N
5300.5
UL
1993
F878

FACULTÉ DES LETTRES

Département d'histoire

LA MODE ET L'ART :
COMPLICES DE LA MODERNITÉ ET DE LA POST-MODERNITÉ

MARIE-LUCE FRENETTE

Mémoire
présenté
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

ÉCOLE DES GRADUÉS
UNIVERSITÉ LAVAL

FÉVRIER 1993

© Marie-Luce Frenette 1993

BIBLIOTHÈQUE
LIVRES RARES
UNIVERSITÉ LAVAL

RÉSUMÉ

Peu connus de l'histoire de l'art, les rapports entre l'art et la mode se manifestent au moment où prennent forme les avant-gardes historiques. Parmi les liens les plus marquants: le Fauvisme (Paul Poiret et Raoul Dufy), le Bauhaus (Chanel), le Simultanéisme (Sonia Delaunay), le Futurisme italien, le Construstivisme russe, le Surréalisme et le Pop Art (Andy Warhol). Après ces nombreuses collaborations innovatrices, les artistes et créateurs de mode tendent dorénavant à favoriser des approches multidimensionnelles et interdisciplinaires, dont le prolongement se reconnaît dans la mode «post-moderne». Guy Scarpetta, Achille Bonito-Oliva, Germano Celant, Gilles Lipovetsky, etc, poursuivent cette réflexion théorique. Chez Jean Paul Gaultier, cette mode plurielle et éclectique s'exprime à travers une revision burlesque de la tradition vestimentaire.

AVANT-PROPOS

La mode me fascine depuis que je suis enfant. Ses variations colorées, le mystère de sa beauté, sa magie. Parallèlement, au cours de mes voyages dans le vaste monde de l'art, j'ai pu observer, comparer, créer des liens entre ces sphères à la fois si distinctes et si semblables. La mode et l'art.

Ce long processus de mise en relation a mis du temps à murir. Il est le fruit de mes joies, de mes doutes, de mes découvertes et aussi de l'appui que l'on m'a accordé. Voilà pourquoi j'aimerais d'abord remercier Marie Carani qui a dirigé ce mémoire et qui m'a épaulée avec toute la confiance dont j'avais besoin.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude envers Claude-Maurice Gagnon dont l'enthousiasme et la passion vont de pair avec le métier de critique. Merci pour les encouragements, pour l'amitié.

Ma reconnaissance va également à Pierre Paliard, professeur d'histoire de l'art à l'École d'Art d'Aix-en-Provence, avec qui j'ai beaucoup appris et exploré les différents mouvements et tendances en art contemporain et actuel.

Merci enfin aux employés à la publicité de la Maison Simons de m'avoir donné accès à leur riche assortiment de magazines et de publications de mode.

J'offre ce mémoire à la création, à tous les créateurs, à Duboisandré et à notre enfant que je porte.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....i

AVANT-PROPOS.....ii

TABLE DES MATIÈRES.....iii

INTRODUCTION.....1

CHAPITRE 1: MODE ET MODERNITÉ

1.1 LE FAUVISME: PAUL POIRET ET RAOUL DUFY.....5
1.2 COCO CHANEL / LE BAUHAUS.....12
1.3 LE SIMULTANÉISME: SONIA DELAUNAY.....21
1.4 LE FUTURISME ITALIEN.....29
1.5 LE CONSTRUCTIVISME RUSSE.....35
1.6 LE SURRÉALISME.....43
1.7 LE NEW LOOK ET L'ABSTRACTION.....53
1.8 LE POP ART: ANDY WARHOL.....55
NOTES.....64

CHAPITRE 2: MODE ET POST-MODERNITÉ

2.1 AU-DELÀ DES AVANT-GARDES.....68
2.2 DU BAROQUE DANS L'ART ET DANS LA MODE.....72
2.3 LA MODE "POST-MODERNE".....75
2.4 UNE TRADITION NOUVELLE: LA COUTURE "POST-MODERNE".....83
2.4.1 ISSEY MIYAKE: RÉCONCILIATION D'UNIVERS ÉTRANGERS.....83
2.4.2 KARL LAGERFELD: CHANEL REVUE ET CORRIGÉE.....84
2.4.3 CHRISTIAN LACROIX: LA SUBLIMATION DU BAROQUE.....87
NOTES.....91

CHAPITRE 3: JEAN PAUL GAULTIER

3.1 LES DESSOUS D'UN MONDE RÉCUPÉRÉ....94
3.2 CITATIONS DE MAUVAIS GOÛT....102
3.3 RÉSURGENCE DU POP....105
3.4 SEXE ET RIGOLADE....106
3.5 MÉTISSAGES VESTIMENTAIRES....112
3.6 "LE CUISINIER, LE VOLEUR, SA FEMME ET SON AMANT"....115
3.7 LA FIN D'UN MONDE EN NOIR ET BLANC....117
3.8 LA VIE EN ROSE OU L'ILLUSION "POST-MODERNE"....118
3.9 DÉTOURNEMENTS DE BON GOÛT....121
3.10 JEAN PAUL GAULTIER, UN ARTISTE?....126
NOTES....128

CONCLUSION....130

BIBLIOGRAPHIE....133

INTRODUCTION

Depuis près d'un siècle, l'art et la mode ponctuent l'histoire d'une suite prodigieuse d'innovations d'avant-garde et engagent les foules à participer à ce jeu dont les règles impromptues s'opposent au permanent et à l'immuable pour privilégier l'aventure et les ruptures perpétuelles. Cette ère nouvelle, caractérisée par les bouleversements industriels et la conquête de l'indépendance féminine, prend naissance avec la modernité. Non sans y perdre des plumes, la mode y joue un rôle fondamental, puisqu'à l'instar de l'art moderne, elle évolue dans un cadre de progrès, d'innovation et de scission. Mode et modernité s'appuient d'ailleurs sur une racine latine commune: *modo* signifiant «récemment».

Ce «frisson de la modernité» dont parle Baudelaire, est intégré par Jean Baudrillard au coeur de tout le processus moderne. De l'art à la politique, du sexe aux médias, l'ordre du monde est traversé par cette logique où sont privilégiées les solutions les plus «récentes». Un siècle après Baudelaire, la modernité est indiscutablement reconnue comme valeur essentielle, alors que la mode ne cesse de nous échapper.

Pourtant les variations en couleurs, motifs et textures dans la mode sont nées, le plus souvent, de la révolution esthétique des mouvements d'art moderne. Si, par exemple, Gabrielle Chanel transforme radicalement les vêtements féminins en un cardigan carré et une jupe rectangulaire, ce n'est pas sans rapport avec les formes géométriques de Picasso et Braque. Je me propose donc, au fil de ce mémoire, de retracer ces liens, qui ont permis des rapports prolifiques entre les champs artistique et vestimentaire, suivant les enjeux de la modernité et de la post-modernité.

Le premier chapitre, «Mode et modernité», débute avec Paul Poiret, qui initie une forme de collaboration entre la mode et l'art en se liant avec Raoul Dufy. Mais à l'opposé de la magnificence prônée par le couturier fauve, Chanel ne tarde pas à faire table rase de ces extravagances polychromes et réitère à son propre insu les positions fondamentales du Cubisme (destruction et reconstruction formelle), ainsi que celles du Bauhaus (rationalisation, fonctionnalisme, standardisation).

Nous enchaînons ensuite avec les avant-gardes qui ont respectivement imaginé un monde intégrant toutes les sphères de la vie. D'abord le Simultanéisme en France, où Sonia Delaunay explore les possibilités expressives de la couleur pure dans des combinaisons abstraites et géométriques, appliquées en peinture, en décoration et dans la création de vêtements. Suit le Futurisme italien avec Marinetti, Balla et de nombreux adhérents, pour qui le mouvement, le bruit et les rythmes colorés des grandes villes établissent les fondements d'un art axé sur le futur. Puis, le Constructivisme russe, où Rodtchenko, Tatlin, Stepanova et autres travaillent sur la production d'objets utilitaires et artistiques (dont les tissus et les vêtements) et le Surréalisme, de nouveau en France, alliant l'ingéniosité d'un Dalí et d'un Man Ray à la fantaisie onirique d'Elsa Schiaparelli. Enfin, à New York, Andy Warhol entre en scène, dandy jusque dans sa production artistique, incarnant l'esprit du Pop Art, fondé sur la volonté de rappprocher l'art et la vie.

En deuxième partie, «Mode et post-modernité», regroupe les théories de quelques auteurs ayant examiné la création des artistes d'aujourd'hui: Guy Scarpetta, Gilles Lipovetsky, Achille Bonito-Oliva, Germano Celant, etc. Au-delà des déclarations fracassantes des avant-gardes et de leurs négations successives, la création actuelle tend à reviser les fondements de la modernité. De son côté, la mode évolue

à un rythme similaire, partageant plus que jamais des territoires communs avec les arts visuels. C'est ainsi que de part et d'autre, on valorise l'humour, le fortuit et l'arbitraire (Lipovetsky), on soulève avec doigté l'éternelle question du bon et du mauvais goût (Scarpetta), on opte pour le nomadisme culturel, les échanges transdisciplinaires (Bonito-Oliva), on réinterprète des images «déjà faites» (Celant), s'agissant des prototypes artistiques comme des archétypes de la mode.

Si les avant-gardes, en rupture avec la tradition, se tournaient vers le futur, les artistes «post-modernes» déjouent l'évolution linéaire de l'histoire pour puiser aux sources du passé. À cela correspond une mode éclectique, protéiforme, où la plus haute technologie côtoie les traditions ancestrales (Miyake), où l'esprit du temps se conjugue avec l'indémodable (Lagerfeld pour Chanel), où le folklore, la mythologie et le charme baroque empruntent au théâtre et au spectacle (Lacroix).

Le troisième et dernier chapitre est entièrement consacré à Jean Paul Gaultier, un créateur de prêt-à-porter, qui s'est spectaculairement illustré, au cours de la dernière décennie, par son invention de tenues incongrues d'une richesse combinatoire inouïe. Privilégiant l'exhibitionnisme, les métissages et les détournements d'usage, passant du kitsch et de la glorification du banal au raffinement le plus sophistiqué, Jean Paul Gaultier cultive le paradoxe et nous apprend avec bonheur qu'il n'y a pas de mariage interdit.

C'est un voyage séculaire qui se déroule au cours des prochaines pages: de Paul Poiret à Jean Paul Gaultier. Un parcours extraordinaire, souvent ignoré de l'histoire de l'art, réunissant par le biais de la mode et des arts visuels le legs capital de la modernité et de la post-modernité.

CHAPITRE 1

MODE ET MODERNITÉ

PRÉLUDE

Dans ses écrits sur l'art et la modernité, Baudelaire avait présenti le côté fondamental qui se cache derrière la futilité du goût, mais assez curieusement, il a fallu attendre plusieurs décennies pour que des théoriciens tels Roland Barthes, Gilles Lipovetsky et Guy Scarpetta reprennent cette notion d'éphémère en relation avec l'art qui se fait.

Au début du siècle, les avant-gardes ont introduit le vêtement dans une réflexion qui se voulait globale, une entente parfaite entre l'art et la vie. Ces conceptions provisoires et successives, comparables à des modes dans la mesure où l'on voit surgir ces courants de pensée comme des vagues dans l'océan de la culture, n'ont pourtant pas fait l'objet d'études plus approfondies sur l'évolution vestimentaire, du moins en histoire de l'art. C'est par le biais de la philosophie, de la sociologie et de la littérature que se tisse le discours le plus actuel sur l'art et la mode. Bien que de nombreux ouvrages traitent de l'histoire de la mode en général, aucune analyse pertinente sur la mode n'est répertoriée en histoire de l'art. J'ai perçu cette lacune comme une urgence.

Je présenterai donc dans ce chapitre les principaux mouvements d'avant-garde qui ont influencé la mode en la façonnant selon leurs propres critères idéologiques et esthétiques.

1.1 LE FAUVISME: PAUL POIRET ET RAOUL DUFY

La vie de Paul Poiret (1879-1944) coïncide à peu près avec la durée de la 3e république, sous laquelle les arts, la littérature, le théâtre et la condition des femmes

évoluèrent à une vitesse foudroyante. C'est en 1904 que Poiret ouvre sa maison de couture. Il transforme littéralement la silhouette féminine, bannit le corset, invente la jupe entravée et fait scandale en proposant une jupe fendue du genou à la cheville, "la pire des insanités" écrit alors *Le Figaro*. Il faut se situer dans le contexte. Jean Cocteau rappelle que c'est l'époque où les femmes déambulent «comme des maisons mobiles,» et que «l'idée de déshabiller une de ces dames était une entreprise coûteuse, qu'il convenait de prévoir à l'avance, comme un déménagement.»[1] Poiret révolutionne la tradition plastique de la couture et libère les femmes de ces carcans inconfortables donnant l'illusion qu'elles sont en train de tirer une remorque!

De plus, avec l'arrivée des *Ballets Russes* de Serge Diaghilev en 1909, l'effet vivifiant et coloré qu'ils produisent renverse les normes de grisaille auxquelles le tout Paris se conformait auparavant. Leur avènement suscite la collaboration de nombreux artistes: Picasso, Derain, Matisse, Braque, Ernst, Miró, de Chirico, Pevsner, Bakst, etc, pour la création des costumes et des décors de ces spectacles inédits intégrant le corps humain au pictural. Même si Poiret nie avoir subi l'influence de Léon Bakst, le célèbre décorateur de Diaghilev, leurs créations respectives ont en commun des motifs de broderie simples, naïfs, des couleurs contrastantes, tranchant avec la palette en demi-teintes de l'époque.

À la suite de ces événements, Paul Poiret élabore un style souple, supprimant corsets et jupons carcans, inspirés de la statuaire grecque, où l'équilibre est atteint au niveau des épaules et non de la taille. Une mode qui se caractérise par un retour à la souplesse naturelle du corps, décrite ainsi par Bruno du Roussel: «Il fallait sans doute cette extraordinaire sensualité artistique pour avoir la force et l'audace de

mettre un terme à ces déformations du corps féminin qui, à travers la crinoline, la tournure, le "cul-de-Paris", le corset, pendant plus de soixante ans s'étaient donné pour fonction d'inventer une femme abstraite».[2] La force du grand couturier ne serait donc pas étrangère à son goût pour l'art, puisqu'il rédige dans ses notes personnelles: «L'art consiste à créer une nouvelle forme de langage qui permette d'exprimer d'une façon nouvelle ce que les hommes ressentent depuis des temps immémoriaux. Un couturier a autant de langages qu'ils dispose de tissus pour chanter la beauté de la femme».[3]

Et pour ce faire, Poiret ne se limite pas à la mode. Mécène, il est l'ami des Derain, Vlaminck, Rouault... ces peintres fauves envers qui le public reste encore fermé et qu'il considère avec un profond respect:

> Pour l'artiste, l'inutile est plus précieux que le nécessaire, et on le fait souffrir quand on veut lui faire admettre l'inutilité de ses audaces, ou quand on choisit dans son oeuvre ce qui est monnayable seulement. Un artiste a des antennes qui vibrent longtemps à l'avance et pressent les tendances du goût bien avant le vulgaire. Le public ne peut jamais déclarer qu'il se trompe: il ne peut faire qu'un acte d'humilité devant les choses qu'il ne pénètre pas.[4]

Sensible et ouvert à tous les courants artistiques, le couturier agit en mégalomane. Il réanime la mode, le costume de théâtre, la décoration d'intérieur, fonde une école où dessineront les jeunes filles, l'École Martine, du nom de l'une de ses filles. C'est aussi une période de grands changements dans l'industrie du textile, les débuts de la photographie de mode, ceux de Man Ray et de sa courte collaboration avec Poiret; l'invention des premiers rayogrammes. Précurseur en maints domaines, Poiret est aussi le premier à penser à une mode pour homme, le premier à associer son nom de couturier à un parfum aux senteurs exotiques. Enfin il donne des conférences, joue au théâtre, écrit des livres et des articles de journaux, organise des soirées grandioses (*La mille et deuxième nuit,* marquant l'apogée de sa gloire)

et une des plus spectaculaires réalisations à l'Exposition des Arts Décoratifs et des Industries Modernes de 1925, la plus importante exposition jamais consacrée aux arts décoratifs. Le but de cette exposition est de démontrer qu'un artiste peut devenir artisan, que les arts déco s'appliquent aux nouveaux produits industriels et que le luxe peut se fabriquer en série.[5]

Time is money est devenu le slogan du jour:« Tout devait être rapide, violent, direct. Les artistes qui participaient à l'exposition étaient convaincus que le béton armé, la laque, certains bois précieux, le cristal fumé, le fer forgé et les métaux translucides doteraient la vie moderne d'une beauté nouvelle».[6] La mode a aussi sa place à l'Exposition. "L'art décoratif moderne trouve son application dans la mode", peut-on lire dans *Vogue* en mai 1925. Partout la presse souligne également le rôle capital de Poiret: «Si cette exposition voit le jour, c'est grâce à l'impulsion que Paul Poiret a donnée aux arts décoratifs modernes en fondant l'École Martine et en encourageant la décoration d'intérieur».[7] Son nom traverse l'Europe, l'Amérique et la Russie.

On dit de Poiret qu'il est celui qui a mis un terme définitif au 19e siècle, créant une nouvelle image de la femme, plus linéaire et plus souple. Il combine les éléments essentiels des mouvements artistiques en vue de la libération de la mode. Les coloris agressifs des Fauves (les orange, citron, lilas et émeraude), la conception des masses et des espaces étudiée par les Cubistes... D'ailleurs il se voit lui-même comme un artiste:

> À mon avis, on peut considérer les robes à peu près comme les autres oeuvres d'art. Quand je signe une robe, je me regarde comme un peu plus qu'un couturier, car je pense être créateur d'une oeuvre d'art. C'est pourquoi j'entends bénéficier de la même protection que les autres artistes. De plus, j'estime que, en ce qui concerne l'exportation, le système de rénumération devrait suivre les mêmes règles. En bref, je vais instaurer quelque chose comme des droits d'auteur.[8]

Par l'intermédiaire de Vlaminck, le couturier rencontre Raoul Dufy en 1909. Tout deux deviennent très vite complices. Poiret l'engage à créer des modèles de tissus pour l'impression des soieries, lorsqu'il achète une usine, avenue de Clichy. Au moment de son engagement vis-à-vis de Poiret, Dufy se trouve en pleine période cubiste, c'est-à-dire axée sur la forme. Sous l'influence de Paul Poiret, il se tourne définitivement vers la couleur qui sera désormais la raison d'être de sa création artistique. Incidemment, Dufy trouve dans les arts appliqués une relation logique avec ses recherches chromatiques. Résumant ses trouvailles plastiques en la formule: couleur=lumière, l'éclat des teintures imprimées sur la soie lui semble d'emblée plus démonstratif que celui de la peinture à l'huile sur une toile opaque.

Jusqu'alors jamais on n'avait imprimé autre chose que des pois et des rayures sur la soie ou des imitations de toiles de Jouy sur des cretonnes. Il va sans dire que les couleurs et les dessins de Dufy, gravés sur bois et imprimés à la main sur des soies, des velours et des toiles, changent totalement la face de la mode. L'artiste mélange avec habileté la tradition et l'esprit de son temps, introduisant dans son oeuvre textile la suppression de la perspective (influence du Cubisme) et les découvertes picturales de Matisse. Sa fleur fétiche, la rose, est omniprésente du temps où il travaille avec Poiret. Puis il déploie des motifs de lys, d'arums, de liserons, d'amaryllis, d'asters, d'altéas... à mi-chemin entre un baroque luxuriant et les signes d'une abstraction colorée. Outre ces libres imprimés floraux, il développe des thèmes animaliers empruntés au *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire.

Malgré leur bonne entente, la collaboration Poiret/Dufy ne durera qu'un an. Elle s'achève lorsque la firme Bianchini-Férier propose à l'artiste de plus grands moyens

industriels. Et Dufy consacrera quelques vingt années à la création textile, au cours desquelles on peut distinguer deux périodes précises quant à son style. La première, à la fois fauve et cubiste, avec des formes et des dessins rigides emprisonnant la couleur et s'étendant jusque vers 1919. La seconde, composée de dessins plus souples, laisse la couleur s'étendre librement sur le support-textile.

