode en tant qu'*événement créatif*

Comme il a été mentionné à la section 3.1.1, le *fashion show* d'Alexander McQueen raconte un *récit* au sens théâtral du terme qui est fort différent de celui des défilés de mode contemporains tels que ceux de Viktor & Rolf et de John Galliano. Par contre, ces trois défilés peuvent être analysés de la même manière, en tant qu'*événement créatif*. Cette façon d'aborder le défilé de mode met l'accent sur le travail (l'œuvre) plutôt que sur le travailleur (l'artiste). Selon cette approche, le spectateur n'est jamais passif, car il participe

⁴⁸ Le terme *fashionista* signifie « *A person working in or deeply involved with the high-fashion industry, such as a designer, model, photographer, buyer, writer, wearer; a devotee to clothing fashion* ». <http://www.dictionary.com>, consulté le 9 novembre 2005.

mentalement à la performance en ce sens qu'il est témoin d'un évènement qu'il doit interpréter sous divers angles.

À prime abord, surtout pour les deux défilés de Galliano et de Viktor & Rolf, il semble en fait ne pas y avoir de *récit*; simplement un défilé de vêtements créés par un designer. Par contre, en reprenant le modèle d'Ubersfeld, on se rend rapidement compte que chacun des trois défilés se situe à mi-chemin entre l'histoire racontée et l'évènement comme tel. C'est sous l'angle de la création que l'on peut comprendre le défilé de mode comme espace de réflexion dans lequel l'auteur s'implique directement dans son oeuvre en devenant le *je-narrateur* qui provoque en quelque sorte les destinataires qui ont à « juger » l'aspect créatif tant des vêtements que du défilé. C'est dans la définition de l'« objet » que sied la différence entre cet aspect créatif du défilé et les deux autres définis précédemment. Résumons donc sommairement la présentation du défilé de mode décrite sous cet aspect :

Le designer (sujet) est poussé par sa propre force créatrice (destinateur) à concevoir un défilé de mode (objet) qui éblouira les usagers (destinataires). Pour ce faire, il est aidé d'une équipe technique et créatrice (adjuvants) que seuls certains facteurs extérieurs peuvent affecter négativement (opposants).

Cette brève description permet de distinguer les six composantes qui définissent le modèle actantiel d'Ubersfeld. Par contre, il importe de les définir plus en profondeur afin de pouvoir mieux les comprendre et saisir les liens qui les unissent.

Le destinateur est ici scéniquement absent du défilé de mode. Par ailleurs, ce sentiment, l'inspiration de la part du créateur, ne peut être quantifié mais fait invariablement partie du processus de création à l'amorce de l'élaboration d'un défilé de mode. Selon Éric Sommier, « [...] un créateur est porteur d'une perspective originale, d'une innovation ou d'une rupture dans la façon d'aborder, de lire ou d'exprimer le monde qui nous entoure⁴⁹ ». Qu'il s'agisse d'un assemblage d'idées prises ça et là ou tout simplement d'un concept tout nouveau animant le créateur, l'inspiration est à la base du développement de tels évènements.

⁴⁹ Éric Sommier, *Mode, le monde en mouvement*, Paris, Éditions Village Mondial, 2000, p. 36.

Pour le duo néerlandais Viktor & Rolf, l'idée de base de leur présentation était de donner une nouvelle dimension à leurs créations en les rendant vivantes et animées au sein du défilé. Les projections vidéographiques leur permettaient d'accentuer la beauté naturelle qui nous entoure en présentant une collection de vêtements aux lignes riches et pures. Le message qu'ils ont transmis est somme toute relativement simple mais riche de significations à travers une mise en scène qui, néanmoins, fait preuve d'une grande ingéniosité technique.

Comme nous l'avons vu, pour sa collection printemps 2004, Alexander McQueen s'est pour sa part inspiré du film *They Shoot Horses, Don't They?* autant pour créer les vêtements de sa collection que pour la mise en scène du défilé.

Le processus de création chez Galliano s'est fait d'une façon toute autre. Comme le mentionne la maquilleuse Pat McGrath dans le reportage sur ce défilé⁵⁰, c'est à partir d'une obsession pour la photo d'une vieille poupée victorienne qu'est venue au designer britannique l'idée de cette collection. L'image de cette poupée usée, probablement entassée dans le coffre à jouets d'un grenier, est à la source des vêtements et du défilé de mode qui tente d'en reproduire l'image.

Sous cet aspect, le designer agit donc à titre de sujet, étant celui qui effectue les actions. Bien que sa présence sur le podium ne soit pas impérative au cours du défilé, il se doit quand même d'apparaître à la toute fin pour confirmer son rôle de chef de file (fig. 6, 12 et 18). Cette présence se fait également sentir par métonymie à travers une signature visuelle bien évidente variant selon les designers. Chez Viktor & Rolf ainsi que chez Alexander McQueen, le créateur fait preuve de discrétion en n'apposant simplement l'effigie de sa ligne que sur les cartons d'invitation. À l'opposé, John Galliano utilise systématiquement les bandes de néon verticales de couleurs roses, mauves et noires pour tapisser le fond du podium.

Pour ces trois designers réputés, les créations vestimentaires présentées, de par leur style et leur coupe, reconduisent également une « signature ». Viktor & Rolf, McQueen et Galliano ont su développer au fil des années un style caractéristique qui leur est propre. Bien

⁵⁰ Voir annexe, défilé de John Galliano, automne 2004.

que les vêtements seront analysés plus en profondeur dans la section suivante, il importe ici de définir ces lignes directrices définissant le travail de chacun de ces trois créateurs de mode.

Chez Viktor & Rolf, les coupes strictes et sobres, dont la structure révèle un immense souci du détail, définissent chacune de leurs collections pouvant être qualifiées d'intellectuelles et de conceptuelles. Ils tissent des liens étroits avec les créations structurées de la Japonaise Rei Kawakubo de chez *Comme des Garçons* et celles complexes du créateur belge Martin Margiela. Par contre, ils s'en distinguent par le choix des matières plus hétéroclites et des couleurs pures, telles le cyan et le cramoisi, égayant leurs créations souvent presque entièrement composées de noir et d'anthracite (fig. 1 à 5).

Chez McQueen, les vêtements sont souvent ultra-féminins, rehaussant l'éclat de la femme fatale d'une touche dramatique. Dans un article intitulé « *Desire and Dread: Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale* » ainsi que dans son ouvrage *Fashion at the Edge*, l'auteure Caroline Evans étudie cette portée dramatique des vêtements du designer et élabore le concept d'une *aesthetic of cruelty*⁵¹. Trouvant son inspiration dans des événements historiques éclectiques, le designer y puise des éléments tragiques qu'il interprète à travers des collections de vêtements d'un romantisme sombre. Soit par des découpes semblables à des incisions chirurgicales ou par des bordures non finies ou déchirées, les vêtements de McQueen reflètent cette violence et cette cruauté propres aux créations du designer.

Une image différente de la féminité se retrouve dans les créations de Galliano qui préfère mettre en valeur le côté enjôleur et coquin de la femme séductrice en empruntant souvent des éléments vestimentaires historiques tels que le corset et la jarretelle. Contrairement à McQueen, Galliano puise souvent son inspiration directement dans la garde-robe féminine historique plutôt que dans les grands événements ayant marqué l'histoire. Qu'il redéfinisse l'utilisation d'un article vestimentaire déjà connu ou qu'il s'en inspire librement pour en créer un nouveau, le designer signe inévitablement chacune de ses collections de ces références propres à l'histoire du costume.