Sommairement les critiques peuvent reprocher à Dufy d'être trop peintre dans ses tissus; de ne pas être assez décorateur comme un Klimt ou un Bakst. Certaines de ses étoffes n'ont pas cette souplesse décorative que Sonia Delaunay sait transmettre à ses soieries imprimées. Mais elles sont cependant imprégnées d'une grande originalité de création, «de cette fausse naïveté, ce charme, cette gaieté, ce style Dufy».[9] Par la suite, son oeuvre picturale sera fortement marquée par ses antécédents dans le textile.

De son côté, Paul Poiret aura innové et bouleversé la mode, passant d'une période grecque à une russe, puis à une autre orientale. Mais ces révolutions demeurent malheureusement superficielles. Car lorsqu'il s'adresse à Raoul Dufy et qu'il lui demande d'animer des surfaces de tissu, la création n'atteint pas l'esprit ou la forme des robes ou objets, mais bien leur décoration. On repproche aussi à Poiret ses extravagances:

> S'il commence à libérer la femme des cols et des corset - et par là il amorce une certaine simplification de la couture - il fait une débauche de plumes, de tissus violents, de drapés vertigineux. Contre le bon ton, la discrétion, le sens de l'économie, il lance l'audace sous toutes ses formes: pantalons bouffants à la turque, robes à "étages", chapeaux empanachés.[10]

Pierre Cabanne écrit que «dans le déferlement de nouveautés de l'après-guerre, il fallait être capable de renouvellements radicaux».[11] La femme, ayant appris à être

1. Madame Poiret habillée par son mari (1919)
in Dominique Brabec et Martine Silber, La mode 89/90, Paris, La Manufacture, 1989, p.84.

active pendant la guerre, se mit à la recherche de vêtements concordant à son attitude nouvelle. Poiret, qui n'y crut pas, pensa qu'il s'agissait d'une mode passagère et demeurait persuadé de la validité d'une opulente beauté qui était sa manière: «Je n'ai pas l'intention de trahir mon style - par définition, le plus raffiné et le plus luxueux. Je n'ai pas l'intention de m'abaisser... Soyez plus vives, soyez lyriques. Vos toilettes ne devraient pas rappeler les tristesses noires de l'heure. Elles devraient vous aider à les oublier. Soyez gaies. Soyez originales. Soyez colorées! »[12]

Le grand couturier se révèle donc incapable de maîtriser le mouvement qu'il a lui-même amorcé, alors qu'à l'inverse, une jeune femme nommée Gabrielle Chanel, semble saisir parfaitement l'esprit du temps. Une sorte d'écoeurement face à l'abondance des couleurs criardes et ostentatoires la pousse à imposer un nouveau style, sobre et à-propos. Elle met un terme au style triomphaliste à la Poiret, «lui arrachant ses clientes une à une et les embrigadant aussitôt dans la cohorte des femmes qui, sur son ordre renonçaient aux aigrettes, aux cheveux longs et aux jupes entravées».[13] Ainsi tristement dépourvu d'intérêt, Poiret meurt pauvre et oublié.

1.2 COCO CHANEL / LE BAUHAUS

Dans son livre *Le temps Chanel*, Edmonde Charles Roux explique le contexte dans lequel la mode Poiret ne pouvait que s'éteindre:

> Si la mode féminine restait redevable à Poiret d'innovations majeures, tels l'allègement du corset et une tentative de raccourcissement des jupes, si Poiret fut un coloriste comme on n'en connut point après lui, ce fut néanmoins cette année 1918 que Gabrielle imposa le droit des femmes au confort, à l'aisance des mouvements. Tout y incitait. La femme-objet n'avait plus

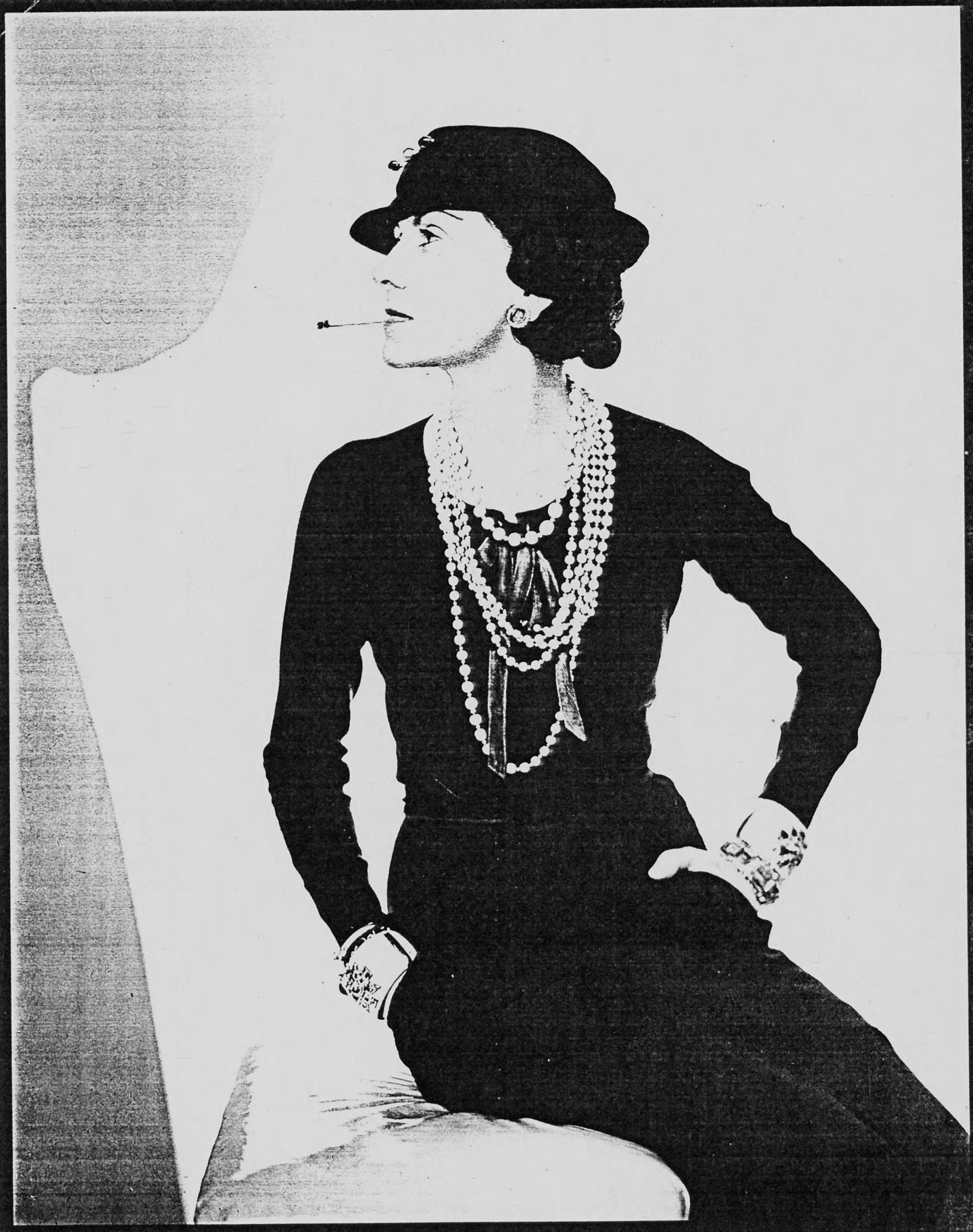
> d'existence possible et la victoire de l'automobile sur la voiture hippomobile était chose faite, posant de façon complètement nouvelle le problème du corps féminin.[14]

Coco Chanel (1883-1971) est sans aucun doute le plus célèbre couturier du 20e siècle. Avec l'industrialisation, une infinité de besoins nouveaux dans des secteurs aussi variés que la peinture, la musique, la couture... deviennent le *leitmotiv* d'une ère nouvelle à bâtir: «Tout change à cette époque, la façon de penser, la façon de voir, la façon d'écrire, de peindre et d'écouter; la vie se transforme précipitamment dans les actes les plus quotidiens même, et jusqu'à la façon d'aimer, de parler et de s'habiller».[15]

Paris est la capitale de ce nouveau monde et parmi les visionnaires qui hantent la métropole, Gabrielle Chanel décide de se consacrer à la délivrance des femmes écrasées sous leurs ornements. Elle se donne pour mission rien de moins que de changer la rue! Elle invente la femme moderne, crée des lignes simples, une mode souple, choisit des tissus inédits: le jersey, le tweed, le piqué blanc et privilégie le noir comme couleur dominante:

> Voilà que l'ornementation s'effaçait au bénéfice de la ligne, voilà que s'imposait un costume né de la seule logique d'un créateur. Et puis elle avait voulu ce que personne avant elle n'avait osé avec une pareille franchise: des femmes allant, libérées, dans des vêtements lâches qui effaçaient le buste et la cambrure, des femmes qui portaient une jupe radicalement écourtée. Chanel imposa à la mode des innovations si déterminantes qu'elle la fit changer de siècle.[16]

L'année suivant l'Exposition de 1925, sa «petite robe noire» obtient un succès fulgurant: «La robe, un simple fourreau en crêpe de Chine noir, sans col ni poignets, jupe simple moulant étroitement les hanches, créée par Chanel, sera l'uniforme unanimement accepté par les femmes.»[17] La même pour toutes! Comme l'automobile inspire le monde entier et pour appuyer l'initiative de Chanel, *Vogue*



2. Man Ray, Coco Chanel (circa 1935)
in Man Ray, photographe, Musée National d'Art Moderne,
10 décembre 1981-12 avril 1982, Centre National d'Art et
de Culture Georges Pompidou, Paris, Philippe Sers, 1985, p.224.

compare la petite robe noire à l'automobile: puisque les firmes produisent le même modèle pour toute la clientèle, pourquoi ne pas procéder à l'avenant avec la mode? «Voici la Ford signée Chanel», renchérit le magazine féminin, mettant en évidence sa simplicité impersonnelle. C'est donc le même principe de standardisation institué par Le Corbusier que Chanel introduit dans la mode.

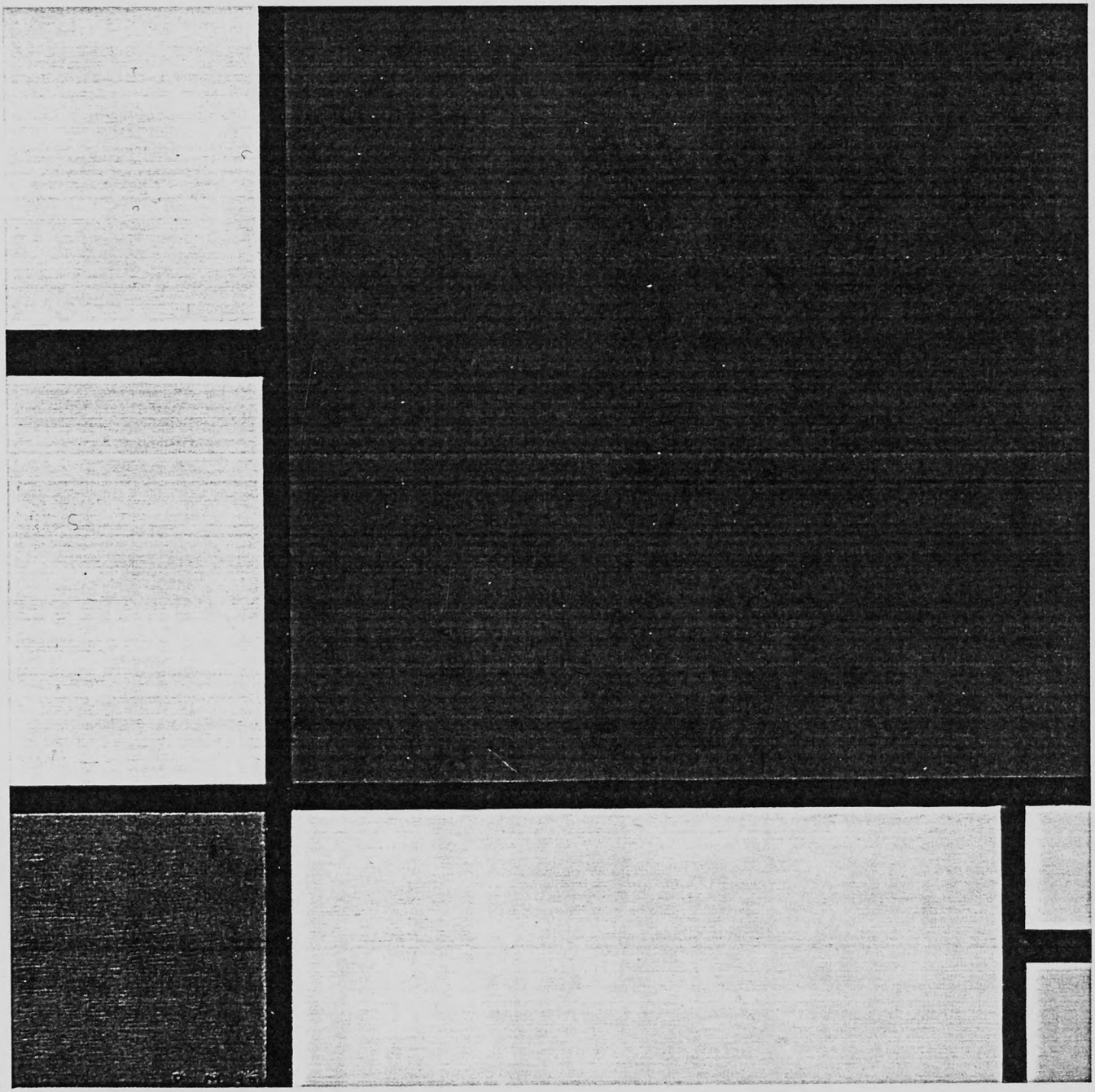
La démarche de Chanel rejoint d'emblée l'idéologie du Bauhaus. Le Bauhaus, une école de design introduite à Munich en 1911 par Walter Gropius, est le haut-lieu d'une esthétique fonctionnelle, le sanctuaire des lignes rigoureuses et de l'imagination géométrique. Il tend à réconcilier les dissensions entre l'art, l'artisanat et l'industrie, car en ce début de siècle, c'est toute la culture qui est bouleversée par les machines, capables de produire massivement et avec régularité des objets utilitaires courants. Son but suprême est de regénérer la société grâce à l'art.

Le fonctionnalisme instauré par le Bauhaus s'insurge également contre les pièges de l'ornementation gratuite de l'Art Nouveau. Déjà en 1907, Hermann Muthesius préconise que l'utilisation pratique des objets demeure en concordance avec l'expression du temps: «Si l'on cherche donc à répondre aux nécessités de notre temps, il faut commencer par analyser l'usage de chaque objet pour en déduire logiquement la forme à partir de sa fonction». [18] On opte pour la pureté et la sobriété des lignes. L'approche est scientifique: un objet sera beau s'il est efficace. L'objectif étant de réconcilier les arts et l'industrie, on recule les barrières entre artistes et artisans.

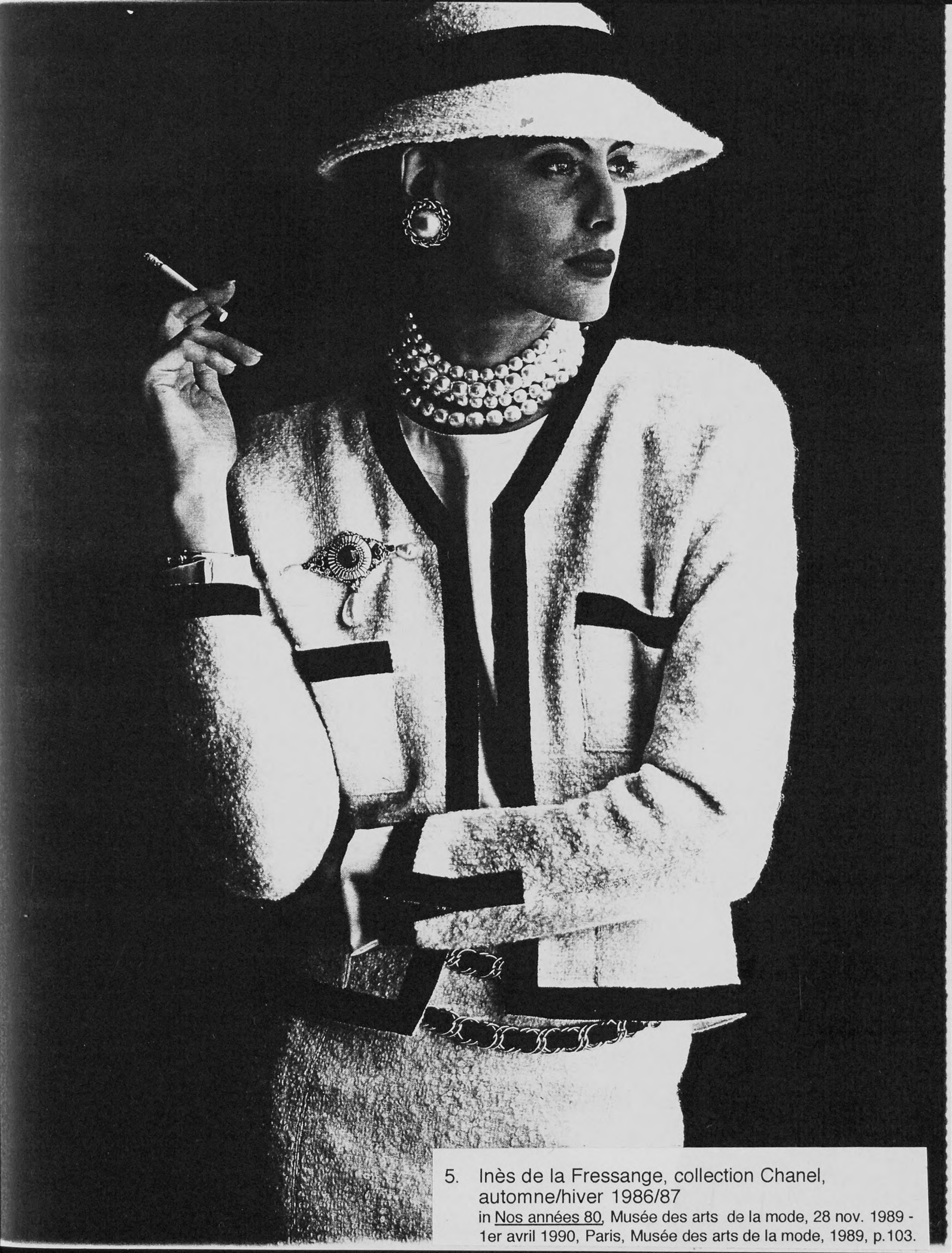
Voici qu'un processus semblable s'opère chez Chanel. Après l'exotisme des Ballets Russes, la philosophie pure et dure du Bauhaus influence la mode. Le

Chanel choisissant des tissus

3. Chanel choisissant des tissus (circa 1960)
in Lilou Marquand, Chanel m'a dit,
Paris, Éd. Jean-Claude Lattès, 1990, p.93.



4. Mondrian, Composition avec rouge, jaune et bleu, 1930
in Delaunay, Mondrian, Galerie Beyeler, Basel,
avril-mai 1977, Galerie Beyeler, 1977, p.57.