⁵¹ Caroline Evans, *op. cit.*, p. 201.

À l'occasion de tout défilé de mode, il s'avère nécessaire pour les usagers de pouvoir applaudir le créateur directement. Comme il a été mentionné au début de cette présente section, les usagers doivent participer d'une façon active à la présentation. Cette étape finale du défilé de mode permet une interaction directe entre le destinataire et le sujet et devient ainsi le point culminant de cette relation. Ainsi, la présence du créateur sur le podium est donc immanente à toute présentation. Le sujet interagit alors directement avec le destinataire en faisant une prestation orchestrée d'avance.

Par exemple, Viktor & Rolf se pointent timidement tout au fond du podium, juste après le départ du dernier mannequin (fig. 6). À l'image de leur collection, ils sont sobres, discrets et réservés. Vêtus du même bleu que leurs créations, ils demeurent immobiles sous un tonnerre d'applaudissements. Ils sont un *nous-narrateurs* sensiblement retenu mais dont la présence est tout de même impérative. De plus, comme ce fût le cas tout au long du défilé, des images vidéographiques sont projetées sur leurs vêtements. Sur les trois écrans situés de part et d'autres du podium, on peut ainsi voir le visage des deux créateurs alors que leurs vêtements bleus sont remplacés par des feux d'artifice illuminant un ciel noir. Métaphoriquement, on peut interpréter cette dernière scène comme montrant l'inspiration, le bouillonnement d'idées animant le duo néerlandais.

Pour sa part, Alexander McQueen, accompagné de son chorégraphe (fig. 12), prend part au *récit* du défilé de mode en venant ramasser le vainqueur du marathon de danse après avoir préalablement salué le public. Le créateur s'impose dès lors comme le *je-narrateur* qui boucle la présentation en participant activement au *récit*.

John Galliano, fidèle à lui-même, se présente sur la scène (fig. 18) escorté de deux gardes du corps le suivant en bas du podium alors qu'il déambule au rythme de la musique. L'inclinaison de sa tête, la position de ses bras et de ses mains, son sourire malicieux ainsi que le choix de ses vêtements, en particulier son pantalon à imprimés de journaux où l'on peut clairement lire le nom de la griffe « Galliano » écrit dans la typographie de style gothique fidèle au designer, ne sont pas laissés au hasard et permettent au créateur de se démarquer comme étant le sujet et le destinataire en même temps. Le destinataire comprend immédiatement que le designer a orchestré cette présentation, étant lui-même le porteur de

cette inspiration, de ce fabuleux élan de création. Cette présence imposante, voire narcissique de Galliano, rappelle au public qu'il est le maître de cérémonie, le *je-narrateur* imposant.

Le destinataire est composé des usagers physiquement présents lors de l'événement. Ce groupe d'usagers se compose de différents individus ayant tous un lien plus ou moins important avec le défilé. Qu'ils fassent partie du public accidentel ou du public intégral en tant que journalistes, vedettes de cinéma, acheteurs de grands magasins ou amis du designer, ils occupent tous la même fonction, soit celle de « juger » le défilé de mode. Se voyant ainsi tous attribuer le même *rôle*, ils deviennent donc un seul et même *acteur* tel que le terme a été défini au chapitre précédent.

Pour leur part, les adjuvants ont pour rôle d'aider le sujet à créer et à contrôler l'objet et participent à l'événement dans ce qu'il a de créatif. Par exemple, chez Galliano, l'équipe de maquillage s'affaire à recréer sur les mannequins l'apparence d'une poupée victorienne et de créer ainsi une atmosphère un peu vieillotte. Il en va de même pour l'équipe de coiffure qui recrée cette même allure. Bien entendu, l'équipe de confection et de design travaille en collaboration étroite avec Galliano pour réaliser les pièces vestimentaires qui seront mises en valeur à travers le défilé de mode. De son côté, l'équipe technique utilise son expertise pour créer un éclairage, un podium et une disposition de la salle qui soient conformes aux exigences du designer pour créer un « monde » particulier. La musique, choisie dans le but de créer une ambiance précise, est également arrangée de sorte à définir un rythme qui soit maintenu tout au long du défilé de mode.

Bien que les exigences soient complètement différentes, les équipes de travail chez Viktor & Rolf et chez McQueen travaillent également de la même façon afin de s'assurer que tout concorde avec l'idée que les designers ont de la présentation de leur collection de vêtements.

Comme il a été mentionné précédemment, l'opposant au défilé de mode est sans contredit l'absence de contrôle sur un élément composant l'objet. Les limites physiques d'un espace sont un exemple démontrant bien un opposant au défilé de mode. Prenant l'exemple

du défilé de mode de Viktor & Rolf, il aurait été impossible de tapisser le mur au fond du podium de plus de trois écrans car la taille du mur ne le permet pas. Il en va de même pour la taille des mannequins ou leur capacité physique à faire quelque chose. Pour bien comprendre cette notion, reprenons l'exemple d'Alexander McQueen où les mannequins ont dû apprendre à danser et à exprimer un sentiment de fatigue extrême. Leur formation ne les a pas nécessairement préparés à effectuer de telles chorégraphies et il est concevable que certains d'entre eux n'ont peut-être pu effectuer ce qui leur était imposé au départ, laissant ainsi une place considérable à une improvisation kinesthésique et gestuelle. Comme le mentionnent les mannequins Jessica Miller et Daria, ils ont par contre pu s'exprimer d'une façon à laquelle ils ne sont pas habitués :

[McQueen] gives the girls the chance to, like, just have fun and act and all and [...] just go crazy and it's just such a good feeling and it's so much fun for the girls. It was the most fun I've ever had in a show, ever. To be able to dance like that; we've never been had an opportunity to really express ourselves that way, unbelievable⁵².

Les limites temporelles sont également un opposant majeur au défilé de mode. Bien qu'ayant une collection de près d'une centaine de pièces, le temps de présentation exige que le créateur limite son choix à quelques dizaines de vêtements pour exprimer l'essentiel de la collection dans un laps de temps raisonnable. Le créateur doit donc se restreindre à ne montrer qu'une partie de sa collection tout en faisant comprendre au destinataire la ligne directrice que suit l'ensemble de ses créations.

Retenant ce troisième et dernier aspect, celui de la création, comme étant le plus important pour tous les défilés, je définirai son objet plus en détails dans la section suivante afin de pouvoir développer un modèle actantiel lui étant adapté.

⁵² <http://www.style.com>, consulté le 14 octobre 2005.

3.2 Les trois sphères de l'objet

Valérie DeGivry, dans son ouvrage *Art & Mode*, note que « [...] les choix du lieu, de la musique et des mannequins deviennent les composantes majeures de la définition du climat et de la nature d'une collection⁵³ ». Relativement à cette affirmation et pour les fins de mon analyse, j'ai choisi de regrouper le lieu et la musique dans une seule et même sphère d'interprétation. Il me semble cependant important d'ajouter que les vêtements sont également un élément essentiel qui contribue à la théâtralité générale de la présentation. Par conséquent, l'analyse du défilé de mode remplissant la fonction actantielle d'objet se scindera en trois sphères : l'environnement, les vêtements et les mannequins.

3.2.1 L'environnement

La partie symbolique de l'environnement général est définie autant par l'aspect physique que par l'aspect symbolique du lieu. Le lieu, en tant qu'espace physique, couvre tout autant l'espace à l'intérieur duquel a lieu le défilé que le podium, l'éclairage, le décor et la musique. Par ailleurs, le lieu en tant qu'espace symbolique, octroie à ces accessoires une signification particulière.

Le défilé automne 2002 de Viktor & Rolf s'est tenu au Pavillon Gabriel, situé à Paris, dans les jardins des Champs-Élysées⁵⁴. Cet édifice, dont le frontispice est composé d'une imposante colonnade, est utilisé à des fins commerciales et comprends trois salles pouvant accueillir différents types d'événements⁵⁵. Le duo néerlandais a choisi d'utiliser l'une de ces salles en la transformant en un lieu clos; un espace sans fenêtre visible et sans architecture particulière, ce qui lui a permis de mettre l'accent sur la présentation. Semblant être totalement noir, cet espace élimine toute trace pouvant distraire le spectateur qui est ainsi invité à concentrer son attention sur la présentation qui se déroule devant lui et sur les écrans de projection situés de part et d'autre de l'entrée du podium. Or, admettant que « [le lieu] y

⁵³ Valérie De Givry, *Art et mode : l'inspiration artistique des créateurs de mode*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 92.

⁵⁴ <http://www.fashionwindows.com>, consulté le 1^{er} décembre 2005.

⁵⁵ <http://www.reunir.com>, consulté le 1^{er} décembre 2005.

apporte son identité, son histoire et sa charge de significations⁵⁶ », l'espace choisi par les designers devient alors symbolique, car il caractérise la présentation comme étant un défilé de mode se tenant dans la capitale mondiale de la mode. Inévitablement, l'événement se voit alors accordé le statut de défilé de mode d'envergure, car dans le milieu de la mode, le lieu géographique est un espace symbolique lourd de signification.

Lors de la conception de leur scène, Viktor & Rolf ont utilisé des notions de l'espace-tréteau en ouvrant le podium rectangulaire sur trois côtés, permettant ainsi au public situé de chaque côté du podium de se faire face. Par contre, le fait de fermer l'un des quatre côtés, le fond, permet au public de supposer la présence d'un monde imaginaire allant au-delà du défilé présenté. Cette façon de délimiter l'espace, propre au théâtre de boulevard, se définit également par un écart de hauteur entre la surface du podium et celle du plancher, créant inévitablement un fossé entre les spectateurs et la présentation. Dans le défilé de Viktor & Rolf, le podium n'est élevé que de quelques centimètres par rapport au plancher et les premiers sièges sont relativement rapprochés de l'enceinte. Néanmoins, le public est tout de même catégoriquement exclu de la représentation par ce fossé qui est créé entre lui et les protagonistes participant au défilé de mode. De plus, le fait que la projection de chacun des mannequins apparaisse simultanément sur les trois écrans à la fois éloigne davantage le public de la présentation et l'oblige à partager son attention. Dès lors, un écart symbolique se creuse entre le public et les mannequins dû aux écrans qui projettent une image d'ailleurs modifiée de ces derniers, eux-mêmes servant d'écran de projection.

Tout d'abord, chacun des écrans présente des plans différents et changeants du mannequin alors présent sur le podium. Les images projetées permettent alors au public de voir des détails qui seraient autrement difficiles de percevoir pendant la présentation. Par ailleurs, toutes les surfaces bleues faisant partie des vêtements que le mannequin porte sur la scène servent de support à la projection de scènes vidéographiques. Cette projection n'est visible que sur les trois écrans, créant ainsi un fossé entre le réel et le virtuel, les deux existant simultanément et parallèlement.

⁵⁶ Bernard Dort, « La représentation émancipée », *La théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de La Salle, Éditions Hurtubise HMH Ltée, 1985, p. 75.

Suivant le rythme lent des sonorités électroniques, la musique *lounge* du défilé de Viktor & Rolf est agencée en boucles continues et répétitives. Cette musique douce à la cadence marquée apporte quelque chose de peu commun à la présentation, puisqu'elle ne correspond pas au rythme de la démarche des mannequins qui se déplacent plus lentement.

L'éclairage chez Viktor & Rolf, tout comme celui des deux autres défilés, met l'accent essentiellement sur les mannequins, laissant le public plongé dans un noir quasi total. Cette façon de procéder fait en sorte que, comme au théâtre ou au cinéma, le spectateur est isolé, indépendant de la présentation. En quelques mots, Viktor & Rolf ont créé un monde « utopique », c'est-à-dire un « non-lieu », tellement le défilé se distingue de la réalité.

Alexander McQueen a, pour sa part, opté pour la Salle Wagram située également à Paris. Le choix de ce site a été motivé par sa valeur historique et architecturale, ainsi que par l'atmosphère inhérente qui s'en dégage. Cet espace, caractérisé par une opulente architecture française, indique clairement au destinataire que l'événement se tient dans un lieu empreint de prestige et d'histoire. Par conséquent, il est conscient qu'il entre dans un monde de luxe et de raffinement. Bien que le designer britannique ait ajouté quelques éléments stratégiques à l'architecture inhérente à cet espace, tels une boule miroir rotative et un système d'éclairage adapté à l'événement, il n'en demeure pas moins que l'ambiance de la présentation est due à la valeur symbolique de la Salle Wagram.

Dans cet espace utilisé par McQueen, les spectateurs sont très rapprochés des mannequins alors que la scène sur laquelle ils évoluent est située sur le même niveau que les sièges. N'étant même pas délimitée par une surface différente, la scène permet presque aux spectateurs de faire virtuellement partie de la danse, sentant possiblement les déplacements d'air rapides que provoquent les mouvements des mannequins.

Quant à la musique, elle dicte le type de danse et même l'époque que le défilé tente de représenter. Par exemple, le *Big Band* et le disco encouragent les couples à danser avec frénésie alors que le jazz les rend plus sensuels. Le rythme plus lent du *lounge*, semblable à un battement cardiaque, accompagne les danseurs dans leur fatigue extrême jusqu'à l'exténuation totale. Suivant une évolution diachronique, la musique se modifie au fur et à

mesure que le défilé de mode avance, établissant une cadence, une énergie fluctuante mais propre à chacune des scènes présentées. Chacune de ces scènes est définie de façon synchronique alors que tous les protagonistes suivent un rythme semblable durant toute sa durée. Par exemple, le premier tableau présente des danseurs énergiques évoluant sur une musique de *Big Band* entraînante (fig. 7). Peu à peu, cette musique typique des années 1940 se modifie pour se transformer en un succès des planchers de danse des années 1970. Dès lors, les mannequins accélèrent leurs mouvements et y mettent encore plus d'énergie.

De son côté, John Galliano, qui a présenté son défilé au Théâtre de l'Empire⁵⁷, utilise également les notions de l'espace-tréteau et du théâtre de boulevard comme l'ont fait Viktor & Rolf pour l'élaboration de leur scène. Cette salle de spectacle, située dans le dix-septième arrondissement parisien, est le lieu de prédilection du designer qui marque ainsi le défilé comme « spectacle ». La scène d'environ 1,20 m de hauteur, à partir de laquelle il est facile d'ajouter une avancée, tient lieu de podium. L'utilisation de ce podium très élevé et la distanciation plus marquée d'avec les premiers sièges permet de définir d'une façon sans équivoque la distinction entre le public et le spectacle qui lui est présenté. De plus, les mannequins de chez Galliano, par leur coiffure exagérément haute, semblent être beaucoup plus grands qu'ils le sont réellement (fig. 14 à 17). Naît alors une impression de domination physique de la part des mannequins qui ont l'allure de gigantesques marionnettes.