5. Inès de la Fressange, collection Chanel, automne/hiver 1986/87
in Nos années 80, Musée des arts de la mode, 28 nov. 1989 - 1er avril 1990, Paris, Musée des arts de la mode, 1989, p.103.

principe essentiel: la forme doit suivre la fonction. Et Chanel commente: «La mode est devenue absurde, les couturiers ont oublié qu'il y a des femmes à l'intérieur des robes. La plupart des femmes s'habillent pour les hommes et désirent être admirées. Mais elles doivent aussi bouger, monter dans une voiture sans craquer leurs coutures».[19] Sa révolution tient essentiellement à l'élimination de tous les accoutrements dont sont alors affublées les femmes. Elle rationnalise tout: les manteaux de voyage sont confortables, les poches conçues pour contenir les mains, les chapeaux ont leur place dans les valises et pour la première fois, les boutons abandonnent leur rôle décoratif pour enfin fermer le vêtement. Cependant, selon Cocteau, bien qu'elle applique à la mode les lois de la poésie et de la peinture, jamais elle n'accepte que soit prononcé le mot art au sujet de la couture. Elle distingue systématiquement l'art et la mode. Dans un élan de modestie, elle dira: «Nous sommes des artisans, je ne suis qu'une ouvrière qui travaille de ses mains».[20]

Loin d'être indifférent à la suprématie de Mademoiselle Chanel, Poiret dira qu'elle a inventé «le misérabilisme de luxe» et que si «jadis les femmes étaient architecturales comme des proues de navires (...), elles ressemblent (dorénavant) à de petits télégraphistes sous-alimentés».[21] De même que Poiret s'oppose à la démocratisation de la mode et à la simplification de la coupe dont l'avènement tient de l'existence des machines, les adversaires du Bauhaus s'insurgent également de l'uniformité engendrée par l'industrie. Ceux-ci estiment que le travail manuel avec ses imperfections confère à l'objet une vie que la machine ne peut rendre. Ils croient aussi que la standardisation gèle les formes avant même qu'elles atteignent leur pleine maturité. Mais avant tout, ce qui oppose prioritairement les deux couturiers, c'est d'abord l'usage de la copie. Poiret en fait une maladie et redoute qu'une

BIBLIOTHÈQUE LIVRES RARES UNIVERSITÉ LAVAL

personne quelconque puisse percer les mystères de sa couture, copier ses créations. Chanel, au contraire, encourage la copie, persuadée que le succès d'un style tient à son succès populaire: «une mode qui ne descend pas dans la rue n'est pas une mode,» dit-elle. «La mode ne doit pas venir de la rue, mais elle doit y descendre»... Principe qui sera plus tard contredit par Jean Paul Gaultier.

Il faut aussi savoir que dans les années 1920, une mode n'est pas simplement un caprice de couturier. Une mode est un uniforme. Cocteau explique que même si le mari ou l'amant la détestait, la femme la suivait. Même si elle-même la détestait! Alors à une certaine période, et jusque dans les provinces reculées, toutes les femmes eurent les cheveux courts et la taille sous les hanches, peu importe leur physionomie corporelle.[22]

Cette perception des proportions, différente de l'anatomie naturelle, se reconnaît également dans la peinture cubiste. La vision réductrice du vêtement plat, court, géométrique correspond à la représentation des modèles tels qu'ils apparaissent aux spectateurs étonnés devant certaines toiles de Picasso ou de Braque, alors qu'on ne peut distinguer où les peintres ont voulu placer le buste, la main gauche ou la jambe droite. De même, la consécration par Chanel des tissus et des fourrures moins nobles s'accorde avec la poétique cubiste qui se méfie de la «belle» peinture pour se tourner vers les plus humbles matières: papiers journaux, débris, objets de fortune. En ces mêmes années, le parfum No 5 de Chanel entre en scène «dans un flacon sec et nu (...) en contradiction avec les mièvreries en faveur chez les parfumeurs, un flacon net comme un cube».[23]

Jusqu'en 1933, elle monopolise les canons de la mode, domaine alors entièrement gouverné par des femmes (Vionnet, Lanvin, Louise Boulanger, etc.). Et si jusque-là Chanel n'a pas eu à se défendre, une seule se pointe en rivale: Elsa Schiaparelli, «une créatrice dont les goût sont à l'opposé des siens mais qui attire exactement le même type de femmes.»[24] Celle que Chanel nomme «l'Italienne», de peur d'entendre les résonnances de son nom, collabore avec Dalí, Aragon et d'autres artistes surréalistes et ose les créations les plus fantaisistes. Malgré cette forte concurrence, Coco Chanel réussit et triomphe.

Elle s'exile en Suisse pendant la seconde guerre, y demeure huit ans et revient à Paris en 1954. Les États-Unis l'acclament. Pour la deuxième fois, elle modifie l'apparence féminine (le *New Look* de Christian Dior ayant fait fureur après la guerre), impose un style à la rue, préconisant plus que jamais la «logique» du vêtement. Selon l'analyse qu'en fait Roland Barthes dans le *Système de la mode*, l'oeuvre de Chanel est immense, surtout à cause de son caractère d'éternité, contestant l'idée même de mode qui s'auto-détruit et qui repose sur un sentiment violent et temporel:

> L'oeuvre de Chanel ne participe pas - ou participe peu à cette vendetta annuelle . Chanel travaille toujours le même modèle qu'elle ne fait que varier d'année en année,comme on «varie» un thème de musique; son oeuvre dit (et elle même le confirme) qu'il y a une beauté «éternelle» de la femme dont l'image unique nous serait transmise par l'histoire de l'art (...) La chose même qui nie la mode, la durée, Chanel en fait une qualité précieuse.[25]

1.3 LE SIMULTANÉISME: SONIA DELAUNAY

À partir des innovations vestimentaires implantées par Gabrielle Chanel, Sonia Delaunay (1885-1975), artiste d'origine ukrainienne, épouse de Robert Delaunay, révolutionne radicalement la mode des années 1920. Mais, contrairement à Coco

Chanel, ses préoccupations ne concernent aucunement le chic et le *look,* qui font le plus souvent le succès d'un couturier. À l'inverse, Delaunay arrive à construire une sensibilité moderne qui réconcilie les arts visuels et appliqués dans une vision totale où l'art est en osmose avec la vie. Si elle touche donc la mode, c'est d'abord pour y diffuser sa pensée artistique et non par pur passion pour le vêtement. Soutenant que l'art doit vivre à l'extérieur des ateliers et des galeries, elle participe ainsi aux divers champs connexes à la peinture:

> Sonia Delaunay n'accepte de se plier à aucune des directives des couturiers en vogue et surtout pas au noir inspiré par Chanel; ses tissus ne sont pas d'une époque déterminée et ne correspondent pas à une image de la femme préalablement définie. D'emblée elle a refusé les équivoques et les compromis *Art Déco*, elle n'a pas attendu 1925 pour pratiquer le cubisme, et le sien n'est pas une simple décomposition géométrique appliquée aux meubles, tissus et objets, mais un langage dynamique fondé sur des rapports de couleurs et de rythmes, sur l'organisation de l'espace. Sa mode n'est ni un reflet du goût, ni une concession aux libertés que s'arroge la femme, mais un style pictural dont la peinture s'inspirera d'ailleurs plus tard.[26]

C'est en 1911, en confectionnant une petite courte-pointe pour la naissance de son fils avec des morceaux de tissus hétéroclites, qu'elle voit en son *patchwork* une analogie avec les papiers collés des Cubistes. Malgré ce rapprochement que pressent l'artiste, on peut cependant risquer qu'elle anticipe davantage les papiers découpés de Matisse, plutôt que les papiers collés, par la polychromie de ces fragments réunis et le «hasard calculé» de leur amalgame chromatique. Mais l'important, c'est qu'il s'agit bel et bien d'une découverte, qu'elle applique par la suite à sa peinture et à différents objets autour d'elle. Ainsi, Delaunay entrevoit les possibilités illimitées de la couleur et perçoit les textiles comme tout à fait appropriés à la création d'oeuvres d'art. Au tissu, elle accorde la même valeur picturale qu'à la toile, seul support que privilégient alors ses contemporains.

C'est donc en 1911 que se termine sa période fauve. Elle exécute l'année suivante sa première peinture abstraite: *Contrastes simultanés*, première d'une vaste production entièrement vouée à l'abstraction et à la libération de la couleur. Dans ses études de motifs pour les étoffes, on retrouve les aspects les plus variés et les recherches les plus fondamentales de l'art abstrait, où la poésie joue aussi un rôle prépondérant. Sa vision globalisante vivifie de nouveaux secteurs du design dans lesquels elle introduit les éléments les plus radicaux de sa peinture. Son désir immanent de cohésion entre l'art, la mode et la vie rend à ses créations vestimentaires la puissance et l'autonomie d'une oeuvre d'art.

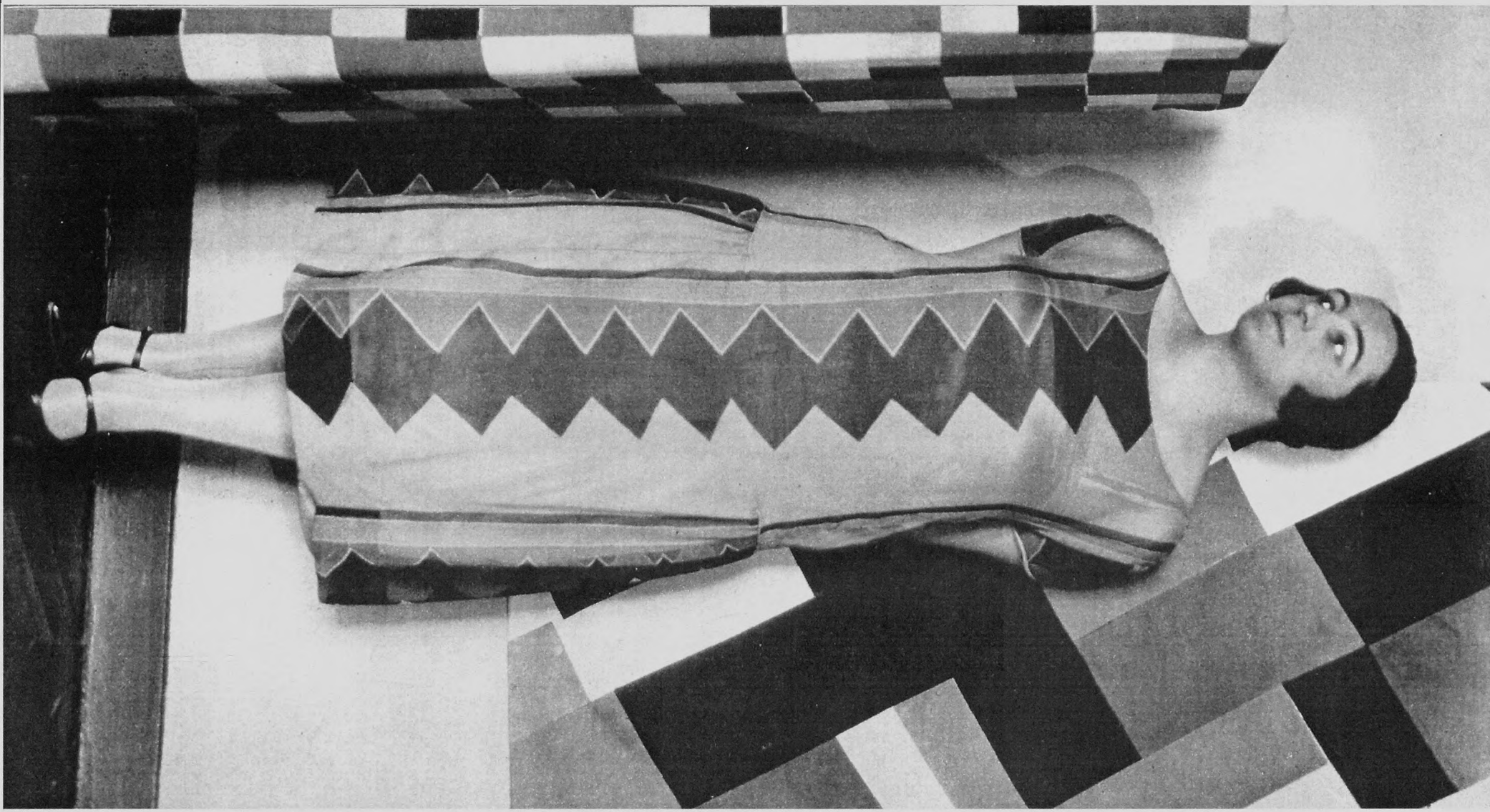
Couleurs et formes géométriques, à la base de toute conceptualisation chez les Delaunay, ont distinctivement leur intégrité et leurs lois inhérentes: la couleur est indivisible comme élément primaire, alors que la géométrie se démontre par des règles incontournables. En comprenant cette loi absolue qui différencie le concret de l'abstrait, elle libère les formes et les couleurs en les transformant en vêtements. Selon elle, sous l'influence de la peinture, la mode doit être constructive, si bien que la coupe de la robe (la construction) sera conçue en même temps que sa «décoration».

C'est Blaise Cendrars, perçu par Sonia Delaunay comme le plus vrai et le plus grand poète de son temps, qui nommera cette nouvelle tendance issue du Cubisme, «Simultanéisme», alors que Guillaume Apollinaire préfère le terme «Orphisme». L'équivalent en poésie permet d'éprouver, en lisant un poème, les différentes sensations ressenties simultanément par l'auteur, sans hiérarchie entre elles. Dans un rapport espace/temps, le Simultanéisme réfère directement à la machine, génératrice du mouvement. Si la nature a inspiré l'art pendant des siècles,

la sensibilité moderne unifie dorénavant des mondes étrangers: l'harmonie des couleurs et les éléments chaotiques de l'industrie. Dans cet esprit, Tristan Tzara, écrit en 1923 le *Poème pour une robe de Madame Sonia Delaunay,* une association d'images et de mots discordants choisis pour produire une réalité insoupçonnée:

> L'ANGE A GLISSÉ SA MAIN
> DANS LA CORBEILLE, L'OEIL DES FRUITS.
> IL ARRÊTE LES ROUES DES AUTOS
> ET LE GYROSCOPE VERTIGINEUX DU COEUR HUMAIN.[27]

Les découvertes de Sonia Delaunay l'ont inspirée à utiliser des contrastes de couleur à partir des recherches initiales de Chevreul, inventoriées dans *De la Loi du contraste simultané*, lesquelles sont poursuivies par Delacroix, Seurat, puis par Robert Delaunay. Elle applique ces études aux robes, tissus, sacs et accessoires, construisant ses formes, non par le clair-obscur, mais par la profondeur des rapports de couleurs entre elles. Et lorsque le tailleur de son mari lui donne un échantillonnage de tissus de couleurs variées, elle en profite pour créer une robe à l'image de sa peinture. Cette première robe simultanée, datant de 1913, est en harmonie parfaite avec l'art des Delaunay et devance l'Exposition de 1925, où le grand public s'initie pour la première fois à l'Art Déco. C'est pour cette robe que Blaise Cendrars écrit son poème *Sur la robe, elle a un corps* . Jacques Damase raconte la poésie qui se dégage de ces créations: «Les robes pour elle sont comme des architectures de couleurs qui jouent à la manière d'une fugue; une robe, un manteau, c'est une portion d'espace ordonnée et conçue, et par la matière, et par les dimensions».[28]



6. Sonia Delaunay
in Jacques Damase, Sonia Delaunay: rythmes et couleurs, Paris, Hermann, 1971.

Le collage, quintessence du langage visuel moderne, convient parfaitement à la multiplicité des formes, tel que Sonia Delaunay les décortique dans *Études de lumière, Formes circulaires, Prismes électriques,* etc. Déjà, son approche est transdisciplinaire. Dans ses vêtements, les formes symétriques s'opposent aux asymétriques, elle jouxte les tissus lisses et rugueux et combine même les mots au tissu dans sa fameuse *robe-poèmes.* Elle réalise aussi des études tactiles en assemblant la fourrure, les broderies de laine et soie, comme les Cubistes opposaient alternativement des matières lisses ou granuleuses sur certaines parties de leurs oeuvres. Ainsi, elle dépasse le côté éphémère de la mode pour lui imposer un style: «À l'écriture des formes géométriques simples, s'ajoutent un lyrisme et une poésie fondés sur la musicalité des rythmes et l'éclat des couleurs chaudes qui, dès l'avant-guerre, avaient séduit Apollinaire et Cendrars.»[29]

Elle introduit enfin la modernité dans la mode, sachant doser les couleurs et les formes pour créer des tissus. La révolution de Chanel en ce qui coucerne la coupe est ainsi poursuivie dans les tissus simultanés, à travers une vision contemporaine, comme le souligne Robert Delaunay: «Autant il nous paraît démodé de représenter sur un costume un panier Louis XVI ou un paysage chinois, ou des fruits stylisés, ou des fleurs des champs, autant il nous paraît logique - et vraiment humain - de partir d'éléments architectoniques, organiques et qui font partie de la vie actuelle, plus simples et plus vrais, plus en rapport avec la vie moderne».[30]

Tango et Fox Trot font alors la rage. Artistes, poètes, dandys et amateurs de mode se retrouvent au Bal Bullier, l'une des salles de danse les plus en vogue de Montparnasse, face à la Closerie des Lilas. Dans le *Mercure de France* du 1er janvier 1914, Guillaume Apollinaire écrit: «Il faut aller voir à Bullier, M. et Mme

Robert Delaunay, peintres qui sont en train d'y opérer la réforme du costume». Il ajoute ironiquement: «Et si vous rendant à Bullier, vous ne les voyez pas aussitôt, sachez que les réformateurs du costume se tiennent généralement au pied de l'orchestre, d'où ils contemplent sans mépris les vêtements monotones des danseurs et danseuses».[31]

À partir de 1922, elle fait imprimer plusieurs milliers de tissus en Hollande, à Lyon, et ailleurs en France, avec la collaboration de Jacques Heim avec qui elle ouvre sa première Boutique Simultanée. C'est ainsi que le dessin géométrique et abstrait est introduit dans le tissu imprimé dès 1923, contrastant avec les motifs figuratifs de cette période. Sa décision d'étendre les principes de l'art abstrait à la construction de la vie moderne élimine les frontières des champs artistiques et lui assure l'indépendance requise pour élaborer une production libre des influences de son mari.

Si elle utilise des couleurs vives, ses tissus n'ont pourtant pas la violence gratuite des étoffes fauves de Poiret. Pas plus que Delaunay ne construit des robes cubistes ou futuristes. Elle crée plutôt des robes et des manteaux qui correspondent à sa vision rationnelle de peintre. Pour les Delaunay, les fondements de la mode résident en ses éléments: rapports des formes et des couleurs et organisation de l'espace. Robert Delaunay note: «Le jour où l'on comprendra la nouveauté de nos moyens d'expression, connaissance des rapports des couleurs, leurs rythmes, tout le monde s'en servira».[32] Plus tard, répondant à une enquête de la revue *Heim* sur «Les artistes et l'avenir de la mode», Sonia Delaunay déclare:

> La mode d'aujourd'hui ne reflète pas les tendances de l'art du siècle. L'art aujourd'hui a eu le courage de faire une révolution complète et de repartir sur une construction nouvelle. L'art de notre époque est visuel et constructif. Le métier de la mode n'est pas encore constructif, mais

> une application de détails et de raffinements. La mode d'aujourd'hui devrait partir de deux principes: le vital, l'inconscient, la sensualité visuelle d'une part, et le métier, la construction de l'autre. Pas d'inspiration prise dans le passé, mais aborder le sujet comme si tout partait à nouveau d'aujourd'hui.[33]

Dans ce même numéro de septembre 1931, Piet Mondrian répond: «Non seulement la mode est le fidèle miroir d'une époque, mais elle est une des plus directes expressions plastiques de la culture humaine.» Son point de vue face à la mode est identique à sa démarche picturale: «Pour ne pas retomber dans une nouvelle forme de l'expression du passé, il est donc de la plus grande importance que la mode se dirige vers une création des aspects «nature-homme» en équivalence...qu'elle oppose les lignes ondulées et les formes molles du corps à des lignes tendues et à des plans unis et crée des rapports plus équilibrés».[34]

L'essentiel de la démarche de Sonia Delaunay tient toujours d'une idée de construction par rapport au corps. Que ce soit par opposition des lignes, comme le soutient Mondrian ou dans une poésie plus souple, la réflexion au sujet du *corps-support* s'avère de la plus haute nécessité. Aussi, Sonia Delaunay s'insurge-t-elle contre les copies de tableaux, plaquées sur le corps des femmes. Que l'on pense à Yves Saint-Laurent et son interprétation de Mondrian ou aux peintures de l'Op Art, mises en vêtements par le même couturier. Offusquée, Delaunay écrit à Jacques Damase en mai 1968:

> Quant aux robes Mondrian, à celles d'après Vasarely ou autres fantaisies, je trouve ça complètement ridicule. C'est un moyen publicitaire mais ce n'est pas une base d'évolution ni de construction; c'est du cirque. C'est pourquoi ils se tournent vers mes recherches en les adaptant à la vie de maintenant. Ça, c'est un domaine qui appartient à tout le monde.[35]

À l'évidence, ses innovations artistiques dans la mode deviennent peu à peu accessibles. Cependant la richesse du style et les arrangements géométriques qu'elle propose n'obtiennent pas d'emblée le succès qu'ils méritent. Le public n'est pas prêt. D'ailleurs on découvre encore avec étonnement l'ampleur de son oeuvre

et la galerie Artcurial à Paris édite aujourd'hui une ligne complète d'objets pour la maison (linge et vaisselle) inspirée de sa peinture. Delaunay n'était pas à la mode; elle l'a devancée.