Le décor, chez Galliano, est sensiblement le même que celui du duo Viktor & Rolf, dans la mesure où l'on tente ici de dissimuler les murs afin que le spectateur porte toute son attention sur la présentation. Par contre, Galliano signe son décor de ses attributs habituels: le mur de néon rose, mauve et noir et le podium rectangulaire surélevé recouvert d'une surface lustrée (fig. 14 à 17). Cet espace trouve également sa symbolique dans son emplacement géographique dans la Ville Lumière qui le qualifie ainsi comme étant un événement de renom.

Chez Galliano, la trame musicale mélange les rythmes latino au techno-transe contemporain. Vivante et forte, elle est caractérisée par un rythme rapide allant à l'encontre

⁵⁷ <http://www.thefashionspot.com>, consulté le 10 décembre 2005.

de l'image douce et tendre que les vêtements inspirent. Elle laisse libre cours aux mannequins d'exhiber sans gêne leur sensualité et leur coquetterie tout en leur imposant une démarche rythmée où leur déhanchement va de pair avec leur attitude aguichante. Cette mise en scène attribuée au défilé a un caractère aussi utopique que celui de Viktor & Rolf, mais de manière bien différente, plus ludique.

3.2.2 Les vêtements

Les vêtements présentés à l'intérieur d'un *fashion show* composent la seconde sphère définissant le défilé de mode. C'est autour des créations vestimentaires que ce dernier gravite et souvent à travers desquels l'événement sera jugé bon ou mauvais. Par conséquent, leur mise en valeur est primordiale dans la conception et dans le déroulement du défilé de mode.

Les créations vestimentaires présentées dans un défilé de mode sont également le langage par lequel le créateur s'exprime. Au même titre que le texte d'une pièce de théâtre reflète les idées d'un auteur, les vêtements permettent au créateur de véhiculer une idée, un concept ou une opinion sur un thème précis.

Par exemple, les vêtements du défilé de Viktor & Rolf expriment avant tout l'importance des détails et des coupes impeccables. À première vue, cette collection de l'automne 2002 semble stricte et sobre, voire sévère. Par contre, une analyse plus approfondie des vêtements présentés permet de découvrir une richesse mise de l'avant autant par les couleurs pures, telles que le bleu et le rouge, que par le choix de matières nobles comme les cuirs et les lainages. De plus, les motifs et les imprimés sont juxtaposés à des tissus unis (fig. 2 et 3) et créent un ensemble équilibré. Quoi que tout à fait inventifs, les vêtements imaginés par Viktor & Rolf conservent une rigueur remarquable.

Ce message est clairement souligné par l'apparition du duo néerlandais à la toute fin du défilé de mode (fig. 6). Sans laisser transparaître aucune émotion, ils sont vêtus du même bleu que les vêtements de leurs collections⁵⁸.

⁵⁸ Rappelant les « sculptures vivantes » du duo Gilbert & George, leur présence au fond de la scène semble signifier au public qui les applaudit: « *To be art is all we ask* ». Gilbert & George, cités dans Jahn Wolf, *L'art de Gilbert et George*, Munich, Schirmer/Mosel, 1989, p. 10.

Chez McQueen, les vêtements tendent à être en concordance avec chacune des scènes présentées. Par exemple, les robes de lamé et de taffetas du début du défilé de mode sont très appropriées à une soirée de danse semblable à celle présentée. Par contre, le sportswear, que les mannequins portent dans la scène du derby (fig. 8), se prête plus à une sortie en boîte qu'à une activité sportive telle que dépeinte par la présentation. Ainsi, bien que le designer tente de contextualiser sa collection, il arrive qu'il y ait une discordance entre la scène « jouée » et les vêtements présentés. Il en ressort une expression de polyvalence de la part du créateur.

D'une part, les créations envoient le message d'une féminité anti-conformiste où la femme, telle qu'imaginée par McQueen, peut être élégante et sexy à la fois, glamour mais sobre, libre dans ses mouvements et à l'aise avec son corps. D'autre part, la présentation, au même titre que le film *They Shoot Horses, Don't They?* dont il est inspiré, envoie un message social condamnant les actes de barbarie de la part des mieux nantis aux détriments des plus pauvres en les utilisant pour leur bon plaisir et leur distraction. Le message est double, voire contradictoire, certainement ironique. McQueen raconte une histoire en somme pathétique qu'il détourne dans le but premier de mettre ses créations en valeur. Les spectateurs regardent donc les mannequins leur offrir une présentation, une performance qui saura les divertir.

McQueen suit aussi la théorie d'Alix Brown, selon laquelle le but du défilé de mode est de vendre, mais il n'en demeure pas moins qu'il s'agit également d'une opportunité pour exprimer au maximum une opinion, prendre une position, s'affirmer :

*But it is also the one moment when they have the opportunity to express to the fullest their statement for the season – which can be as provocative, disturbing, soothing, or reflective as any other created images*⁵⁹.

Chez Galliano, les vêtements sont, comme à l'habitude, un symbole d'ultra-féminité, de glamour et de sensualité. Les tissus vaporeux et les coupes courtes et ajustées laissent transparaître certaines courbes de la silhouette du mannequin tout en en dissimulant d'autres (fig. 14 à 17). Ce sont les caractéristiques essentielles de cette collection du printemps 2004

⁵⁹ Alix Brown, « Amazons of the Avant-Garde », *Art News*, vol. 100, n° 10 (novembre 2001), p. 170.

où la femme Galliano est mi-femme, mi-enfant, mi-ange, mi-démon. L'allure de poupées victoriennes des mannequins et les tissus très pâles aux motifs de fleurs par rapport aux décolletés plongeants (fig. 15) et à l'ourlet au-dessus de la cuisse (fig. 14 à 17), le mélange de rose et de noir, ainsi que les tissus vaporeux sont autant d'éléments qui sont en accord avec le discours du designer sur la femme séductrice qui use de tous les stratagèmes à la fois, passant de la gamine à la vamp.

3.2.3 Les mannequins

Même s'ils ne sont que des corps-porteurs, les mannequins occupent une position particulière à l'intérieur du défilé en raison de leurs caractéristiques répondant à une systémique complexe qui les distingue de l'environnement, sans toutefois leur donner le rôle de sujet ou d'adjuvant. Comme le mentionne Jean-Thierry Maertens dans son ouvrage *Dans la peau des autres* : « [...] le destin du corps [...], une fois vêtu, est de porter les signifiants du discours [...] »⁶⁰. Dans cette optique, il faut dès lors considérer le mannequin non plus comme une « personne », mais plutôt comme un corps possédant des attributs physiques idéaux mis au service des créations de mode. Ce glissement du corps-personne au corps-objet survient bien avant le début du défilé alors que le designer régit tous les détails de son apparition sur le podium pour promouvoir sa collection de vêtements⁶¹.

Bien que, pour le designer, le mannequin ne soit qu'un corps malléable sur lequel il inscrit ses propres signifiants, il est tout de même porteur de traits physiques reconnaissables et identifiables hors scène. Cette individualité est exploitée par le mannequin lui-même et aussi, d'une façon consciente ou non, par le designer qui se l'« approprie » temporairement pour les bienfaits de sa présentation. Cette façon de percevoir le mannequin n'est pas sans rappeler les milieux théâtral et cinématographique alors que l'acteur, par ses caractéristiques physiques, ne peut totalement faire oublier la personnalité que le public lui attribue a priori à

⁶⁰ Jean-Thierry Maertens, *Dans la peau des autres : Essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1978, p. 129.