1.4 LE FUTURISME ITALIEN

L'Italie est sans doute le pays qui a le plus emprunté au Simultanéime, quoique les Futuristes italiens transforment la perception du mouvement dans une séquence linéaire, illustrée notamment dans *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912) de Giacomo Balla ou dans *Forme unique de continuité dans l'espace* (1913) d'Umberto Boccioni:

> *What is Simultaneous in the art of the Futurists is that one picture, framed off from the world, contains the examination in sequence of a whole suite of movements. It could be said that Futurist painting, rather than being an effort to achieve the Simultaneous, as either Apollinaire or Cendrars understood it in painting, is a mode of Analytic Cubism, the examination of moving parts in disarticulation, Cubism in motion.*[36]

Le mot Futurisme, inventé en 1910 par un poète italien, Filippo Marinetti, est employé pour décrire une variété de styles artistiques et littéraires à la fois modernes et agressifs:

> Le Futurisme s'est imposé au tournant des années 10 en Italie (qui jusque-là avait accumulé un retard considérable au point de vue artistique) incarnant une idéologie globale du renouvellement et de la pensée moderne et ce, à travers les domaines les plus variés: littérature, arts plastiques et décoratifs, spectacle, cuisine, mode, architecture, urbanisme, communication, politique, bref sous toute forme d'interaction issue de la vie quotidienne.[37]

Germano Celant, dans un essai intitulé «Futurism as Mass Avant-Garde», y voit les premiers signes d'un mouvement artistique global, transdisciplinaire, reflétant la société italienne entière. Selon lui, les structures du Futurisme respectent, malgré

leurs carences, une visée totale jamais démentie. Démolissant les catégories artistiques abstraites: la musique, la peinture, le théâtre, le cinéma..., les protagonistes de la culture futuriste favorisent avantageusement une réalité concrète, inspirée par la foule. Celle-ci, par son apport impromptu, ses frictions, ses disputes et son poids par rapport aux artistes, transforme la création en une expérience «incontrôlée» et inédite dans la tradition des avant-gardes.[38]

Donc par une série de manifestes, tous aussi choquants que provoquants, Marinetti, Boccioni, Carrà, Balla, Russolo et Severini formulent de nouvelles théories sur les changements à apporter dans tous les secteurs de la vie. Avec «violence et précision» (deux caractéristiques essentielles aux manifestes futuristes), Marinetti proclame:

> Nous aspirons à la création d'un type inhumain, en qui seront abolis la douleur morale, la bonté, la tendresse, et l'amour, seuls poisons corrosifs de l'intarissable énergie vitale, seuls interrupteurs de notre puissante électricité physiologique. Nous croyons à la possibilité d'un nombre incalculable de transformations humaines, et nous déclarons sans sourire que des ailes dorment dans la chair de l'homme.[39]

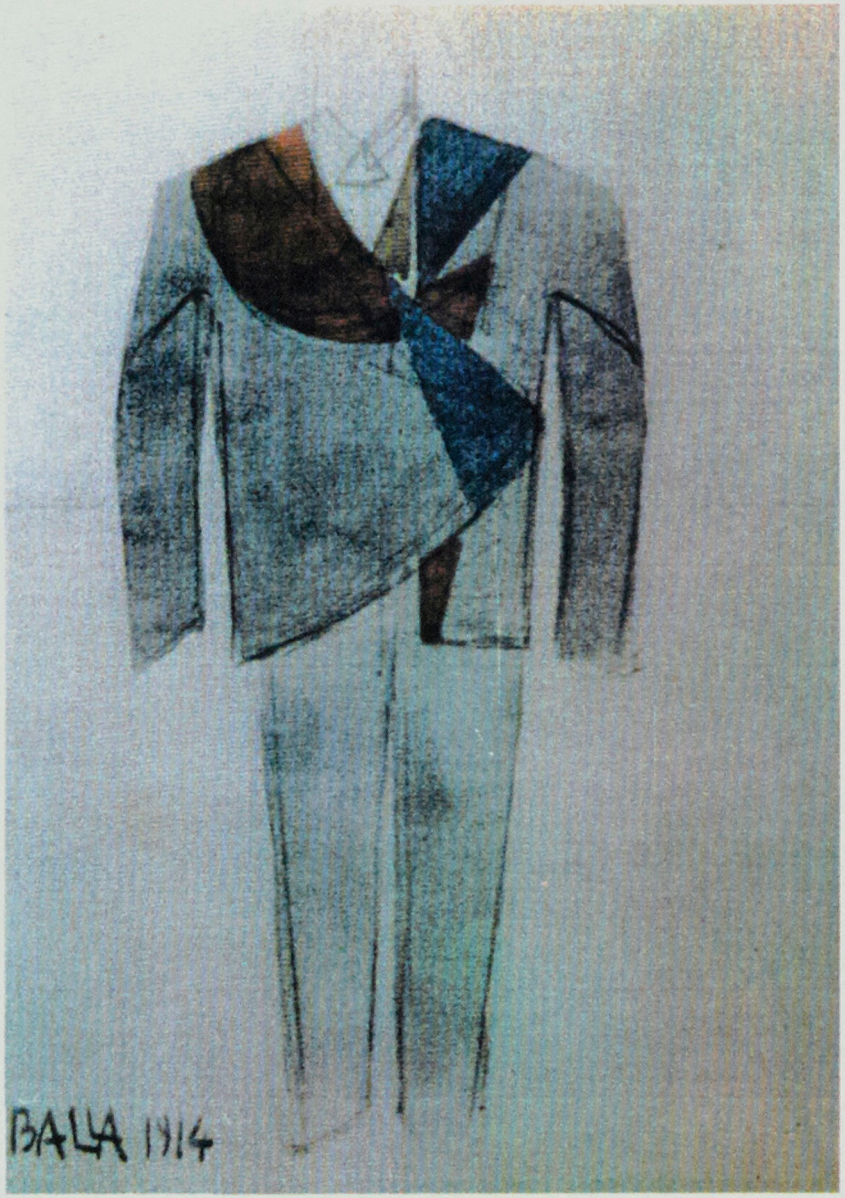
Pour Marinetti, il s'agit ni plus ni moins de trouver une façon drastique de se débarrasser du romantisme et des mièvreries véhiculés par l'art de l'époque. Giovanni Lista mentionne que «ce n'est pas par hasard que le futurisme est né dans le pays qui, par ses richesses archéologiques, est assurément le plus chargé des vestiges du passé».[40] La problématique viendrait de cette spécificité italienne, à savoir que «les mots en liberté» de Marinetti puisse voir le jour au pays de la rhétorique, de l'éloquence fluvienne et de la «prose d'art», que «l'art des bruits» de Russolo soit créé dans la patrie de l'opéra et du *bel canto* et que le «théâtre futuriste synthétique» soit lancé après l'invention du film à long métrage par le cinéma italien.

Dès 1909, l'influence italienne se fait sentir en France, alors que Marinetti publie le *Manifeste futuriste* dans *Le Figaro.* Exhortant la beauté de la vitesse et la violence du mouvement, les Futuristes vident leurs poches *e tutti quanti!* Entre autres sujets, on y traite du vêtement futuriste, lequel se reconnaît par son anti-conformisme face aux règles du bon goût du jour et revendique le joyeux, l'éphémère et l'asymétrique. Une idéologie carnavalesque, prônant le vêtement de fête. Les chaussures, par exemple, illustrent leur force motrice par des formes et des couleurs différentes pour chaque pied, prêt à botter joyeusement le califourchon de tous les partisans du vêtement conservateur!

En septembre 1914, Giacomo Balla publie *Le vêtement antineutraliste* qui s'énonce comme suit:

> L'humanité s'habilla toujours de calme, de peur, de précaution ou d'indécision, elle a toujours porté le deuil, ou la cape ou le manteau. Le corps de l'homme a toujours été diminué par des nuances et des teintes neutres, avili par le noir, étouffé par les ceintures, emprisonné par les draperies.
> Jusqu'à maintenant, les hommes ont utilisé des vêtements aux couleurs et aux formes statiques, c'est-à-dire, drapés solennels, lourds, incommodes et sacerdotaux. C'étaient des expressions de timidité, de mélancolie et d'esclavage, négation de la vie musculaire, qui étouffait dans un passéisme anti-hygiénique d'étoffes trop lourdes et de demi-teintes ennuyeuses, efféminées ou décadentes. Tonalité et rythmes de paix, désolante (sic), funéraire et déprimante.
> AUJOURD'HUI nous voulons abolir:
> 1. Toutes les teintes neutres, "tendres", fanées, *fantaisie,* grises et humiliantes.
> 2. Toutes les teintes et formes pédantes, professorales et teutoniques. Les rayures, les petits carreaux et les pied de poule diplomates.
> 3. Les vêtements de deuils même pas adaptés pour les croque-morts.[41]

La même année, Balla lance un autre manifeste, *Le vêtement masculin futuriste.* Il projette «la création d'habits bariolés et phosphorescents qui, en resplendissant dans les rues, créeront une vision kaléidoscopique en mouvement perpétuel».[42] Il y



7. F. Depero, Gilet futuriste (1925)
G. Balla, Étude pour vêtement masculin du matin (1914)
in L. Lapini, C.V. Menichi et S. Porto, Abiti e costumi futuristi,
Pistoia, Palazzo comunale, 1985.

dénonce également le triste état des vêtements de ville et proclame que les vêtements futuristes seront dynamiques par leur coupe et leurs couleurs. En outre, ils devront «être simples et fabriqués en vue d'une courte durée», ce qui encouragera l'industrie dans la production constante de nouveautés. Dès 1913, il recommande que l'on choisisse les couleurs les plus «musclées» pour l'habillement: les rouges les plus rouges, les violets les plus violets, des jaunes vifs, des oranges et des verts intenses. Aussi des tons «squelettiques»: de blanc, de gris et de noir. La coupe des vêtements devra correspondre à la dynamique des couleurs en empruntant des formes telles les triangles, cones, spirales, ellipses, cercles, etc.

Vigoureux et robuste, le Futurisme se veut le reflet de l'ère industrielle, celle de la machine. La vitesse, la violence, le bruit, toutes ces nouvelles sensations propres aux cités modernes deviennent l'objet de leurs créations. L'intérêt des Futuristes pour la vitesse et la révolution technologique trouve en l'automobile la synthèse de leurs préoccupations; le symbole d'une révolution spatio-temporelle dans la vie de tous les jours. Dans leur vision globale, ils inventent une cité où les gens hauts en couleur déambulent joyeusement dans les rues «bruyantes» (lire «musicales», c'est l'art des bruits!). Une ville entièrement transformée par l'architecture futuriste où les mouvements lumineux et colorés fusent de partout.

Dans un monde animé par un principe dynamique, chaque objet est conçu en fonction du mouvement. Le vêtement tient donc un rôle actif, parfois agressif, puisqu'il contribue au rayonnement du courage des forts et à l'extermination de la sensibilité des faibles.[43] Le passé n'existe pas, le futur n'existe que lorsqu'il est l'objet d'une appréhension en acte, c'est-à-dire que toute action est espace de

vérité absolue: «Le lieu où se rejoignent, dans la création, les forces du subconscient et du désir s'opposant aux modèles sclérosants et abstraits d'un futur rêvé ou d'un passé idéalisé».[44]

C'est l'exaltation de la vie urbaine, scintillante, sous la lumière électrique, pétillante, grâce aux nouveaux moyens de communication, d'où la volonté des oeuvres futuristes à vouloir évoquer les bruits et les cadences syncopées de la rue: «Les convulsions collectives, des manifestations aux bals populaires, les fascinent; ils préconisent la force du rire opposée à la tristesse des conventions; ils chantent les grands chantiers et le mouvement des foules, ils glorifient la guerre: le dynamisme devient pour eux une sorte de quatrième dimension.»[45] Carrà soutient aussi dans *La peinture des sons, bruits et odeurs* (1913): «Il faut donner l'invisible qui s'agite et qui vit au-delà des épaisseurs, ce que nous avons à droite, à gauche et derrière nous, et non pas le petit carré de vie artificiellement serré entre les décors d'un théâtre.»[46]

Le rire, (également le titre d'une peinture de Boccioni, 1911) et l'humour sont privilégiés comme des outils nécessaires à la compréhension de tous ces messages lancés au second degré. Dans un extrait du *Discours futuriste aux Vénitiens* (1910), il est d'ailleurs écrit: «Transformer les hôpitaux en cercles récréatifs grâce à des *five o'clock tea* particulièrement hilarants, à des cafés chantants et à des clowns. Imposer aux malades des vêtements comiques, les maquiller comme des acteurs afin de provoquer parmi eux une continuelle gaîté.»[47]

Suite à la parution du manifeste sur la mode masculine, on publie celui sur la mode féminine. Les provocations y sont explicites: *«La moda è un' arte come*

l'architecttura e come la musica. Una veste feminile genialmente ideata e ben portata ha lo stesso valore di un affresco di Michelangelo o di una Madonna del Tiziano».[48] Déjà en 1910, dans le *Manifeste des peintres futuristes*, les cinq signataires prédisent: «L'harmonie des lignes et des plis d'un costume contemporain exerce sur notre sensibilité la même puissance émouvante et symbolique que le nu exerçait sur la sensibilité des anciens».[49] Aussi *la moda* devient l'équivalent féminin du *il futurismo*, principe masculin. *«Velocità, novità, coraggio della creazione».*[50] On y dénigre encore une fois la pauvreté de la conception du vêtement contemporain, éclipse totale d'imagination, sclérose de la fantaisie. *«Torniamo all'antico!»,* lance Giacomo Balla dans son mouvement de protestation.

Le manifeste de la mode féminine futuriste fait également partie d'un grand ouvrage que Balla publie avec un nouveau venu parmi le groupe des Futuristes, Fortunato Depero. Le livre s'intitule: *Ricostruzione futurista dell'universo,* et anticipe l'avènement du constructivisme russe de Rodtchenko, Stepanova, Pevsner, Gabo, etc. Car c'est particulièrement en Russie que les théories italiennes seront le mieux reçues.

1.5 LE CONSTRUCTIVISME RUSSE

Il semble qu'après la première guerre mondiale, le Futurisme italien perde de sa vitalité: «Boccioni est mort. Severini et Balla poursuivent des recherches personnelles. Carrà et Sironi se livrent à des évocations plus réalistes. Russolo se consacre à l'expérimentation musicale. Marinetti adhère au fascime.»[51] Cependant les Russes mettent à profit les expérimentations italiennes et les artistes utilisent le

théâtre «pour faire la propagande d'une nouvelle manière de sentir plastiquement le monde des objets».[52] Ils optent alors pour les actes les plus burlesques: «Pour envoyer leurs «gifles au goût du public», les futuristes se confectionnaient des vêtements extravagants, se passaient des cuillères de bois bariolées à la boutonnière, se peignaient les visage, etc,» entre autres espiègleries...[53] Mais en Russie, le Futurisme prend une connotation particulière.

La révolution d'octobre 1917 marque un tournant décisif, une explosion formidable, qui suscite l'enthousiasme des avant-gardes artistiques. En basant le développement d'une société nouvelle sur le rôle suprême des travailleurs, de profondes transformations se font sentir dans le rôle social de l'art. Des slogans comme «l'art pour le peuple» ou «l'art pour l'industrie» décrivent les objectifs que prône le programme de propagande de Lénine. Les secteurs de la production artistique liés à la vie de tous les jours sont les premiers touchés: meubles, vêtements, tissus, etc.

Dès le début du siècle, les artistes russes sont confrontés à changer leur façon de voir et de penser. Un nouveau terme apparaît dans la culture russe, celui de l'industrie d'art. C'est alors que les artistes sont invités à participer activement dans la mise en forme des multiples objets produits par l'industrie et destinés à la vie quotidienne. Le renouvellement est une nécessité. Aussi est-il nécessaire de trouver une adéquation entre la silhouette de l'objet et l'époque dans laquelle il se situe. C'est pourquoi on tend à créer des objets modernes au service d'une époque moderne. Hal Foster explique brièvement:

> *In short, Russian Constructivism is a response to the contradiction between (capitalist) Art and (communist) Production - a contradiction made more difficult in the Soviet Union of the 1920s*

by a persistence of feudal forms of culture, a confusion between craft and industrial modes of production, and a low level of industrial output (a third of its prewar levels).[54]

Rodtchenko et Stepanova sont particulièrement actifs dans la conception globale d'un art axé sur la productivité. Ils contribuent également au journal *Lef*, un journal sur les théories de l'art, une jonction entre l'art moderne et les méthodes industrielles. Dans ces démarches d'intégration de l'art à la vie, Rodtchenko dessine un des vêtements productivistes expérimentaux: une combinaison de travail confortable, avec des poches grandes et petites pour mettre les outils, renforcée en cuir là où le tissu s'use plus vite. Dominant la production de Rodtchenko, sa conception de l'art et de la vie tendent vers l'essentiel:

> Et tous les anciens de l'art «sans objets», à présent constructivistes ou constructeurs, se sont mis à travailler pour la vie et dans la vie. Leur premier objectif, ce fut le travail sur des constructions concrètes. Est-ce que nous n'en avons pas assez de cette vie stupide, où l'on ne prend conscience de rien, où l'on ne donne de valeur à rien, dans laquelle tout est carton, pâte et décor: l'homme est enjolivé, son logis est enjolivé, ses pensées sont enjolivées, tout est enjolivé de choses dont on n'a que faire, et cela pour dissimuler le vide de l'existence.[55]

À propos de la création de vêtements et de meubles nouveaux, Rodtchenko croit qu'il s'agit d'un problème de mise en forme. Il déclare en 1923: «Dans l'habillement deux principes de base doivent être respectés: le confort et la fonctionnalité. Il n'existe pas d'habillement tout court, mais un habillement pour une fonction productive déterminée».[56] Déjà, au cours de la première Conférence sur l'Art et l'Industrie Russe en 1919, Nedezda Lamanova proclame que l'art doit pénétrer à tous les niveaux de la vie, stimuler le goût et la sensibilité artistique des masses. Un groupe d'artistes expérimentent alors de nouvelles formes de vêtements fonctionnels, simples, confortables et adaptés à la fois à la vie en général et au travail.

Lamanova est déjà reconnue dans le monde de la mode lorsqu'elle propose la fabrication de tels vêtements, à la fois esthétiques et fonctionnels. De plus, ses créations sont destinées à tous les niveaux de la population et non à une catégorie de gens privilégiés. Ses vêtements se comparent, en termes de coupe et de proportions, aux tendances de la mode européenne des années 1920, à quelques différences près: on y dénote une pureté et une grâce particulière inspirées du costume national traditionnel. Détail important, puisqu'elle remportera le Grand Prix à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925. Plusieurs objets issus du romantisme national russe tranchent spontanément par leur originalité et c'est ce qui leur octroie cette popularité. Ces objets, tout comme les robes de Lamanova, sont des objets d'art avant d'être au service des besoins courants. On mentionne par la suite le travail de Lamanova dans le manifeste de la mode soviétique de 1928, où son idéologie s'oppose aux tenants du vêtement de travail unitaire, car selon elle, chaque personne doit être vêtue par rapport au travail à accomplir.

Dans le même ordre d'idées, les fondateurs du Constructivisme visent à donner forme à des objets vraiment fonctionnels: «Le constructivisme est lié par de multiples canaux au mouvement des années vingt connu sous le nom de productivisme, théorie sociologico-esthétique prévoyant un essor et une domination des arts liés à la production d'objets socialement utiles, considérant l'art contemporain comme une forme particulière de production.»[57] Tatlin propose un sens encore plus étroit à cette nouvelle méthodologie qu'il nomme «la culture des matériaux», dans le but de construire des objets rationnels et esthétiquement achevés. Son langage passe par l'idée que «le technicien qui comprend

8. Vladimir Tatlin, Reproduction d'un vêtement de travail pour homme, 1923
in Lidya Zaletova et al., Revolutionary Costume: Soviet Clothing and Textiles of the 1920s, New York, Rizzoli, 1987, p.116.

clairement le langage de l'artiste traduit tout son travail scientifique en matériau(...). Ce n'est qu'avec une telle cohésion entre l'artiste et le technicien que peut être résolu le problème du vêtement».[58]

Les idées de Tatlin sont très populaires vers 1920. Quelques années plus tard, le terme «constructivisme» devient aussi largement connu. Il désigne toute cette sphère d'activité que l'on appelle aujourd'hui «design». Plusieurs modèles de vêtements et de tissus sont créés par des Constructivistes tels Tatlin, Popova, Stepanova, Exter, Rodtchenko, etc. Leurs méthodes novatrices dans leur approche du costume considèrent le vêtement de tous les jours comme universel, valable en toutes situations et pour beaucoup déterminé par des détails fonctionnels et «constructivistes» (poches, rabats, agraphes, fermetures Éclair, coutures). Ceux-ci permettent aux artistes de prévoir divers types de transformations: Tatlin utilise des éléments agrafés, Stepanova combine certaines parties de ses ensembles, Exter utilise des couches de vêtements qui se chevauchent, etc.

En 1924, Stepanova définit clairement un style de tissus décoratifs dans un rapport publié par l'INKHUK (l'Institut de culture artistique) en faveur de l'emploi de formes géométriques comme motifs décoratifs. Elle préconise aussi les motifs issus de la réalité industrielle: rouages, leviers, roue,... ainsi que les symboles de la nouvelle réalité soviétique: le marteau, la faucille et l'étoile rouge. À l'instar de Sonia Delaunay, Exter poursuit les recherches plastiques entrepreprises dans sa peinture cubiste, en utilisant les motifs géométriques dans ses croquis de vêtements. La géométrie adoptée par ses vêtements tient compte des besoins de la production industrielle et, fait non négligeable, sa contribution artistique dans la mode a des répercussions jusque dans l'industrie de la mode new-yorkaise des années 1960. On y retient certains de ses modèles de vêtements ainsi que les techniques qu'elle

a mises de l'avant dans les années 1920, faisant d'elle une sorte de prophète dans le domaine vestimentaire.

Il y a donc d'un côté les Tatlin, Rodtchenko, Stepanova, Lamanova, Exter, etc, dont la perception serait de transformer le travail en art et l'art en travail; de l'autre, Malevitch, Kandinsky et les frères Pevsner qui soutiennent que l'art est une activité essentiellement spirituelle, visant à ordonner la vision du monde de l'humanité: «Les uns -Tatlin qui est un utopiste et Rodtchenko qui est un communiste fanatique - répondent que [l'art] doit être entièrement au service du peuple. Les autres soutiennent, au contraire, que l'art est une activité spirituelle qui n'a rien à voir avec l'utilité pratique.»[59] Et Malevitch de préciser: «Utile, l'art cesse d'exister. Utilitaire, l'artiste cesse d'alimenter la source de conceptions nouvelles».[60] Plutôt que d'être utilitaires, ses poteries, par exemple, représentent davantage des «idées» suprématistes de tasses ou de théières.

Ces oeuvres suprématistes se différencient principalement de l'art appliqué en ce qui a trait à leur vie et à leur complexité intrinsèque. Le danger dans l'art appliqué étant de répéter uniformément l'art, de «l'appliquer» à des objets, la solution résidera en cultivant l'idée de maîtrise dans chaque genre de travail. En unissant art et travail, la notion d'artiste devient synonyme de maîtrise. Que l'on considère l'art comme travail ou comme activité spirituelle, une idéologie commune rallie à l'origine ces deux écoles d'art expérimental, l'objectivisme:

> L'«objet» en question pouvait aussi bien être un poème qu'une maison, voire une paire de souliers. L'«objet» était le résultat d'une approche raisonnée en vue d'une fin utilitaire dont les moyens étaient les qualités esthétiques, physiques et fonctionnelles des matériaux utilisés, et dont la forme se dégageait au cours du processus.[61]

La révolution pose un clivage extrêmement prononcé entre l'ancien et le nouveau dans ce secteur de l'art lié à la création d'objets. L'objet devient la hantise de tous les artistes. Même en poésie apparaît le thème de la «révolte des objets», où l'on traite des objets «vulgaires» comme des espèces de symboles ou de signes plastiques. Des artistes intègrent aussi des objets à trois dimensions dans leurs compositions picturales (broderies, ustensiles...) Tout ce traitement du monde objectal a pour but de briser la hiérarchie dont le sommet est occupé par les objets de luxe, des objets inutiles, disent-ils, et inaccessibles à la majorité. On décrie franchement l'absurdité du monde bourgeois des objets, car c'est avant tout le contingent des consommateurs d'objets que la révolution fait exploser:

> La démocratisation de la vie provoqua une énorme croissance des demandes d'objets, surtout de première nécessité. L'évolution de la vie exigeait des objets ayant de nouvelles fonctions, celles de nombreux objets anciens changeaient. D'autre part, la guerre, la révolution, la guerre civile, l'intervention étrangère, la ruine économique, le blocus causèrent la perte d'un grand nombre d'objets.[62]

Dans cette même veine, un atelier de métal, dirigé par Rodtchenko dans une école appelée VKhUTEMAS, devient un véritable laboratoire où l'on entrevoit l'élaboration d'un environnement adapté à l'Union Soviétique. En ces lieux, plus un objet est fonctionnel, plus il présente d'intérêt. On invente des tables transformables en sièges, des sièges pliants, des lits escamotables dans les murs; la plurifonctionnalité est recherchée dans la mesure où l'objet à fonctions multiples coûte théoriquement moins cher et occupe moins d'espace que tous ceux qu'il remplace. Dans cette façon rigoureuse et rationnaliste de penser les produits en fonction d'une réalisation massive, le VKhUTEMAS et le Bauhaus cheminent de façon similaire.

Malgré tous les efforts encourus pour réinventer une nouvelle façon artistique de vivre, on ne peut affirmer que le désir des Constructivistes voulant que l'artiste joue un rôle d'ingénieur dans la société a pu être entièrement achevé. Contrairement à l'Allemagne, où les objets créés par le Bauhaus ont pu être produits industriellement, les modèles des artistes russes ne peuvent être réalisés pour des raisons économiques. La théorie de l'art productiviste reste à l'état d'utopie dans la Russie post-révolutionnaire où les conditions matérielles empêchent la production massive d'objets d'utilité courante. Cependant l'idée s'avèrera féconde pour le futur et les prototypes de vêtements créés à l'époque marqueront leur influence sur les vêtements de masse des années 1920-1930. De même que la diversité et l'imagination induites dans la création des vêtements et des tissus démontrent bien le rôle majeur que l'artiste russe a amorcé et tenu dans la définition visuelle et sémiotique de tous les jours.

1.6 LE SURRÉALISME

Déjà manifeste dans le mouvement constructiviste, le Futurisme engendre aussi d'autres formes d'avant-gardes, dont l'Expressionnisme, le Dadaïsme et le Surréalisme (Giorgio de Chirico). Les deux derniers, Dada et Surréalisme marquent considérablement la mode.

À Zurich, en 1916, Hugo Ball et Emmy Hennings fondent un club littéraire, où se déroule une variété d'activités artistiques: le Cabaret Voltaire. En ce lieu se réunissent tous ceux qui ont été expulsés de leur propre pays à cause de la guerre. On y récite des poèmes, on y chante et on y danse, on y discute aussi d'art moderne. Le Cabaret Voltaire devient un théâtre expérimental pour tous les

problèmes d'esthétique moderne. C'est alors que, «le 8 février 1916, à l'aide d'un coupe-papier poussé au hasard dans un dictionnaire, on trouva un nom pour ce bel état d'esprit: DADA.» Tristan Tzara, s'amusant à des recherches éthymologiques assure que Dada ne signifie rien, mais qu'à la fois, il signifie tout:

> Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille est dada; protestation aux poings de tout son être en action destructive: DADA; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse: DADA; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: DADA; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets: DADA (...) DADA, DADA, DADA...[63]

Ainsi naît DADA. Les mots «surréalisme» et «surréaliste» ont par contre une histoire plus complexe, des racines extrêmement ramifiées, remontant au symbolisme et au romantisme, et en contradiction évidente avec l'art abstrait dominant toute cette période. Donc en 1924, dans son premier *Manifeste du Surréalisme*, André Breton le définit comme un «automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.» [64]

Les premières sources littéraires du Surréalisme remontent à Isidore Ducasse, alias le Comte de Lautréamont, un poète du 19e siècle qu'André Breton rend célèbre après sa mort. L'image la plus connue de Lautréamont, dont la syntaxe et l'étrangeté charment Breton, se trouve en ces mots: «Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection». Parallèlement, les sources picturales dont s'inspirent les Surréalistes renvoient surtout à Jérôme Bosch, Odilon Redon et Giorgio de Chirico, alors que d'autres référents sont puisés dans la culture populaire: les musées de cire, les histoires de fantômes, les vampires, la magie, les music-halls et les spectacles de marionnettes.

Or les écrivains surréalistes, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard..., justifient l'inclusion des arts visuels dans le Surréalisme en proclamant qu'ils n'aiment pas la peinture mais plutôt, ce qui se cache derrière la peinture: "Il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne ", écrit André Breton.[65] Le Surréalisme tente d'instaurer un nouvel humanisme dans lequel le talent n'existe pas. Il n'y a pas d'artistes ou de non-artistes, mais une conscience élargie pouvant balayer toute définition préconçue de l'art. «Tout le monde est un artiste». «L'artiste est un médium», sont les aphorismes les plus répandus.

C'est ainsi que les Surréalistes récusent l'idée classique de la beauté, liée au "bon goût", au sens des proportions, des symétries, des consonnances. Tzara, dans le *Manifeste dada* de 1918, déclare: «L'oeuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte; (...) Une oeuvre d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous».[66] Breton le rejoint ultérieurement, considérant que la beauté définie par les canons traditionnels n'est qu'une des formes de contrainte que la société fait peser sur la pensée vivante.

Par ailleurs, les peintres Surréalistes ne peignent pas selon une technique commune comme les Impressionnistes ou les Cubistes; ils se réunissent plutôt selon une visée générale. Entre Ernst et Tanguy, Miró et Dalí, Arp et Picasso, Masson et Magritte, il n'y a aucune unité de style. Abstraction faite du style de chaque artiste, ils ont pourtant en commun des formes et des techniques: la prédilection pour les lignes courbes, les dissonances chromatiques, les figures de rêve ou d'ironie, les rapprochements insolites et enfin, l'écart entre la représentation

et la légende. Chez Salvador Dalí, la méthode «paranoïaque-critique» tend à laisser jouer l'imagination et à faire surgir des objets les plus ordinaires, des visions fantastiques. Pourtant la méthode de Dalí n'est pas nouvelle. Déjà, Léonard de Vinci conseille aux artistes de s'absorber dans la contemplation d'objets anodins tels un crachat ou la texture d'un vieux mur, pour imaginer un monde second et c'est ainsi que le même intérêt persiste dans le Surréalisme.

Également, sous-jacent à toute conception surréaliste, se trouve le collage, réconciliation de deux réalités distantes sur un même terrain, donnant naissance au nouveau, à l'inattendu. Un dépaysement qui change la signification des objets. Il en va donc ainsi pour le peintre dada-surréaliste Max Ernst qui s'inspire de l'oeuvre de Giorgio de Chirico pour réaliser ses collages. Son oeuvre dada se distingue par son approche destructrice des références picturales et des significations acceptées, mais en 1921, un tournant surréaliste s'opère lorsque l'artiste commence à associer des objets disparates en créant des situations nouvelles, dorénavant narratives. Ces images se décodent grâce à l'intégration d'objets reconnaissables, dont la synthèse traduit l'essentiel du rêve surréaliste.

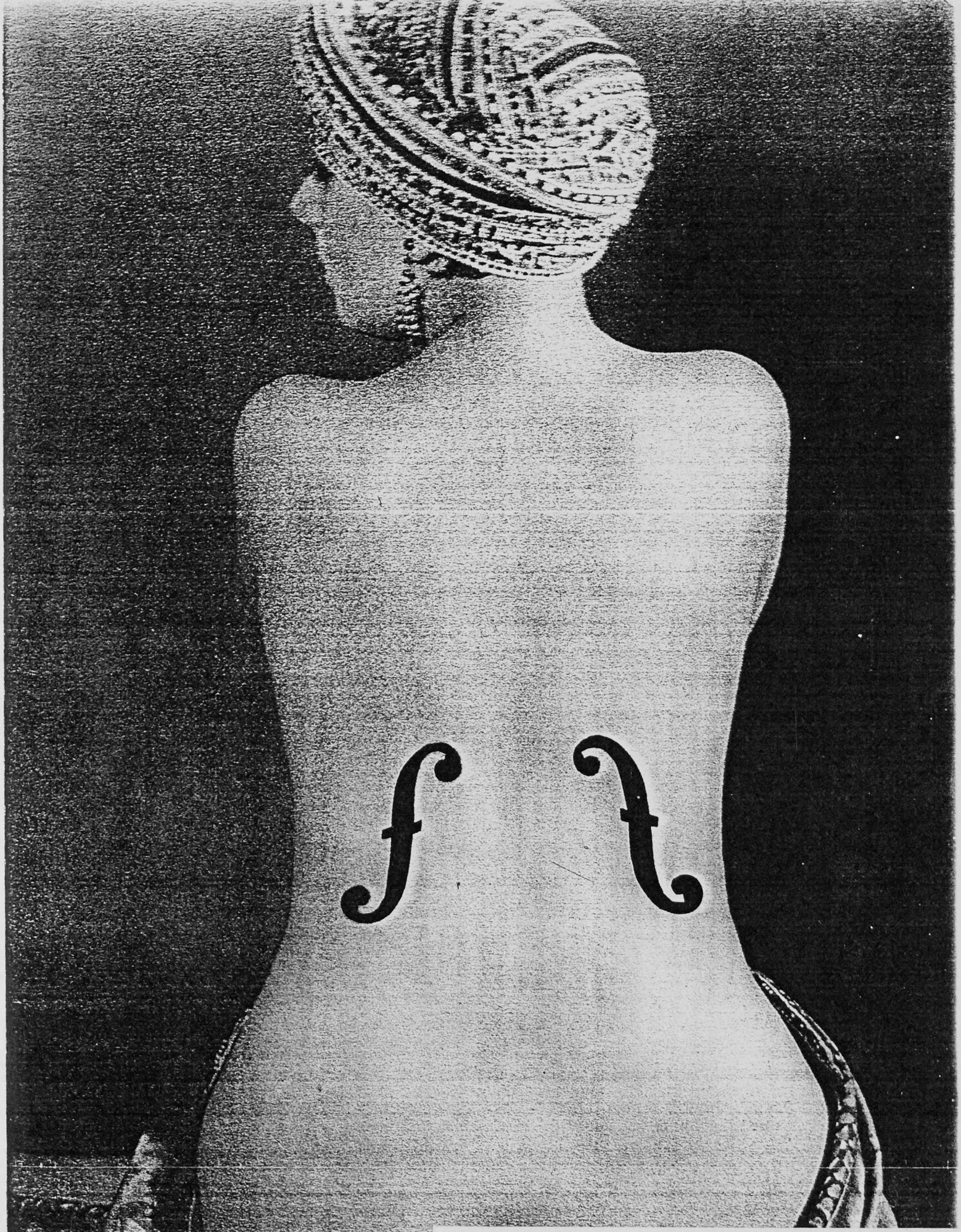
Certains aspects humoristiques, farfelus, du surréalisme sont particulièrement adaptables à des moyens d'expression comme la mode et la décoration. Emballés par leur aventure et voulant réconcilier la réalité de tous les jours à travers la perception d'un art révolutionnaire, la plupart des surréalistes oeuvrent dans la mode entre 1930 et 1940, soit dans la publicité, soit dans l'étalage de vitrine.

C'est précisément par sa faculté de juxtaposer le réel et l'irréel que le surréalisme devient un des modes les plus utilisés en publicité. La liberté combinatoire devenue

aujourd'hui caractéristique des publications de mode ne prévaut pas avant la participation des artistes. Sur ces combinaisons, qu'on appelle «dépaysements» dans la pratique artistique, Breton précise qu'ils ne peuvent jouer que si l'on maintient dans l'insolite le souvenir des conventions. Il donne l'exemple d'une statue posée dans un fossé: «Pour que cette statue soit vraiment dépaysée, il faut qu'elle ait commencé par vivre sa vie conventionnelle, à sa place conventionnelle.»[67] Mode et Surréalisme entretiennent des liens étroits à cause de leurs caractéristiques communes. Des similitudes marquées par des antipodes: entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre la laideur et la beauté, entre le corps et l'esprit, l'artifice et le réel. La mode au coeur de la métaphore surréaliste touche cette corrélation entre le monde des objets réels et la vie de ces objets dans l'esprit.

Dans *Fiat modes, pereat ars,* de 1919, Max Ernst anticipe ce lien de fascination du surréalisme pour la mode. Il s'agit d'une suite de lithographies où différentes figures de mannequins tiennent lieu d'illustrations de mode. Le côté éphémère de la mode, contrairement à l'inertie de certains aspects des beaux-arts, la mécanique fantastique des mannequins, des machines et des robes animées de Ernst, en font le sujet privilégié des artistes dada et surréalistes. Ernst illustre le potentiel évocateur et dramatique des objets de mode et touche le moment où l'objet en question devient métaphore, métamorphose et métaphysique de l'être.

La représentation transcendée du corps humain se reflète dans la forme inerte du mannequin et de la statuaire classique. Des objets idéalisés qui prennent vie dans une beauté plastique et une réceptivité absolue, jouant sur les cordes du vivant et de l'inanimé. L'Exposition Internationale du Surréalisme, organisée en 1938 par



9. Man Ray, Violon d'Ingres, 1924
in Man Ray, photographe, op. cit., p.17.

Paul Éluard, André Breton et Marcel Duchamp, avec la participation d'artistes tels Man Ray, Salvador Dalí, Léo Malet, ... , présente des mannequins identifiés comme des apparitions d'êtres-objets. Pareillement, Elsa Schiaparelli emprunte la forme du mannequin comme contenant de son parfum féminin, *Shocking*, (c'est aussi le nom qu'elle donne au rose violent qu'elle lance à la même époque, en 1937), alors que son parfum pour homme, *Snuff*, (1939) est embouteillé dans une forme de pipe, qui n'est pas sans rappeller la célèbre pipe de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, (1929).

Dans sa démarche surréaliste, Man Ray contribue ainsi à intégrer des éléments de mode dans ses créations. Ne s'intéressant que très peu à la mode, à celle régie par des critères et des conventions précises, il lui apporte un souffle nouveau par ses approches inattendues. Man Ray invente notamment sa propre technique, les «rayographes de mode», qui reproduisent l'effet d'une photographie transmise par ondes hertziennes. Des silhouettes lumineuses et argentées se dessinent grâce aux lueurs de lumière qu'il fait intervenir lors du développement en chambre noire.