⁶¹ Un parallèle entre le défilé de mode et certaines performances de Vanessa Beecroft peut ici être établi car « Comme un sculpteur du vivant, elle habille (et déshabille) ses modèles, leur ordonne de se tenir debout sans parler et sans communiquer avec le public ». Munro Galloway, Vanessa Beecroft, « Les mises à nu de Vanessa Beecroft », *Art Press*, n° 265 (février 2001), p. 24.

tort ou à raison. Dans les deux cas, la notoriété de l'individu sert souvent d'outil promotionnel garantissant le succès (ou l'échec) de l'œuvre. L'ethnologue Marie-Thérèse Duflos-Priot explique cette dualité en regard du rôle d'un mannequin :

Car, en matière d'apparence, le mannequin vit, en quelque sorte, à plusieurs niveaux : celui d'un métier complexe par nature où l'on est à la fois actif et passif, rêve et réalité, expression d'un autre et de soi-même et celui de la vie privée où l'on peut s'abstenir de jouer ou mener le jeu à sa guise⁶².

Or, dans le défilé de Viktor & Rolf, les mannequins sont strictement utilisés comme des objets supportant non seulement les vêtements mais la projection de films. Les maquillages et les coiffures sont simples et discrets encourageant le public à porter exclusivement attention aux vêtements. De surcroît, ces maquillages donnent aux mannequins un aspect robotisé, standardisé, tout droit sorti d'un film de science-fiction (fig. 4).

De plus, les mannequins dépersonnalisés ne doivent pas sourire et ont constamment à regarder droit devant eux en se déplaçant selon une cadence très lente. Cependant, le mannequin japonais Ai Tominaga (fig. 2) est le seul mannequin féminin à avoir les yeux bridés et, bien que son maquillage soit le même que pour les autres filles, elle se distingue du groupe. Ainsi, grâce à ses caractéristiques physiques, elle n'est plus seulement un mannequin robotisé du défilé de Viktor & Rolf, mais plutôt l'un des seuls mannequins d'origine asiatique prêtant ses traits à la présentation du duo néerlandais. Reprenant les termes décrits au début du chapitre précédent, on peut définir son rôle comme étant double. Étant un support aux images vidéographiques, comme le sont tous les autres mannequins du défilé, elle est un membre du collectif *acteur*. Par contre, ses traits caractéristiques la démarquent de ce collectif et font d'elle un actant pouvant faire partie d'un modèle actantiel où elle en serait le sujet. Ce mannequin agit donc comme point de rencontre entre la synchronie et la diachronie du défilé de mode.

⁶² Marie-Thérèse Duflos-Priot, « Un exemple d'apparence complexe : Anne Rohart, mannequin de Haute-Couture », *Ethnologie française*, n° 2 (1989), p. 122.

Cette uniformisation robotisée que soulignent Viktor & Rolf à travers leur présentation permet de voir le défilé de mode contemporain comme étant une tendance à la mondialisation des vêtements. Cet *ethno-métissage*, comme l'appelle Éric Sommier dans son ouvrage *Mode, le monde en mouvement*⁶³, est le résultat de la mondialisation de l'économie, des nombreuses possibilités de voyage et des contacts toujours plus fréquents entre les diverses cultures.

Dans ce défilé, c'est étrangement grâce à l'utilisation de la technologie que les mannequins peuvent séduire le public. Cette façon peu orthodoxe d'utiliser le pouvoir de la séduction dans un défilé de mode sera développée plus en détails dans la conclusion en regard des écrits de Jean Baudrillard⁶⁴.

Chez Alexander McQueen, le designer, assisté de son chorégraphe, dirige les mannequins d'une façon toute autre en leur suggérant des pas de danse sans pour autant leur dicter un parcours précis (fig. 7, 9, 10 et 11), à l'exception de la scène du derby (fig. 8). Les mannequins ont ainsi une certaine marge de manœuvre qu'ils peuvent utiliser tout au long de leurs déplacements sur le podium.

Cette façon de se mouvoir peu commune des mannequins permet de contextualiser les vêtements dans une situation précise. Grâce aux mouvements de danse des mannequins, les vêtements peuvent être observés dans toute leur tridimensionnalité en laissant paraître des détails qui n'auraient pu être vus autrement, tels que la fluidité des tissus choisis, leur tombée et leur amplitude.

Chez Galliano, les mannequins ont été coiffés et maquillés de telle sorte qu'ils ressemblent à des poupées victoriennes (fig. 13). Ils servent ainsi de complément aux vêtements en les mettant en valeur tout en aidant à créer une atmosphère pour la présentation. Leur taille fine, leurs longues jambes et leur visage ne sont à toute fin pratique utilisés que pour présenter la collection dans un environnement concret où chacun des vêtements peut être vu dans un espace tridimensionnel. Bien entendu, les mannequins ne représentent pas

⁶³ Éric Sommier, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*

nécessairement les clientes qui se procureront ces créations, mais en sont une version idéalisée. Quant aux maquillages et aux coiffures, ils mettent en valeur l'essence de la collection, à savoir qu'il s'agit d'un ensemble de vêtements reprenant des articles de la lingerie féminine de l'ère victorienne alors que les poupées de porcelaine représentent un idéal féminin un peu vieillot et intangible. Le message conflictuel du défilé oppose des références à une ère conservatrice et austère à des « poupées » aux tenues affriolantes et à la gestuelle aguichante, voire provocatrice.

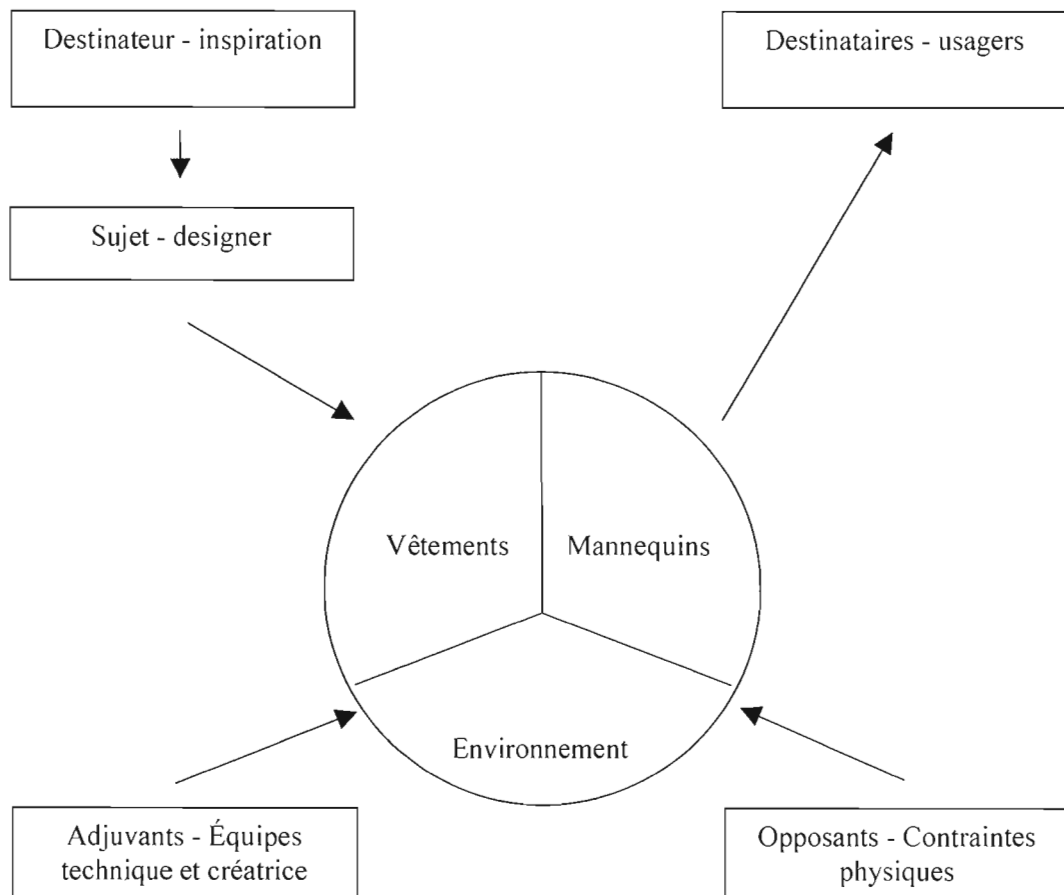
Notons que l'idéalisation du corps féminin suit une tendance qui prend une importance grandissante dans la société contemporaine. Cette soif de perfection corporelle et de jeunesse éternelle se nourrit de l'image des mannequins présentée dans les défilés de mode et dans les magazines. Le défilé de Galliano en est un exemple frappant, car les mannequins, grâce aux maquillages et aux coiffures, sont élevés au rang de poupées inanimées à la perfection marmoréenne échappant aux adages du temps.