Il existe des exemples encore plus évidents de métaphores surréalistes. Comme le divan rouge en forme de lèvres que Salvador Dalí réalise d'après la bouche de Mae West et qu'Elsa Schiaparelli acquiert par la suite pour sa boutique, Place Vendôme. Ou le chapeau en forme de chaussure de Schiaparelli, qui ramène les pieds à la tête, le genre de contorsion qui plaît aux Surréalistes et qui illustre adéquatement la dérision et l'humour. C'est d'abord Dalí qui dessine en premier ce fameux chapeau et Schiaparelli le produit, après en avoir elle-même dessiné plusieurs versions. Elle innove dans la chapellerie féminine en y intégrant des sujets extraordinaires et hétéroclites. Lorsque Schiaparelli introduit une boucle en trompe l'oeil dans le tricot

d'un chandail, elle réfère une fois de plus au Surréalisme où la signification des choses va au-delà de l'apparence. Son chandail marque un moment dans l'histoire de la mode, comparable à l'invention du *ready-made* par Duchamp.

Salvador Dalí est certainement le plus connu des Surréalistes concernés par la mode, surtout à cause de sa collaboration avec Schiaparelli. Man Ray se souvient que Dalí parlait de ses toiles comme étant des photographies de rêves peintes à la main. Plusieurs éléments de l'oeuvre picturale de Dalí trouvent leur écho dans les créations de mode de Schiaparelli, comme *La Vénus de Milo aux tiroirs,* métamorphosée en *Manteau aux tiroirs.* Le concept de Dalí relevant de la femme-objet et de l'érotisme de la figure, se trouve ici transposé sur un manteau de type conventionnel, contrairement au caractère explicitement sexuel de Dalí. Schiaparelli y incorpore des références directes au meuble, où certains tiroirs se prennent au jeu et sont utilisés comme des poches. De même que les poignées et les boutons confondent utilité et apparence, l'objet surréaliste est essentiellement un exercice de déplacement. On peut aussi penser au porte-bouteille que Marcel Duchamp achète dans un bazar parisien en 1914 et qui, déplacé de son contexte régulier, transposé en milieu muséal, interroge le regard sur des questions de rôle, de formes et d'échelle. L'objet ordinaire transgresse les limites du vulgaire.

Au cours des années 1930, Schiaparelli développe une expertise certaine dans l'invention de nouveaux matériaux pour fabriquer les robes. C'est le cas du cellophane, par exemple, qu'elle choisit pour simuler le verre, jouant ainsi sur l'illusion de la transparence et le paradoxe d'un matériau dur comme le verre, transformé en tissu fluide. Aussi, à partir de découpures de journaux (dont les

10. Cecil Beaton, Schiaparelli's Desk Suit, 1936
inspiré par Salvador Dali, in Fashion and Surrealism, p.119.

11. Elsa Schiaparelli, Hen in Nest Hat, 1938
Vogue, N.Y., 15 mars 1938
in Richard Martin, Fashion and Surrealism, N.Y., Rizzoli, 1987, p.113.

articles font mention de la mode Schiaparelli), elle fait imprimer un tissu à Lyon. Une étrange sensation de douceur se dégage du tissu au lieu de la rudesse du papier et de l'encre à laquelle on s'attendrait.

Chez Schiaparelli, ce sont surtout les accessoires qui maintiennent le doute entre le réel et l'irréel. Une cage à oiseaux tient lieu de sac à main (1936), des légumes en céramique forment un collier et même des comprimés d'aspirine lui servent de perles pour un bijou créé avec la participation de Louis Aragon. Elle fabrique également des chapeaux fous, en forme de piano, de téléphone, de nid (avec une fausse poule incluse). Des boutons en céramique en forme d'animal, de noisette, de trou de serrure, de fleur, etc. Paris des années 1930, avec ses bals surréalistes, à mi-chemin entre la mascarade et l'élégance haute couture, est un lieu privilégié, en connivence avec l'effervescence créative de Schiaparelli et sa prédilection pour le bizarre.

1.7 LE NEW LOOK ET L'ABSTRACTION

Malgré que Schiaparelli poursuive tant bien que mal ses expérimentations de mode surréaliste dans la capitale française, il apparait clair qu'après la Première Guerre mondiale, la suprématie culturelle de Paris décline. C'est alors que les artistes surréalistes émigrent pour la plupart à New York:

> Entre 1940 et 1965, New York connut une période de fermentation intellectuelle et de création artistique jamais surpassée dans l'histoire de la ville moderne. Pendant ces années-là, les débats entre intellectuels new-yorkais créèrent un cadre à la pensée politique et savante de l'après-guerre. Les peintres de l'École de New York transformèrent le monde de l'art en lançant l'expressionnisme abstrait, le Pop' Art, le minimalisme et l'art conceptuel.[68]

Étant données les restrictions en matières premières, les couturiers de l'immédiat après-guerre n'ont d'autre solution que d'investir dans les chapeaux afin de défier la misère du temps. Ces couvre-chefs montrueux et monumentaux, s'ajoutant au style *zazou* adopté par les hommes, amplifient exagérément la mascarade. C'est dans ce contexte anarchique que Christian Dior s'impose dans la Ville-Lumière. Car, si du côté artistique New York s'établit comme la nouvelle cité du monde, Paris demeure souveraine quant à son monopole sur la mode internationale. Et c'est Christian Dior qui lui assure la stabilité de son prestige.

En 1947, Dior lance ce que les Américains appelleront le *New look* : Une silhouette rappelant la féminité idéalisée et sécurisante de la Belle Époque. Jupes envahissantes, utilisant jusqu'à vingt mètres de tissu et descendant sur la cheville, épaules menues, poitrine généreusement dessinée et taille de guêpe compressée par le retour victorieux du corset. *«A fashion made to please»,* racontent les encyclopédies de mode. Malgré son côté anti-féministe, le *New Look* triomphe aux États-Unis, parce qu'il répond exactement aux attentes des gens, à leurs besoins d'abondance et de valeurs traditionnelles. Les années 1950 sont aussi une époque de grande dictature de mode: les magazines regorgent de commentaires du genre: «Vous devez...» ou «Vous ne devez pas...». Ce sont également des années dogmatiques aux points de vue religieux et social, où les rôles masculins et féminins montrent des stéréotypes extrêmes: l'homme pourvoyeur en complet de flanelle grise, la femme légère et irrationnelle dans des robes exubérantes. Ce dogmatisme se reflète en art, au moment où les disciplines s'investissent dans une recherche de leurs critères spécifiques et essentiels, visant à éliminer tout ce qui n'est pas fondamental.

C'est donc à New York, toile de fond de l'activité artistique et intellectuelle américaine et internationale, que les idées évoluent dans une ville où surgissent d'innombrables gratte-ciel en verre et une multitude de magasins extraordinaires:

> Ceux-ci regorgeaient maintenant de marchandises étincelantes, proposaient des tas de gadgets inédits, le tout avec la force des slogans publicitaires. De nouvelles voix se faisaient également entendre dans la ville, que ce soit par les radios portatives, les écrans de télévision aux figures grimaçantes, et les scènes de théâtre, lors de spectacles encore plus populaires. (...) On pouvait même faire du commerce avec l'art, et les artistes pouvaient être promus et reconnus par la masse, réduisant la marginalité traditionnelle de l'artiste.[69]

Jusqu'ici, peu d'analogie semble lier la mode et l'art de cette décennie car, comparativement aux problématiques auto-référentielles de la peinture, de la sculpture et des autres arts, la mode apparait comme une fantaisie incongrue, comme un divertissement après des années de dures restrictions. Mais bientôt des artistes, tels Frank Stella et Jasper Johns refusent l'esprit individualiste dans lequel évoluent les expressionnistes abstraits. Ils insistent alors sur le projet impersonnel de dessiner des grandes surfaces et sur l'absence d'ambiguïté et d'illusion du tableau. On se souvient du célèbre: «*What you see is what you get*» de Stella. Puis, les artistes pop, identifiés à peu près à la même époque, transmettent à leur façon le même message impersonnel, en récupérant l'imagerie populaire des mass médias.

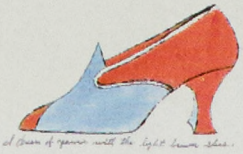
1.8 LE POP ART: ANDY WARHOL

À la fin des années 1950, Andy Warhol (1930-1987) incarne le nouveau type dandy, produit de l'*american way of life.* Andrew Warhola, Jr. débute sa carrière artistique comme étalagiste et "homme d'idées" dans un grand magasin de Pittsburgh. Déjà attiré par la beauté et le succès *glamourous* des stars hollywoodiennes, il dévore les magazines de mode dont l'iconographie lui inspire ses choix artistiques, telle la bible pour un croyant.

C'est ainsi qu'il s'installe à New York où *Glamour* l'engage comme illustrateur de mode. Il intervient aussi dans d'autres magazines: *Seventeen, Vogue, Harper's Bazaar* et l'édition du dimanche du *New York Times*, dont il assure les illustrations des chaussures exclusives de I. Miller. L'effet est magique et sa recette, efficace puisqu'il investit dans ses publicités la même sensibilité et le même pouvoir évocateur qu'il injecterait dans une oeuvre d'art. Warhol obtient instantanément le succès: ses dessins publicitaires raflent les prix, on l'admire, on reconnaît son style caractéristique. *«Warhol became a society personality [sic] as well as the creator of the "look" of the fashionable line of footwear: an observer of life and its dress, pose, and city life. Society is his mirror, and he reflects it and is its reflection: an exquisite artificiality of style, as in the illustrative style of Warhol's shoe advertisements».*[70]

C'est dans la nature transitoire de son implication dans la mode que se joue son autorité, ce pouvoir futile qu'il détient face à ce qui doit plaire ou déplaire, au moment opportun. Ses étalages, fenêtres sur le monde présent et volatile de la mode, sont imprégnés de l'esprit warholien et animés au rythme de l'effervescence new-yorkaise. *«When you think about it, department stores are kind of like museums»,* dit Andy Warhol.[71] Mais, l'inspiration est-t-elle l'unique clé du succès? Il semble que le marketing agisse en leitmotiv de son goût, comme si ce qui plaît aux autres ne peut que lui plaire...

Pendant que Warhol joue la carte de la mode à New York, la peinture demeurent sous l'empreinte de l'expressionnisme abstrait, dans l'uniformité d'un art intellectuel, aride et sérieux. C'est dans ce contexte hermétique que le Pop Art fait



12. Andy Warhol, À la recherche du shoe perdu, 1955
in Andy Warhol: a retrospective, Museum of Modern art,
6 fév. - 2 mai 1989, New York, Bullfinch Press, 1989, p.105.

son entrée et tombe comme la foudre sur les milieux artistiques établis. Le critique anglais Lawrence Alloway est le premier à introduire cette expression dans la littérature sur l'art, puisqu'à l'origine, le Pop surgit d'Outre-Atlantique:

> [Le Pop Art] vise à décrire des démarches artistiques traitant sur le mode critique les articles de la consommation de masse, les marques de fabrique et les images-symboles de l'industrie des biens de consommation, les formules toutes faites des slogans publicitaires, les histoires schématiques des bandes dessinées, les idoles stéréotypées du cinéma et de la musique, les réclames lumineuses des grands centres urbains, bref tout un vocabulaire trivial fait de signes et d'images destinés, comme les produits et les idéologies qu'ils représentent à une consommation immédiate.[72]

À l'inverse des artistes britanniques qui souhaitent essentiellement critiquer la société, les artistes pop américains prétendent participer au rêve américain et, à la différence des expressionnistes abstraits, ils ne dédaignent pas l'aspect matérialiste de la société de consommation. Donc, en l'espace d'un an et demie, le mouvement Pop se crée, les artistes exposent et obtiennent rapidement de la notoriété. Clement Greenberg qualifie cela «d'épisode dans la vie des modes» alors qu'Henry Geldzahler en parle comme de l'histoire de l'art instantanée, «de l'histoire de l'art devenue si consciente d'elle-même qu'elle fait des bonds pour devancer l'histoire».[73] La télévision, la radio, les revues de mode, tous consacrent la célébrité des artistes pop et l'on peut supposer que cette période est le début d'une redéfinition de l'art et du rôle de l'artiste, au sens où on l'entend aujourd'hui.

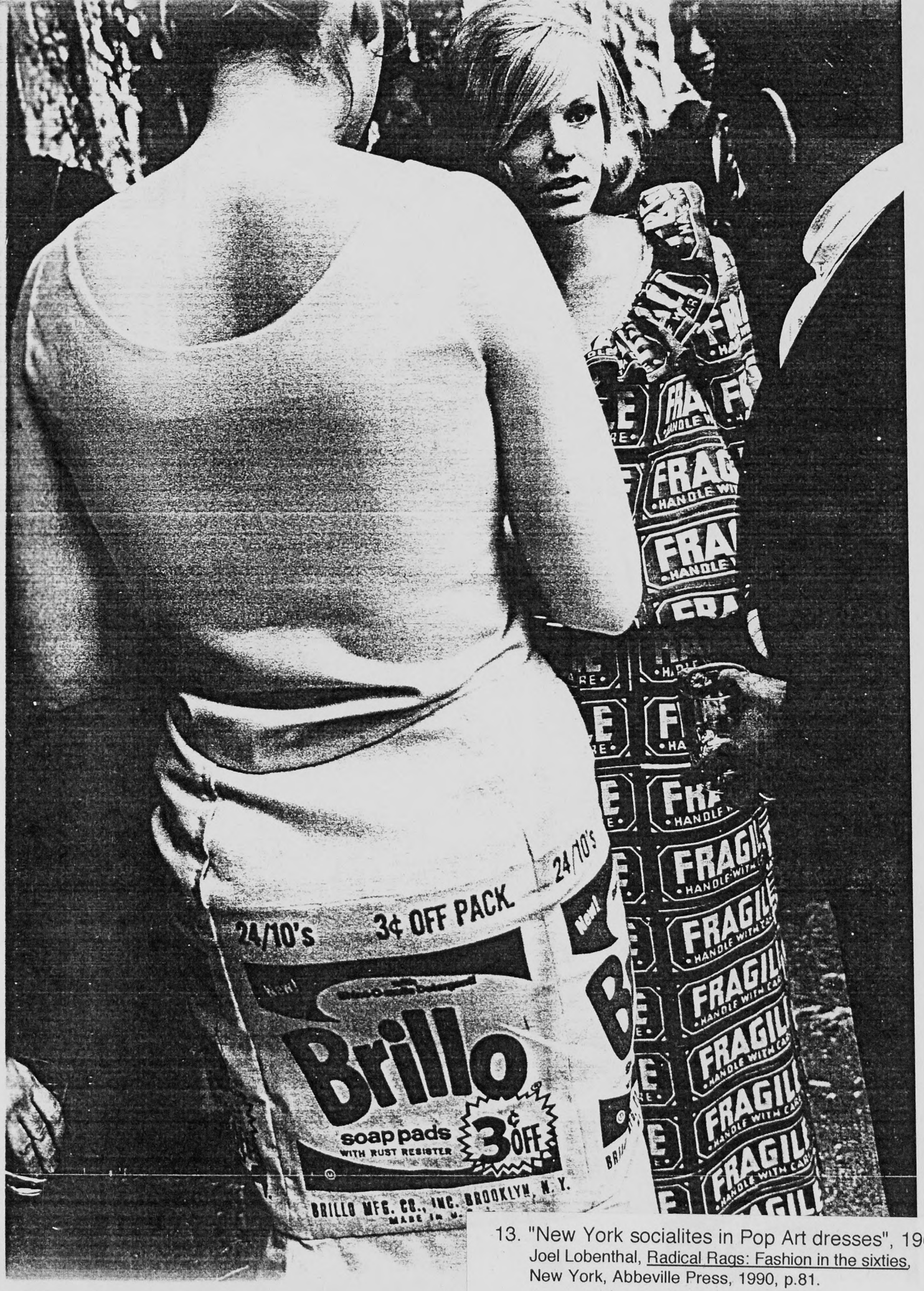
C'est donc à partir des années 1960 qu'Andy Warhol cesse d'enrichir la conception publicitaire de formes et de formules éminemment artistiques pour, à l'inverse, apporter à l'art les logotypes criards de la consommation de masse. En fait, la carrière de Warhol est l'exemple parfait de la division paradoxale entre la grande culture et la culture populaire, aussi bien que de sa réunification, le jeu de la transposition de l'un à l'autre. Il devient le peintre des images mass-médiatiques,

considérant sa peinture comme «une matérialisation de tout ce que l'on peut acheter ou vendre, des symboles pratiques mais éphémères qui font vivre»[74]

Les icônes warholiennes de la consommation sont fabriquées de façon quasi industrielle dans son loft au nom évocateur: *factory.* Une sorte d'entrepôt-atelier dont les murs sont recouverts d'aluminium et qui ne manquera pas d'influencer la mode par la suite. La couleur argent, miroitante et clinquante rappelle le monde des stars, l'omniprésence du chrome dans une société post-industrielle, les formes futuristes des fusées parcourant l'espace.Non seulement les acolytes de la *factory* l'adoptent, mais aussi toute l'industrie de la mode vestimentaire.

La mode est à la fois animée par ceux qui la créent et créée par ceux qui la suivent. Des rapprochements significatifs prennent place entre la mode, les arts et la vie, comparables au bouillonnement parisien de l'entre-deux guerres. Le phénomène se réactualise: «*It's called opening night at an exhibit of New Art, but the objective is to get as much attention as possible by wearing the wildest thing*» mentionne le WWD, le journal hebdomadaire de la mode à New York.[75] Les vêtements affirment leur nouveauté par des matériaux encore jamais vus dans l'industrie vestimentaire, des éléments beaucoup plus près du métal et du plastique que des fibres textiles traditionnelles. C'est la victoire du synthétique sur les matières nobles: «*The newer it was, the weirder - the better*».[76]

Par ailleurs, la transformation de Warhol en homme du Pop Art est minutieusement étudiée. Aussi abandonne-t-il son côté snob et avisé pour le chewing gum, la musique pop et autres bidules de la culture pop. L'art et la vie coïncident en lui. Il se



13. "New York socialites in Pop Art dresses", 1964
Joel Lobenthal, Radical Rags: Fashion in the sixties, New York, Abbeville Press, 1990, p.81.

crée un personnage avec des accessoires qui feront sa marque: cheveux argentés, verres fumés, blouson de cuir, et exploite à son avantage une timidité naturelle et une difficulté d'expression. Présent et absent, il fait penser à une apparition incarnée. David Bourdon écrit à son sujet:

> Il se faisait l'apôtre du dandysme, même si sa garde-robe personnelle ne présentait guère le raffinement que l'on attendrait d'un dandy. Car sa façon de s'habiller était tout un poème dans le style désinvolte et excentrique. Dans les années 1960, Warhol portait des chaussures et un pantalon éclaboussé de peinture, avec une veste en cuir ou, pour une soirée "habillée", une veste de smoking et des lunettes de soleil jaunes.[77]

Il redéfinit le rôle de l'artiste en société, et devient un héros culturel pour la nouvelle génération en donnant droit aux gens d'être eux-mêmes, quelle que soit leur marginalité. Son univers couvre les domaines multiples de l'art: peinture, publicité, cinéma, musique (Velvet Underground), happenings, même un magazine de mode sur l'actualité et sur les stars (*Inter / View*), qui existe encore de nos jours. Nombreux sont les élus qui collaborent à son oeuvre, car il sait susciter la participation et la créativité des gens. Comme le montre cette annonce qu'il publie dans le *Village Voice* en 1966:

> ÉCHANGE: Vous alimentez la factory. Approvisionnez Warhol d'articles négociables, d'occasion ou neufs (équipement technique, bons repas gratuits, vêtements extraordinaires, films, lumières et travail, ce que vous avez et ce que vous êtes) Andy Warhol va garantir votre oeuvre de Warhol de sa signature. Pour rendez-vous, appelez EL5-9941.[78]

Préconisant un mode de travail à la chaîne, il fait des images d'images. La répétition fait partie de lui, tout comme il peut porter la même veste pendant des années. Dans une entrevue accordée aux *Cahiers du cinéma*, Warhol commente: «*I've heard it said that my paintings are as much a part of fashionable world as clothes and cars: I guess it's starting that way and soon all the fashionable things will all be the same: this is only the beginning, it'll get better and everything will be useful decoration*».[79]

Warhol renverse les assises de l'art. Dorénavant, l'artiste se voit reconnu non seulement lorsque sa cote prend de la valeur sur le marché, mais un nouveau concept d'artiste *businessman* et «*superstar* » (le terme est de Warhol) s'infiltre peu à peu dans les mentalités. L'art prend valeur d'investissement comme tout objet sur le marché international. La popularité d'un artiste est donc attestée par une présence régulière dans les pages de faits divers, les revues de mode et les variétés télévisées. L'artiste devient une star. Dans sa peinture, dans ses films, comme dans tous ses actes, Warhol incarne l'esprit du temps. C'est la peinture, les dessins, les gravures, le papier peint, les films, la revue, les happennings, la musique et les clips qui deviennent à la mode. Tout ce qui fait image.