Dans ce défilé, Ai Tominaga (fig. 17), le mannequin japonais qui a également participé au défilé de Viktor & Rolf, arbore ici un sourire enjôleur, a la tête légèrement inclinée vers l'avant, une main sur les hanches et fait tourner son sac à main de l'autre main. Sa démarche est cependant ici beaucoup plus rythmée, plus sensuelle que celle des autres mannequins. Sa polyvalence et son adaptabilité aux différents défilés de mode font d'elle un mannequin privilégié et l'étendard de la mondialisation de l'exotisme.

Plusieurs autres mannequins de ce défilé accentuent également leur démarche en ondulant d'une façon exagérée, en inclinant davantage la tête et en faisant balancer leur bras de chaque côté de leur corps d'une façon plus prononcée. On relève un peu plus la jupe pour dévoiler plus de jambe, on joue d'une façon aguichante avec les rubans (fig. 16) ou les mèches de cheveux, on entrouvre la bouche légèrement ou on fait la moue, bref, tous les moyens sont bons pour attiser le désir du public et pour ainsi maintenir la réputation des défilés de Galliano qui sont généralement synonymes de sensualité et de frivolité.

3.3 Retour sur le modèle actantiel du défilé de mode

L'environnement, les vêtements et les mannequins qui composent le défilé de mode s'intègrent de la manière suivante au modèle actantiel :



La principale différence entre le modèle d'Ubersfeld et celui que j'applique au défilé de mode réside principalement dans les liens entre les actants. On constate que, bien que les actants demeurent essentiellement les mêmes, il existe un lien direct entre l'objet, composé de l'environnement, des vêtements et des mannequins, et le destinataire. Comme il a déjà été mentionné précédemment, le spectateur du défilé de mode joue un rôle actif, ne serait-ce que

par l'interprétation qu'il se fait de l'« événement ». Il est donc impliqué directement dans la performance qui se joue devant lui mais, plus encore, son jugement aura quelque incidence différée sur les ventes des unités de la collection. Là réside la grande différence entre une représentation théâtrale au sens strict du terme et un défilé de mode qui n'est que le tremplin de toute une chaîne d'événements subséquents.

Comme le dramaturge au théâtre qui véhicule ses opinions à travers son texte, le créateur de mode envoie un message qui exprime sa vision du monde à travers tout autant ses vêtements que la manière dont il les présente lors du défilé. La présentation peut alors être prise comme étant le code nécessaire à la transmission du message entre l'émetteur-sujet et le récepteur-destinataire. Ce message qui vise nécessairement à séduire, passe alors par les trois sphères définissant le défilé de mode, c'est-à-dire l'environnement, les vêtements et les mannequins, chacune d'elles nécessitant cependant de la part du récepteur un type de décodage particulier qui permet la compréhension du message global de la présentation.

Tout cela passe par la séduction; notion sur laquelle je conclurai maintenant en m'appuyant sur les théories développées par Jean Baudrillard.

CONCLUSION

LA SÉDUCTION ET LE DÉFILÉ DE MODE

Les réflexions de Jean Baudrillard⁶⁵ sur la séduction et son importance dans notre société actuelle ajoutent une dimension supplémentaire au modèle actantiel d'Anne Ubersfeld et semblent particulièrement pertinentes en regard du défilé de mode qui est fait pour charmer, cajoler et séduire un public privilégié habitué à différentes formes de persiflage spectaculaire et, par conséquent, difficile à convaincre.

Selon Baudrillard, la séduction est de l'ordre de l'artifice, du signe et du rituel :

Toujours la séduction veille à détruire l'ordre de Dieu, fût-il devenu celui de la production ou du désir. Pour toutes les orthodoxies, elle continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes, une exaltation des signes dans leur usage maléfique⁶⁶.

Pour l'auteur, bien que la séduction soit principalement associée à la féminité, le féminin n'est pas pour autant simplement synonyme de séduction; il est également un défi au masculin. Cependant, grâce à son pouvoir séducteur, la femme posséderait une puissance qui surpasserait le pouvoir de la gent masculine, car « [...] la séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel⁶⁷ ». Or, il faut comprendre que si, effectivement, le défilé de mode installe des univers symboliques forts et percutants, cette « maîtrise » de l'imaginaire accompagne une mise en représentation d'un pouvoir sur un monde bien réel, celui de la consommation des biens, en l'occurrence des vêtements présentés. Nous pourrions alors parler d'une séduction puissante

⁶⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

et d'une puissance séductrice, l'une doublant l'autre, toutes les deux mises à l'œuvre tant par les designers que par les mannequins qui en sont le support et le véhicule tangibles.

Les mannequins utilisent leur féminité pour séduire les spectateurs en usant de leur regard et de leur gestualité pour mener à bien cette séduction et il s'agit bien d'une *stratégie de la parure* orchestrée par le designer qui leur dicte leurs moindres mouvements et attitudes sur le podium. Et c'est en ce sens que le mannequin, en tant que corps-objet, devient strict outil de présentation des créations. Si, comme le dit Baudrillard, tout, dans notre société, n'est qu'artifice, il faut bien reconnaître que dans le cas du défilé de mode, le but ultime est de mettre les vêtements en valeur. D'ailleurs comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les enjeux économiques sont énormes.

Mais, les vêtements eux-mêmes, présentés dans un environnement enchanteur, sont également utilisés à titre de stratagème en ce sens que, portés par des mannequins minces, très minces et élancés, ils tracent l'image de la femme idéale. De ce point de vue, et nous demeurons alors fidèles aux hypothèses de Baudrillard, le défilé de mode est un rituel qui, dans son ensemble, exerce un pouvoir régulateur bien au-delà de la présentation *in situ*, dans la mesure où cette image idéalisée et bien peu représentative de la femme réelle, ne montre à voir que des corps parfaits élégamment vêtus qui créent les assises d'une mythologie collective. Comme le dit Baudrillard « [...] l'ensorcellement est fait de ce qui est caché⁶⁸ ».

Cependant, le créateur, en plus de gérer habilement les trois sphères du défilé: l'environnement, les vêtements et les mannequins, et en utilisant de savantes stratégies, intègre son propre « personnage public » et s'affirme ainsi comme véritable maître d'œuvre à la fois de la présentation et des vêtements de la collection. Tout ce processus de séduction, nous l'avons vu au cours des analyses, fait appel au concept de théâtralité dans le sens d'un surplus d'énonciation qui va parfois à la limite du sens commun.

Baudrillard s'est surtout arrêté à la notion de *sursignification du sexe*, qu'il entend comme accentuation, exagération des caractères sexuels dans le but de pousser la séduction à son maximum. Chacun à sa manière, les trois défilés ici analysés font état d'une telle

⁶⁸ *Ibid.*, p. 107.

surcharge, mais le cas du défilé de Galliano pousse l'exagération à son paroxysme. Le designer parodie la femme séductrice par des maquillages, des coiffures et une gestualité exagérés frôlant même le ridicule⁶⁹.

Quant à Viktor & Rolf, ils ont intégré une dimension technologique et virtuelle à leurs créations à l'aide d'écrans où l'on aperçoit les mêmes mannequins qui défilent sur le podium dans un espace imaginaire où les vêtements servent de support à des projections vidéographiques. Cette mise en scène rejoint l'idée de Baudrillard à propos de l'utilisation des multimédias dans notre société :

Tout ceci est de l'ordre du ludique, et le ludique est le lieu d'une *séduction froide* – le charme « narcissique » des systèmes électroniques et informatiques, le charme froid du médium et du terminal que nous sommes tous, isolés dans l'autoséduction manipulatrice de toutes les consoles qui nous entourent⁷⁰.

De par l'utilisation des trois écrans de projection, un énorme fossé se creuse entre le mannequin et le public; entre la séductrice et la personne séduite. Nous sommes maintenant en présence d'une *séduction froide* scandée par des supports intermédiaires. Baudrillard disait de la pornographie, qu'elle est une simulation où le corps se voit fragmenté et où se perd la notion du corps réel, voire complet. Viktor et Rolf découpent les corps-porteurs en zones imagées projetées sur les écrans et, de cette manière, ce ne sont plus les vêtements eux-mêmes, pourtant objets ultimes du défilé qui attirent l'œil, mais leur projection immatérielle qui éthérise en quelque sorte le public idéalement ravi et lui-même métaphoriquement « projeté » au-delà de la réalité, ailleurs dans un autre monde virtuel où tout n'est qu'apparence charmeuse.

Tel qu'il a été relevé au cours de l'analyse, le défilé de McQueen fût inspiré du film *They Shoot Horses, Don't They?* qui est au départ une critique sociale sérieuse, elle-même métaphore de la condition des bêtes, les chevaux, que l'on abat quand elles sont épuisées et

⁶⁹ L'exemple du défilé d'automne 2003 de Galliano exprime bien cet effet théâtral alors que les mannequins, grossièrement maquillés, représentent une version clownesque de Joan Crawford dans les années 1940 (fig. 19 et 20).

⁷⁰ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 220.

devenues inutiles à la production et là est le « rituel social »: faire taire et rejeter les faibles réduits à la condition animale. McQueen, on l'a vu, ironise tout à fait la source filmique et parodie même les mouvements de danse initiaux. Au cours du défilé, les mannequins, hommes et femmes, ont à faire semblant de danser jusqu'à épuisement pour se relever et sortir ragailardis à la fin de la présentation, indiquant ainsi au public qu'il ne s'agissait en somme que d'un leurre amusant et idéalement séduisant⁷¹ et que quelque chose reste de tangible: les créations de la collection.

Il est important de noter que, s'il s'adresse à un public de futurs usagers des vêtements, l'événement doit également séduire les photographes, presque tous juchés en face du podium d'où ils peuvent prendre leurs clichés. En complémentarité à l'importance que les journalistes accorderont aux créations, une photo exceptionnelle d'un des mannequins court la chance de faire la une des magazines ou, du moins, de faire partie d'un reportage mode. Par conséquent, la pose doit être parfaite, le regard droit, le sourire cajoleur, les mains bien placées sur les hanches pour mettre en valeur le vêtement tout en laissant voir la perfection sculpturale du corps qui le porte.

Prenons deux exemples du monde de la mode: le mannequin canadien Linda Evangelista a toujours su mettre en valeur la forme voluptueuse de sa bouche en la laissant toujours entrouverte lors de son pivot au cours de défilés de mode. Par ailleurs, le mannequin britannique Stella Tenant s'abstient toujours de sourire pour la majorité de ses clichés afin de mettre l'accent sur son regard glacé appuyé par des sourcils noirs étrangement droits. Ce sont également des subterfuges qui participent de l'événement spectaculaire mais qui nourrissent le *star system*.

Ce stratège de séduction directe entre le mannequin, le public et les photographes est repris par le créateur lui-même lors de son passage sur le podium à la fin du défilé. Par exemple, Galliano (fig. 18) s'adresse toujours directement à son public en lui souriant d'un air enjôleur tout en glissant, dans ce défilé, les doigts sur la bordure de son chapeau.

⁷¹ Selon Jean Baudrillard, « Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre. C'est se prendre dans son propre leurre et se mouvoir dans un monde enchanté ». *Ibid.*, p. 98.

On voit alors à quel point tous les aspects du rituel du défilé de mode sont une question de leurre, de jeu particulièrement bien cadré et minuté, d'exagération enchantresse, d'événement original, en résumé : d'une stratégie de la séduction.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

AUSLANDER, Philip, *Presence and Resistance : Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992, 206 pages.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, 956 pages.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979, 248 pages.

BRONSON, A.A., GALE, Peggy, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979, 318 pages.

CLAIR, Jean, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, 175 pages.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, 176 pages.

DE GIVRY, Valérie, *Art et mode : l'inspiration artistique des créateurs de mode*, Paris, Éditions du Regard, 1998, 168 pages.

DE MARINIS, Marco, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, 266 pages.

DOCHETERY, Peter, WHITE, Tim, *Design for Performance: from Diaghilev to the Pet Shop Boys*, Londres, Lund Humphries Publishers, 1996, 240 pages.

EVANS, Caroline, « Desire and Dread : Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale », Joanne Entwistle, Elizabeth Wilson (éd.), *Body Dressing*, New York, Oxford, 2001, p. 201-215.

EVANS, Caroline, *Fashion at the Edge : Spectacle, Modernity and Deathliness*, Londres, Yale University Press, 2003, 326 pages.

FÉRAL, Josette, LAILLOU-SAVONA, Jeanette, WALKER et Edward A. (éditeurs), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de La Salle, Éditions Hurtubise HMH Ltée, 1985, 271 pages.