La mode, par de multiples croisements, poursuit son cheminement tortueux en imitant l'art, à moins que ce ne soit l'art qui se plie à la mode, comme sous l'effet de l'engouement et de la passion. Une anecdote me paraît pertinente. Lorsqu'en 1971, la Chine et les États-Unis tentent d'effectuer un rapprochement, Warhol découvre un portrait de Mao Zedong dont les qualités plastiques et l'apparence sérigraphique le séduisent. C'est de cette façon qu'il réalise une série de visages de Mao, appuyés de cette naïve justification: «Comme la mode, c'est de l'art aujourd'hui, et comme les chinois sont à la mode, je pourrais gagner beaucoup d'argent.»[80]

C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il choisit également de porter sur écran sérigraphique des portraits de stars, ces mi-dieux, mi-déesse, qu'il décline en les bariolant sans tenir compte du motif (des traits de leurs visages), et ce, «jusqu'à saturation».[81] Avec un minimum d'indices photographiques, il conjugue toute une panoplie d'images, une sorte d'exploration exhaustive sur tous les tons. Warhol

donne à voir un excellent spectacle. Son oeuvre ne privilégie surtout pas la loi des genres (celle de la pureté et de la spécificité modernistes). Au contraire, son intérêt pour tous les champs artistiques, comme pour la globalité de la culture par l'addition du mineur au majeur, démontre sa passion vouée à l'interdisciplinarité. Comme le relatent Ingrid Sischy et Germano Celant:

> Dans le domaine spécialisé de l'art, on a toujours fait une distinction: l'art autonome et réservé aux tenants de la doctrine était opposé à l'art appliqué et destiné aux masses. Un ordre hiérarchique réciproque était établi, fondé sur cette opposition entre le sérieux et le frivole, le haut et le bas, le pur et l'impur. Ces distinctions étaient déterminées par une dialectique entre des valeurs esthétiques et utilitaires, entre l'unique et le multiple, entre l'élite et le vulgaire. Plus que n'importe quelle autre doctrine, le Pop Art a brisé les antagonismes et les illusions de telles distinctions (qui étaient les produits du marché autant que ceux de l'idéologie).[82]

Celui qui dit faire partie de son époque, de sa culture, au même titre que les fusées et la télévision est déjà «post-moderne».[83] Il est aussi «celui qui, à l'instar de Duchamp, fit de sa vie une oeuvre d'art.»[84] John Cage en parle en ces mots: *«Andy has fought by repetition to show us that there is no repetition really, that everything we look at is worthy of our attention. That's been a major direction for the twentieth century, it seems to me».*[85] Le Pop Art, et particulièrement avec Andy Warhol, nous fait donc prendre conscience du fait que notre perception fonctionne par code, que ce soit en peinture ou dans la mode. Tout est précédé par l'image: «Toute la signification réside dans l'apparence, et l'apparence livre toute sa réalité».[86]

L'héritage qu'Andy Warhol lègue aux jeunes artistes marque significativement l'art des années 1980: un art basé sur la reproduction de reproductions où les formes artistiques les plus évoluées côtoient les images les plus communes, aliage éclectique du majeur et du mineur. Comme Picasso dans la première moitié du 20e siècle réinvente à lui seul l'histoire de l'art, Warhol formule un nouvel art basé sur la simulation et l'appropriation.

NOTES
CHAPITRE 1: MODE ET MODERNITÉ

1. Palmer White, Poiret, New York, Clarkson N. Potter, 1973, p.75.
2. Bruno du Roussel, La mode. Paris, Imprimerie Nationale, 1980, p.107.
3. Paul Poiret, notes inédites, archives de Madame Poiret.
4. Paul Poiret, En habillant l'époque, Paris, Éd. Bernard Grasset, 1930, p.150.
5. Palmer White, Poiret le magnifique: le destin d'un grand couturier, Paris, Payot, 1986, p.236.
6. Ibid., p.239.
7. Ibid., p.236.
8. Ibid., pp. 218-219.
9. Axelle de Broglie, "Dufy pure soie", Connaissances des arts, No 256, juin 1973, p.113.
10. Pierre Galante, Les années Chanel, Paris, Mercure de France, 1972, p.39.
11. Pierre Cabanne, Encyclopédie Art Déco, Paris, Somory, 1986, p.24.
12. Archives du Magasin du Printemps.
13. Edmonde Charles-Roux, Le temps Chanel, Paris, les Éd. du Chêne, 1979, p.11.
14. Ibid., p.140.
15. Pierre Galante, Op. cit., p.64.
16. E. Charles-Roux, Op. cit., p.133.
17. Pierre Cabanne, Op. cit., p.79.
18. Elodie Vitale, Le Bauhaus de Weimar 1919-1925, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga, 1989, P.19
19. Pierre Galante, Op. Cit., p.235
20. Ibid., p.154.
21. E. Charles-Roux, Op. cit., p.211.
22. Pierre Galante, Op. cit., p.68.
23. E. Charles-Roux, Op. cit., p.169.
24. Ibid., p.295.
25. Roland Barthes, cité par Pierre Galante, Op. cit., p. 266.
26. Pierre Cabanne, Op. cit., p.78.
27. Tristan Tzara cité par Jacques Damase, Sonia Delaunay: rythmes et couleurs, Paris, Hermann, 1971, p.170.
28. Sonia Delaunay, Nous irons jusqu'au soleil, Paris, R. Laffont, 1978, p. 97.
29. Pierre Cabanne, Op. cit., p.76.
30. Robert Delaunay, "Les tissus simultanés" in Sonia Delaunay: Mode et tissus imprimés, Paris, Jacques Damase, 1991, p.63.
31. Jacques Damase, Op. Cit. pp.152-153.
32. Jacques Dumase, Sonia Delaunay 1925, Paris. Éd. Jacques Damase, 1975, p.46.
33. Gérard-Louis Soyer, Jean-Gabriel Domergue: l'art et la mode, Paris, Éd. Sous le vent, 1984, p.115.
34. Ibid., p.115.
35. Jacques Damase, Sonia Delaunay: Mode et tissus imprimés, Paris, Jacques Damase, 1991, p. 72.
36. Arthur A. Cohen, Sonia Delaunay, New York, Harry N. Abrams, 1975, p.30.
37. Giovanni Lista, Marinetti et le futurisme, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1977, p.18.
38. Germano Celant, "Futurism as Mass Avant-Garde", cité par Marjorie Perloff in The Futurist Moment; Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p.37.
39. Marjorie Perloff, Op. cit., p.19.
40. Giovanni Lista, Op. cit., p. 33.
41. Giacomo Balla, "Le vêtement antineutraliste", 11 septembre 1914, cité par Marjorie Perloff, Op. cit., p.100.

42. Giovanni Lista, Le futurisme, op. cit., p.41.
43. Lia Lapini, "Il futurismo nel vestire: Colori, asimmetrie, dinimismo" in Abiti e costumi futuristi, Pistoia, Palazzo comunale, 1985, p.17.
44. Giovanni Lista, Le futurisme, Paris, Fernand Hazan, 1985. p.4.
45. Oeuvres futuristes du Museum of Modern Art New York, Musée National d'Art Moderne, 16 avril - 15 septembre 1980, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p.2.
46. Ibid., p.32.
47. "Discours futuriste aux Vénitiens" in Oeuvres futuristes du Museum of Modern Art New York, op.cit., p. 26.
48. Volt, Manifesto della moda femminile futurista, 29 février 1920.
49. Oeuvres futuristes du Museum of Modern Art New York, op. cit., p. 43.
50. La Cultura Musei Civici, Ricostruzione futurista dell' universo, Torino, Musei Civici, 1980. p.304
51. Oeuvres futuristes du Museum of Modern Art New York, op. cit., p.2.
52. Paris-Moscou :1900-1930, Centre national d'art et de culture, 31 mai-5 nov. 1979, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979, p.256.
53. Ibid., p. 256.
54. Hal Foster, "Some Uses and Abuses of Russian Constructivism", in Art into Life, New York, Rizzoli, 1990, pp.241-253.
55. Alexandre Rodtchenko, Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution, Paris, Philippe Sers, 1988, p.123.
56. Paris-Moscou: 1900-1930, op. cit., p. 262.
57. Ibid., p.264.
58. Ibid., p.264.
59. Dora Vallier, L'art abstrait, Paris, Librairie générale française, 1980, p.161.
60. Camilla Gray, L'avant-garde russe dans l'art moderne: 1863-1922, Lausanne, L'Age de l'homme, s. d., p.233.
61. Ibid., p.234.
62. Paris-Moscou:1900-1930, op.cit., p. 258.
63. Claude Abastado, Introduction au surréalisme, Paris, Bordas, 1971, p.24.
64. André Breton, Qu'est-ce que le Surréalisme?, Paris, le temps qu'il fait, 1986, p.15.
65. Claude Abastado, Op. cit.,p. 98.
66. Ibid., p.74.
67. Ibid., p.103.
68. Leonard Wallock, New York 1940-1965, Paris, Seuil, 1988, p.9.
69. Ibid., p.151.
70. Patrick S. Smith, Andy Warhol's art and films, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, p. 26.
71. Andy Warhol, America, New York, Harpers & Row, 1985, p.22.
72. Klauss Honnef, Andy Warhol 1928-1987: De l'art comme commerce, Cologne, Benedikt Taschen, 1990, p.30.
73. Henry Geldzahler, "A symposium on Pop Art: special supplement" Arts Magazine, Vol. 37, 7 avril 1963, p.37.
74. "New talent in USA", Art in America, Vol. 50, No 1, 1960, p. 42.
75. Joel Lobenthal, Radical rags: fashion of the sixties, New York, Abbeville Press, 1990, p. 80.
76. Ibid., p.82.
77. David Bourdon, Andy Warhol, Paris, Flammarion, 1990, p.12.
78. Artforum, Vol. 4, No 10, juin 1966, p. 52.
79. Gretchen Berg, "Nothing to lose: interview with Andy Warhol", Cahiers du cinéma (in English), No 10, mai 1967.
80. Bernard Blistène, "Andy Warhol: logique du banal", Art Press, No 148, juin 1990, p.28.
81. Ibid., p.28.
82. Ingrid Sischy et Germano Celant, "Éditorial", Art Forum, février 1982, p.34.
83. Hector Obalk, Andy Warhol n'est pas un grand artiste, Paris, Éd. Aubier, 1990, p. 40.
84. Bernard Blistène, Loc. cit., p.23

85. Kynaston McShine, Andy Warhol: a retrospective, New York, The Museum of Modern Art, 1989, p. 13.
86. O. Hahn, Warhol, Paris, F. Hazan, 1972, p. 23.

CHAPITRE 2

MODE ET POST-MODERNITÉ

2.1 AU-DELÀ DES AVANT-GARDES

Après avoir effectué ce parcours, force est de constater que les avant-gardes historiques ne se sont pas limitées à un seul champ, mais ont favorisé, au contraire, des approches multi-disciplinaires. En réussissant à mettre un terme à cette conception académique d'un art mimant le réel, elles s'acharnent à défendre une réflexion théorique renouvelée sur le sens et la fonction de l'art, requestionnant la validité des frontières établies entre les champs. Au cours de leur expérimentation, les artistes ont exploré ces limites, les ont élargies, puis transgressées. Cubistes, Futuristes, Constructivistes, Dadaïstes, Surréalistes, tous ont recherché des combinaisons autres, par lesquelles ils puissent accéder à une création ouverte et libre des conditionnements de la tradition.

Aujourd'hui les positions des avant-gardes sont revisées. Mais au lieu de tout balayer du revers de la main, les artistes adoptent une attitude plus critique face à ce qui a été fait et tentent de renouveler leur réflexion à partir d'événements répertoriés dans l'histoire. Dans *L'ère du vide*, publié en 1983, Gilles Lipovetsky évoque cette attitude dite «post-moderne»:

> Apparue au cours de la dernière décennie sur la scène artistique et intellectuelle et n'échappant pas tout à fait à un effet de mode, la notion assurément équivoque de post-modernisme présente cependant l'intérêt majeur, par rapport aux déclarations toujours fracassantes de la énième nouveauté décisive, d'inviter au contraire à un retour prudent à nos origines, à une mise en perspective historique de notre temps, à une interprétation en profondeur de l'ère dont nous sortons partiellement (...) Si le nouvel âge de l'art, du savoir et de la culture s'annonce, la tâche s'impose de déterminer ce qu'il en est du cycle antérieur, le nouveau ici requiert la mémoire, le repérage chronologique, la généalogie.[1]

Lipovetsky ajoute en ce sens: «le modernisme libère le spectateur ou le lecteur de la «suggestion dirigée» (...) parce qu'il dissout les repères de l'art, explore toutes les possibilités, fait sauter toutes les conventions sans poser de limites *a priori* ».[2] Dans

sa démarche de libéralisation, l'art se tourne maintenant plus que jamais vers «la valorisation de l'arbitraire, du forfait et de l'automatisme, de l'humour et des calembours, le refus des séparations classiques, celles de l'art et de la vie, de la prose et de la poésie, du mauvais goût et du bon goût, du jeu de la création, de l'objet usuel et de l'art.»[3]

Cependant si la production des avant-gardes s'était distinguée par négations successives, les oeuvres actuelles recyclent des mythes, des styles, des idées. L'entreprise moderne se subdivise, d'une part vers la purification des arts et d'autre part, elle chemine dans des avenues ouvertes, transdiciplinaires, tendant vers le décloisonnement des genres, vers ce que Claude M. Gagnon privilégie, l'hétérogénéité:

> Dans sa négation totale de la spécificité, il (le phénomène de l'hétérogénéité) encourage la fusion de la bi et de la tridimensionnalité (dessin, gravure, photographie, peinture, sculpture, collage, architecture, etc), intègre les nouvelles technologies (vidéo, écran catodique, ordinateur, etc), l'objet industriel et même le langage, par des procédés de glissement, de déplacement, d'emprunt et d'appropriation permettant la confrontation et l'interpénétration des différents champs de la création et donnant lieu à des oeuvres transdisciplinaires.[4]

Tissée de la polysémie des codes, l'oeuvre «post-moderne» se pose à la croisée des chemins. L'artiste disparaît (du moins comme seul initiateur d'une oeuvre à signification unique). Une attitude qui n'est pas sans rappeler l'oeuvre de Warhol, qui semble faire valoir que sous chaque image s'en cache une autre, impliquant *ipso facto* les tactiques mentionnées par Douglas Crimp: «citation, emprunt, cadrage et mise en scène».[5] Mais il faut se rappeler que cette attitude à tendre vers l'hybridation a été amorcée dès le début du siècle avec le Cubisme. Entre les années 1910-30, toutes les démarches débordant du domaine spécifique sont autant de façon d'éliminer les barrières divisant les diverses formes artistiques.

C'est en rompant avec les techniques traditionnelles et avec l'évolution linéaire de l'histoire qu'entre en jeu la post-modernité. Autrement dit, l'oeuvre «post-moderne» défie la dimension temporelle et n'hésite pas à puiser allègrement dans toutes les strates de l'histoire sans tenir compte d'une suite chronologique.

Après toutes les expérimentations, tous les scandales causés par les avant-gardes, il semblerait que désormais plus rien ne soit subversif. L'art n'a plus ce caractère révolutionnaire (au sens dadaïste) qui le distinguait auparavant. Aujourd'hui presque tout est accepté à l'avance. Les questions qui se posent aux artistes relèvent non pas de l'anti-art, mais sont plutôt de l'ordre des désirs et du manque à combler, ce qu'évoque pareillement la publicité: «Une nouvelle conscience *cool* et désinvolte, pour citer Lipovetsky, correspondant à la désubstantialisation post-moderne et à la logique du vide.»[6] Selon lui, on se retrouve à une époque où se sont éclipsés les grands idéaux. L'heure est à la nonchalence, au laisser-faire, à la légèreté, allant au-delà des révoltes initiées par les adeptes du pop ou les beatniks. Tout se présente dans un *melting pot* dénaturé, amalgamé à cette conception surnaturelle, ce «moment post-moderne»:

> Le moment post-moderne est bien davantage qu'une mode, il révèle le procès de l'indifférence pure en ce que tous les goûts, tous les comportements peuvent cohabiter sans s'exclure, tout peut être choisi à loisir le plus opérationnel comme le plus ésotérique, le nouveau comme l'ancien, la vie simple-écologiste comme la vie hypersophistiquée, dans un temps dévitalisé sans repère stable, sans coordonnée majeure.[7]

Face à ces deux concepts, modernité et post-modernité, Germano Celant, s'interrogeant sur l'art actuel, constate l'attitude froide et distanciée qu'ont les artistes des années 1980. Il écrit dans son livre *Inespressionnisimo* :

> Si auparavant les avant-gardes historiques privilégiaient le réel en tant qu'entité extérieure à l'art, en en proposant un assemblage apte à créer *ex nihilo* de nouvelles images, aujourd'hui la création artistique travaille sur le découpage et sur l'interprétation des images "déjà faites". On

> étudie leurs combinaisons, leurs intrications et leur rôle sur l' "écran", aussi bien que le rapport de dualité entre la disposition scénographique des objets et leur prise de vue. D'où, d'une part, un retour délibéré aux problémes de la surface de la représentation, la peinture, en tant que langage mimétique, et, d'autre part, l'invitation à une réflexion sur la manière, artificielle, anonyme et inexpressive dont le quotidien apparaît, tel qu'il est médiatisé par la construction d'un monde fait pour être encadré.[8]

Dans cet état de crise généralisé pour tous les secteurs artistiques, Achille Bonito-Oliva, ayant introduit le concept de *transavanguardia*, y voit une «société de transition», s'appuyant sur une «mentalité nomade et transitoire», basée sur la «récupération de la mémoire culturelle comme instrument créatif».[9] Cette attitude néo-maniériste de la trans-avant-garde se caractérise par son ouverture et son instabilité. Ayant assimilé et conservé les leçons des avant-gardes, les artistes qui y prennent part s'ouvrent désormais à d'autres cultures, plus nationales, et laissent de côté ce pseudo-internationalisme vers lequel tendaient la plupart des grands mouvements artistiques antécédents.

Bonito-Oliva affirme également que les artistes de la trans-avant-garde utilisent des styles du passé à la manière dont Duchamp usait du ready-made: ainsi l'objet (le style) est soustrait de son quotidien (son époque) pour être introduit à une autre sphère, jusque-là inédite. À cela s'ajoute la gestualité inhérente au signe et à la couleur, compatible aux citations stylistiques de Picasso. De toute évidence, les artistes concernés travaillent sur la destructuration des langages, sur la possibilité de démonter les oeuvres du passé, de les reprendre (notion de ready-made), de transposer des éléments stylistiques dans une oeuvre nouvelle. En d'autres mots, Bonito-Oliva entrevoit la destructuration idéologique comme la clé de la création.

Caractéristique post-moderne, ce maëlstrom linguistique lance un défi à toute conception traditionnelle de l'art. Les frontières oublient leurs limites spécifiques comme déjà les avant-gardes artistiques avaient contribué à leur disparition. À

nouveau, la proposition de Baudelaire, d'utiliser le passé pour faire face au présent, est vivement encouragée. De nombreux artistes réexaminent et transfigurent les formes du passé, non par nostalgie, mais par souci d'améliorer les bases formelles que l'on considère comme fondamentales. Si auparavant les avant-gardes entretenaient une fascination pour le futur, les artistes d'aujourd'hui ne manquent pas d'admiration pour le passé. On assiste donc à la naissance de modèles hybrides, engendrés dans une perspective baroque que Guy Scarpetta analyse sous l'angle stratégique de l'artifice.