- GAN, Stephen, BROWNE, Alix (éditeur), *Visionaire's Fashion 2001 : Designers of the New Avant-Garde*, London, Laurence King Publishing, 1999, non paginée.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art: from Futurism to the Present*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1988, 215 pages.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance : Live Art 1909 to the Present*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1979, 128 pages.
- JAHN, Wolf, *L'art de Gilbert et George*, Munich, Schirmer/Mosel, 1989, 533 pages.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, 305 pages.
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'acte pour l'art*, Paris, Les Éditeurs Evidant, 1988, 311 pages.
- LEAO, Maria, *La présence totale au mouvement*, Paris, Éditions Point d'Appui, 2002, 301 pages.
- LIAUT, Jean-Noël, *Modèles et mannequins (1945-1965)*, Paris, Éditions Filipacchi, 1994, 216 pages.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, 345 pages.
- LOEFFLER, Carl E., TONG, Darlene, *Performance Anthology : Source Book for a Decade of California Performance Art*, San Francisco, Contemporary Arts Press, 1980, 500 pages.
- MAERTENS, Jean-Thierry, *Dans la peau des autres : Essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1978, 192 pages.
- NOISETTE, Philippe, *Couturiers de la danse*, Paris, Éditions de la Martinière, 2003, 168 pages.
- PAVIS, Patrice, *Languages of the Stage : Essay in the Semiology of the Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, 206 pages.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti, 1990, 228 pages.
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'université du Québec, 1976, 167 pages.
- PAVIS, Patrice, *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge, 1996, 267 pages.

- RECANATI, François, *Meaning and Force : the Pragmatics of Performative Utterances*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1987, 278 pages.
- SAYRE, Henry M., *The Object of Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, 308 pages.
- SCHECHNER, Richard, APPEL, Willa, *By Means of Performance : Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 298 pages.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: an Introduction*, New York, Routledge, 2002, 288 pages.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, New York, Routledge, 1988, 304 pages.
- SCHECHNER, Richard, *The Future or Ritual : Writings on Culture and Performance*, New York, Routledge, 1993, 283 pages.
- SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Londres, Routledge, 1997, 237 pages.
- SOMMIER, Éric, *Mode, le monde en mouvement*, Paris, Éditions Village Mondial, 2000, 184 pages.
- TROY, Nancy J., *Couture Culture: a Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge, The MIT Press, 2003, 438 pages.
- UBERSFLED, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 1996, 237 pages.
- UBERSFLED, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996, 318 pages.
- WIDDOWS, Lee, McGUINNESS, Jo, *Catwalk : Working with Models*, Londres, B.T.Batsford Ltd, 1996, 96 pages.
- WILCOX, Claire, *Radical Fashion*, Paris, Éditions du Collectionneur, 2003, 149 pages.

Articles de périodiques

- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.
- BROWN, Alix, « Amazons of the Avant-Garde », *Art News*, vol. 100, n° 10 (novembre 2001), p. 168-170.

- BRUNEL, Charlotte, « Les jeux de la mode : effets d'expérimentations et de sensations », *Beaux-arts magazine*, n° 220 (septembre 2002), p. 10.
- DUFLOS-PRIOU, Marie-Thérèse, « Un exemple d'apparence complexe : Anne Rohart, mannequin de Haute-Couture », *Ethnologie française*, n° 2 (1989), p. 118-122.
- GALLOWAY, Munro, BEECROFT, Vanessa, « Les mises à nu de Vanessa Beecroft », *Art Press*, n° 265 (février 2001), p. 24-28.
- GOUMARRE, Laurent, « Pour une esthétique de la posture », *Art Press*, n° 282 (septembre 2002), p. 41-45.
- HANDLEY, Susannah, « La mode au futur proche », *Beaux-arts magazine*, n° 209 (octobre 2001), p. 106-111.
- MONNEYRON, Frédéric, « Temps moderne », *Beaux-arts magazine : La société de la fashion*, Hors-série (2003), p. 96.
- OLLMAN, Leah, « Getting into Character », *Art in America*, vol. 88, n° 2 (février 2000), p. 90-95.
- PRIGENT, Loïc, « Sitting », *Beaux-arts magazine : La société de la fashion*, Hors-série (2003), non paginé.
- SAILLARD, Olivier, « Les chorégraphies de l'absence », *Connaissance des arts*, n° 584 (juin 2001), p. XXVIII – XXXIII.
- SAILLARD, Olivier, « Viktor and Rolf : Couturiers de l'apparence », *Connaissance des arts*, n° 580 (février 2001), p. 78-85.
- TRONCY, Éric, « Mode et art à la barre », *Beaux-arts magazine : La société de la fashion*, Hors-série (2003), non paginé.
- WEISMAN, Katie, « Les illuminés de la mode », *Beaux-arts magazine : La société de la fashion*, Hors-série (2003), non paginé.
- WHITFIELD, Sarah, « Performance Art », *Burlington magazine*, vol.144, n° 1191 (juin 2002), p. 365-366.
- WOODLEY, Caroline, « Sounds from the Scene of the Spectacle », *Make London*, n° 90 (décembre 2000 – février 2001), p. 12-15.

Catalogues d'exposition

Musée de la mode et du textile, Viktor et Rolf, *Viktor & Rolf par Viktor et Rolf*, Catalogue d'exposition présentée à Paris au Musée de la mode et du textile du 8 octobre 2003 au 25 janvier 2004, Amsterdam, Atimo, 2003, 362 pages.

TOWNSEND, Chris, *Rapture : Art's Seduction by Fashion since 1970*, Catalogue d'exposition présentée à Londres au Barbican Art Gallery du 10 octobre au 23 décembre 2002, New York, Thames and Hudson, 2002, 176 pages.

Mémoires de maîtrise

RUELLAND, Catherine, *Un paradigme de luxe : Chanel et les médias, saison printemps-été 2001*, mémoire de maîtrise en communication UQÀM, 2003, 178 pages.

SOBEK, Maryla, *Influence de l'architecture sur la forme du vêtement féminin dans les années 1980*, mémoire de maîtrise en études des arts UQÀM, 1996, 112 pages.

Sites Internet

<http://www.abc-luxe.com>, consulté le 19 juillet 2005.

<http://www.coiffurecroisan.com>, consulté le 12 avril 2005.

<http://www.dictionary.com>, consulté le 9 novembre 2005.

<http://www.fashionwindows.com>, consulté le 1^{er} décembre 2005.

<http://www.imdb.com>, consulté le 9 novembre 2005.

<http://www.loreal.fr>, consulté le 9 novembre 2005.

<http://www.reunir.com>, consulté le 1^{er} décembre 2005.

<http://www.smgv-usmm.ch>, consulté le 4 novembre 2004.

<http://www.style.com>, consulté le 4 novembre 2004.

<http://www.thefashionspot.com>, consulté le 10 décembre 2005.

Vidéos

« Alexander McQueen », *Fashion Video News*, cassette n° 83 (printemps-été 2004), vol. 28, n°10.

« John Galliano », *Fashion Video News*, cassette n° 84 (printemps-été 2004), vol. 28, n° 13.

« Viktor and Rolf », *Fashion Video News*, cassette n° 70 (automne-hiver 2002), vol. 27, n° 4.

Autres documents

BOUTHAT, Chantal, *Guide de présentation des mémoires et des thèses*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1993, 110 pages.

MERLET, Philippe (dir. gén.), *Le petit Larousse illustré 2005*, 100^e éd., Paris, Larousse, 2004, 1927 pages.

ILLUSTRATIONS

VIKTOR & ROLF - AUTOMNE 2002

Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



ALEXANDER MCQUEEN - PRINTEMPS 2004

Figure 7



Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12



JOHN GALLIANO - PRINTEMPS 2004

Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17



Figure 18



JOHN GALLIANO - AUTOMNE 2003

Figure 19



Figure 20