2.2 DU BAROQUE DANS L'ART ET DANS LA MODE

Ce protagoniste du baroque différencie d'abord les «retours», si souvent encourus dans les enjeux de la post-modernité. Il précise d'abord que lorsqu'on fait «retour à» quelque chose, c'est qu'il s'y trouve une sorte de vague rétro, teintée par la nostalgie du passé. Là où le retour intéresse Scarpetta, c'est lorsqu'il est question du «retour de», exprimant «un effet d'après coup», comparable à ce que Freud entendait par le «retour du refoulé», c'est-à-dire la réapparition de modèles ou de moyens d'expression dont la pertinence ne s'est pas atténuée.[10]

Oeuvrant sur les frontières de l'acceptation, les artistes donnent à voir des mises en scène complexes, dont le caractère baroque, hétérogène, surprend en premier lieu. De connivence avec la pratique artistique, la mode joue, elle aussi, sur divers registres. Intimement liée au plaisir de voir et d'être regardée, elle permet de s'exhiber au regard public et se rapproche dans son essence de l'esprit baroque: «Commandée par la logique de la théâtralité, la mode est un système inséparable de l'excès, de la démesure, de l'outrance», dit Lipovetsky.[11]

Le Baroque s'exprime ainsi dans la passion, l'exaltation, l'extase. Il semblerait qu'à certaines époques, le goût pour la clarté et la simplicité soit accru, alors qu'à d'autres, on privilégie les complications formelles et la surenchère du style, les fluctuations étant périodiques. Le Baroque fait partie de cette dernière catégorie, tout comme les années tourmentées que nous connaissons actuellement. Guy Scarpetta l'exprime en ces mots: «à l'époque des «effets simples» (ceux du Fonctionnalisme esthétique) succède l'ère de l'ambiguïté, de l'équivoque, du trouble».[12] Dans le cas précis de la post-modernité, il faut préciser que les artistes vont à l'encontre d'une pensée darwinienne; il ne s'agit pas d'une évolution linéaire de l'histoire, mais de la réunion simultanée d'une kyrielle de notions parallèles.

L'exubérance que l'on connaît dans les productions artistiques d'aujourd'hui interpelle tous les champs, soit les arts visuels, l'architecture, la danse, la musique, le théâtre, le cinéma, la mode, etc. La vérité correspond dorénavant à un effet possible du semblant, peu importe le jeu des codes ou des simulacres. Il existe maintenant une souplesse et une variété de réponses possibles, contrairement à la période des avant-gardes historiques, rigide et ascétique, du moins dans le courant qui mène au Formalisme. Par contre, avec le collage, la photographie, l'intégration d'objets et l'ouverture de plus en plus nécessaire vers la diversité des disciplines, l'art subit une contamination bénéfique quant à son épanouissement. Peu à peu, les artistes revendiquent une liberté totale dans le style et les matériaux qu'ils utilisent, ainsi que le droit au plaisir dans la création. Ils sont confrontés au constat d'échec des avant-gardes, à leur exténuation (sous-entendant le désèchement des arts majeurs). Et finalement, ils adhèrent volontiers au «populisme», que Scarpetta définit par le recours aux éléments culturels populaires comme signes

d'authenticité, comme forces de subversion ou «lignes de fuite».[13] Ces contrastes additionnés collaborent à la naissance d'un art pour le moins subversif, semblable aux contradictions qui sont propres aux comportements humains et qui colorent la vie: «Le majeur rend le mineur dérisoire, vulgaire; le mineur laisse planer sur le majeur le soupçon du kitsch», dit Scarpetta.[14]

Mais si l'art s'est épuisé à force d'épuration et d'homogénéisation, on ne peut en dire autant de la mode qui, depuis longtemps, puise dans l'histoire et qui plus est, s'est constamment exercée à tendre vers l'hétérogénéité. Les «retours» que l'on connaît en art font partie du quotidien de la mode depuis qu'elle s'allie aux derniers développements artistiques, les réactualisant en une sorte de «re-création». Aujourd'hui donc, l'art et la mode ne sont pas si étrangers puisqu'ils remodèlent de part et d'autre des propos et des figures issus du passé. Ingrid Sischy et Germano Celant font mention de différents styles revisités par les artistes: néo-classicisme, nouvelle vague, néo-expressionnisme, néo-réalisme, néo-romantisme, néo-fauvisme et néo-look.[15] À l'instar de Bonito-Oliva, ces critiques perçoivent cette conscience sensible aux styles historiques et la facilité avec laquelle les artistes jouent avec leur interprétation, comme une attitude maniériste qui transforme dorénavant l'art en légende, à la manière des images du Pop Art.

Le concept de post-modernité s'est donc infiltré dans la mode comme une pulsion ou une fascination pour les formes vestimentaires répertoriées dans l'histoire. Car de façon inhérente, la mode est imprégnée par la notion du temps et d'une saison à l'autre, elle offre un éventail complet des différentes formes et sensations ressenties au fil des jours. Elle est l'esprit du temps. Elle se métamorphose. De moderne qu'elle était, sans cesse à l'avant-garde, la mode, comme tous les domaines

artistiques, scrute de plus en plus le passé afin de raviver et de se réapproprier les formes et les styles qu'elle a dû, dans son agitation frénétique, laisser filer trop vite. La mode intervient inéluctablement dans la création: Que sont les mouvements artistiques, sinon des créneaux idéologiques, esthétiques ou stylistiques, en quelque sorte des modes? La mode agit comme un filtre qui cristalise l'évolution des moeurs et l'artiste est à même de capter toutes les vibrations de la société dans laquelle il vit. Sensible à tout ce qui l'entoure, il est perméable aux flux et reflux de la mode. Envisager un type d'art séparé de la vie, l'isolerait aussi des effets de mode. Mais dans la foulée des avant-gardes, si l'art s'ouvre à la vie, il doit, par conséquent, s'ouvrir aussi à la mode. Volte face, elle tend dorénavent vers le baroque, ce que nous constatons avec bonheur chez nombre de couturiers, particulièrement chez Christian Lacroix, Karl Lagerfeld et Jean Paul Gaultier.

2.3 LA MODE «POST-MODERNE»

Que l'on aborde les arts visuels ou la création de vêtements, le concept de mode peut être perçu dans son sens le plus large comme un goût partagé et socialement généralisé. Il s'agit donc d'un rapport culturel entre des personnes et des objets. Ma position quant à la reconnaissance de la mode comme un art est aussi peu définie que l'est sans doute la mode elle-même, mais je persiste à croire que dès qu'il y a création, il se trouve vraisemblablement un artiste quelque part. Les propos de Gilles Lipovetsky sont cependant plus fermes, puisque d'emblée, il envisage la mode comme un art. Selon le philosophe et sociologue français, peintres, écrivains, architectes, musiciens ou couturiers du monde moderne, ont en commun la nouveauté comme impératif de la modernité et travaillent à reculer les frontières de leur art dans leurs domaines respectifs.

L'auteur n'écarte pas le fait que les créateurs de mode créent avec une contrainte majeure, celle de tenir compte du côté commercial et industriel, contrainte que les artistes ignorent (en principe), mais une nécessité qui n'est pourtant pas étrangère au travail de l'architecte. En effet, mises à part les préoccupations matérielles, leurs productions doivent tenir compte respectivement des moeurs, du style du temps, de l'environnement social et des désirs de leurs clients.

Avec l'avènement de la Haute Couture et de la démocratisation de la mode, la signification du nouveau en ce domaine s'est développée de façon plus douce, en comparaison aux ruptures brutales imposées par les avant-gardes historiques. Provocations voilées, bouleversements sournois, gantés de blanc, se justifient par la vocation première de la mode, c'est-à-dire la séduction immédiate. Bien que la nouveauté persiste encore de nos jours, l'écart entre l'audace des propositions en art et en mode se fait de plus en plus subtil. Selon Lipovetsky, l'art qui s'auto-détruit est un mécanisme artificiel, malgré qu'il se soumette à ce processus, alors que la mode se plie avec aisance à cette formule drastique de détérioration. Dans leur volonté d'expérimentation, les créateurs d'avant-garde vont aller jusqu'à se remettent eux-mêmes en question en tant qu'artistes, assoiffés d'interventions non-artistiques, inquiets face aux problématiques toujours renouvelées sur l'art et sur la vie. Cette tendance vers la finalité ultime, toujours selon Lipovetsky, aurait sa contre-partie dans la mode: «À ce tragique de la représentation artistique s'oppose une image triomphante, toute positive, de la mode et du grand couturier, artiste chez qui la déraison frivole apparaît comme un jeu nécessaire.»[16] Là-dessus, l'auteur cite Paul Poiret qui, naïvement, mais si justement, manifeste une opinion concordante:

> L'esprit de contradiction dans la mode est si fréquent et si régulier qu'on y trouve presqu'une loi. Les femmes ne portent-elles pas de renards sur des robes légères, des chapeaux de velours au mois d'août et de paille en février ? Il y a, dans les décisions de la mode et des femmes, une sorte de provocation au bon sens qui est charmante.[17]

Mais, contrairement aux aléas de la mode qui sont charmants, les propositions inattendues amenées par les artistes modernes, écrivains et peintres en particulier, font scandale et inspirent le mépris de la part du public. Comme l'explique Olivier Asselin: «Avec l'avènement de la société moderne et le déploiement de sa culture de masse, la pratique artistique perd ses assisse sociales et se marginalise».[18] Les artistes vivent dans des conditions précaires et cette entreprise démocratique de nivellation de la mode et des arts se trace avec ambiguïté, «l'art n'ayant jamais cessé de tirer de sa relégation même la confirmation de sa position suprême.»[19]

Avec la mode moderne, un sentiment de personnalisation et d'individualité prédomine dans la production, contrairement à l'homogénéité qui caractérisait la mode antérieure. Malgré des tendances précises et des lignes dominantes, une mode plurielle a surgi pour présenter des collections vastes et divertifiées pouvant correspondre à l'étendue de la demande: «La Haute Couture, organisation à visée individualiste, s'est affirmée contre la standardisation, contre l'uniformité des apparences, contre le mimétisme de masse, elle a favorisé et glorifié l'expression des différences personnelles».[20] Ces différences ont à voir avec les caractères physiques de chaque personne, mais aussi avec un éventail d'émotions ou d'attitudes qui s'expriment dans l'habillement. Une sorte de psychologie de l'allure vestimentaire où la femme (puisqu'il s'agit surtout d'elle), a la possibilité de paraître «mélancolique, désinvolte, sophistiquée, stricte, insolente, ingénue, fantaisiste, romantique, gaie, jeune, drôle, sport», souligne Roland Barthes, ajoutant que ce

sont "ces essences psychologiques et leurs combinaisons originales qui marqueront les chroniques des journaux de mode».[21]

Si autrefois, l'habillement était une façon de sortir de la masse en affirmant son rang social, la mode tend aujourd'hui à faire ressortir les humeurs, la personnalité, voire l'expression de l'âme. Déjà, au début du siècle, on pouvait pressentir cette nouvelle vague: «Entrez chez les grands couturiers et vous sentirez que vous n'y êtes pas dans un grand magasin, mais chez un artiste qui se propose de faire de votre robe un portrait de vous-même et ressemblant», a dit Poiret.[22] Ce plaisir narcissique, déjà manifeste donc dans les années 1920, n'a cessé de croître et c'est avec une vigueur renouvelée qu'il se redéfinit dans la société actuelle, faisant de l'individualisme le pivot de la mode. À l'instar de l'art moderne, la mode mise sur la différence, l'autonomie et l'indépendance, évitant de s'astreindre aux rites, aux normes, à la tradition. Une liberté qui, comme on l'a vu, n'a pas l'audace et l'impertinence des avant-gardes, sans doute pour des raisons de marché. La Haute Couture demeure à l'écoute de sa clientèle: «La vérité est que je réponds par anticipation à vos secrètes intentions... Je ne suis qu'un médium sensible aux réactions de votre goût et qui enregistrre méticuleusement les tendances de vos caprices», écrit encore Paul Poiret.[23]

La rumeur voulant que l'art soit une activité libre et gratuite, alors que la mode exprime sa soumission aux désirs du public, s'est justifiée aux dires de Poiret et a subsisté jusque vers les années 1960, concordant avec la montée des *hippies*, les rébellions anarchiques du *flower power*, les vagues anti-mode et anti-consommation, le retour à la nature, etc. Ces événements ont fait de cette période, une sorte de crise d'adolescence de la mode, où rien ne peut désormais être

soumis à des règles fixes. C'est une libération intégrale des impératifs vestimentaires, dont les causes se situent à plusieurs niveaux, soit en rapport à des bouleversements d'ordre politique, social et économique, soit en réaction à de nombreux changements dans les mentalités, tels la libération sexuelle et la consommation répandue de drogues. Peu à peu, les individus, et en particulier les femmes, ont voulu prendre aussi le contrôle de leur apparence, entraînant au fur et à mesure l'effacement des tendances saisonnières imposées par les couturiers. Comme un parent qu'on n'écoute plus, la Haute Couture a dû reviser ses positions afin de regagner la complicité perdue. Sa tactique la plus sûre fut d'observer de quoi s'habillait sa clientèle rebelle et de l'imiter. Pour ce faire, il fallait s'abaisser, descendre dans la rue. C'est ainsi que les couturiers se mirent à dessiner des «jeans», à parer les mannequins de pacotilles inusitées, à priser les approches anti-mode.

La modernité s'étant d'abord chargée de libérer la mode des critères de la tradition, c'est dans un contexte «post-moderne» qu'elle poursuivra son chemin sur les voies de l'autonomie. Lipovetsky mentionne la fragmentation des canons du paraître, ainsi que la démultiplication des styles les plus hétéroclites:

> Sont simultanément légitimes le modernisme (Courrèges) et le sexy (Alaïa), les amples superpositions et le près du corps, le court et le long, l'élégance classique (Chanel) et la vamp hollywoodienne (Mugler), le monacal ascétique (Rei Kawabuko) et la femme monumentale" (Montana), le "look clochard" (Comme des Garçon, World End) et le raffinement (Saint-Laurent, Lagerfeld), les mélanges ironiques de styles (Gaultier) et le "look japonnais" (Miyaké, Yamamoto), les couleurs vives exotiques (Kenzo) et les tons poussiéreux. Plus rien n'est interdit, tous les styles ont droit de cité et se déploient en ordre dispersé. Il n'y a plus de mode, il y a des modes.[24]

Jean Paul Gaultier soutient que «c'est très à la mode de dire que la mode n'est plus à la mode».[25] Un message qui fait des ravages, défendu par ceux-là même qui font

métier de mode. Car il n'y a qu'à pénétrer dans une des boutiques les plus «branchées» de Québec pour y découvrir dans les loges d'honneur des chandails arborant en toutes lettres: FUCK LA MODE.[26] Il y a ici une relation à établir avec l'hypothèse de Lipovetsky, à propos de cette logique *cool* qui aurait gagné l'espace de la mode comme elle a gagné l'espace idéologique et la scène politique: «La mode a pénétré dans l'ère relativement dépassionnée de la consommation, dans l'ère de la curiosité décontracté et amusée.»[27] Rares sont les nouveautés qui arrivent encore vraiment à provoquer un émoi collectif, «plus rien ne choque et n'entraîne des controverses majeures (...), même les nouveautés réelles, spectaculaires, ne réussissent plus à ébranler fortement le grand public, à dépasser le cercle des initiés», que ce soit dans les créations extraordinaires d'un Gaultier, d'une Rei Kawabuko ou d'un Montana.[28]

En éliminant l'impératif des tendances saisonnières, on fait place à une multitude de styles et d'approches hétérogènes. On assiste à une logique de l'optionnel et du ludique: non seulement on juxtapose des vêtements d'allure ou de fonction différente, mais on mélange des principes qui vont à l'encontre des règles établies, mariages de styles *a priori* incompatibles. Le goût «branché» des années 1980 nous convie à réinsuffler de l'artifice, du jeu, de la singularité, rejoignant ici la pensée de Scarpetta :

> Sans doute entrons-nous, désormais, dans l'ère du simulacre généralisé, assumé comme tel (phénomène rendu irréversible par les mutations audiovisuelles, les transformations qu'elles ont opéré dans la perception même): ce que je désigne dans ses pages comme une nouvelle ère baroque. Si plus rien n'est à prendre au premier degré, si le référentiel s'évanouit derrière la simulation et la séduction, si toute figuration exhibe et accentue ses artifices, si les valeurs du Jeu s'opposent aux mirages de Nature et d'Authenticité, - c'est en somme l'idée même de *réel* qui, au bout du compte, entre en crise.[29]

Par le jeu, les métissages de formes, de textures et de fonctions, la Haute Couture et les créateurs de mode tendent à cette même prodigalité baroque. Simulation, séduction, voilà bien les deux moteurs de la mode, que l'on retouve chez les couturiers d'aujourd'hui et dont les préoccupations esthétiques et artistiques sont pourtant des plus variées. L'art et la mode participent désormais d'une même recherche, d'une curiosité sélective commune pour l'histoire et l'héritage culturel. Comme l'affirme un article paru dans *Art News*, en septembre 1990: «*From New York to Paris to Milan, the world among fashion designers is Art. Art as an inspiration. Art as a direct influence. Collecting art for the love of the object, of color, of pattern. Studying art to see the clothing styles of the past*».[30] Cette complicité se réaffirme aujourd'hui, par divers procédés (détournements d'usages, citations ornementationnelles, collages hybrides, etc).

Les couturiers pratiquent de plus en plus les métissages de style (l'interstyle) et les interventions ornementales dont les tenues excessives qui en résultent contribuent à ce que l'on pourrait appeler la «couture-spectacle». Non seulement le vêtement est en soi spectaculaire, mais il participe de surcroît à un défilé-événement où se créent des échanges interdisciplinaires: théâtre, achitecture, musique, danse, images filmées et photographiques enchevêtrés. À Paris, la mode fait événement dans des lieux multiples: l'Opéra, le Théâtre des Champs-Élysées, le Jardin des Tuileries, le Trocadéro, le Louvre et différents espaces urbains tels les quais de métro, les piscines ou les gymnases démontrant à qui s'y intéresse des prestations spectaculaires. Ce comportement reflète ce que René Payant qualifiait d'exhibitionnisme, une attitude qu'il attribuait à l'art post-moderne(à la peinture en particulier) et qui rejoint les préoccupations de la mode d'aujourd'hui:

> La peinture postmoderne, exhibitionniste, convoque (...) explicitement le spectateur. Et elle le convoque comme spectateur. Elle lui donne à voir du visible qui est spécifié par la mise en scène, la dramatisation, de la visibilité même: le processus de la citation (de l'ornementation, de la rhétorique) est donné à voir dans une visibilité exacerbée qui court-circuite son fonctionnement canonique. Lui donnant à voir comme telle une visibilité insistante, elle rend le spectateur visible à lui-même dans son acte de voir. Il s'opacifie à lui-même, sent le poids de sa présence condensée dans le regard. Il se sent aussi montré à lui-même comme voyant.[31]

Comme la peinture, la mode connaît une forte poussée d'individualisme, phénomène directement lié à l'exhibitionnisme qui prévaut aujourd'hui, signalé par Gilles Lipovetsky comme «une sorte de vague néo-dandy consacrant l'importance extrême du paraître, affichant l'écart radical avec la moyenne, jouant la provacation, la surenchère, l'excentricité, pour déplaire, surprendre ou choquer».[32] Mais à la différence des avant-gardes historiques et de la mode correspondant à cette période moderne, les voies de la consécration ne passent plus comme jadis par le scandale ou l'imprévu, mais consistent plutôt à aller jusqu'au bout de la rupture tout en respectant les codes du goût et de la convenance (deux concepts toujours très relatifs). Avec l'accumulation de critères incompatibles et la disparition d'une norme pour l'ensemble social, la mode devient libre de tout conditionnement, comme le mentionne Lipovetsky: «Aussi n'est-il même plus possible de définir la mode comme un système régi par une accumulation de petites nuances puisque des codes radicalement dissidents, pouvant revendiquer jusqu'à la laideur, se juxtaposent au système des innombrables petits détails différentiels de l'élégance».[33]

De la mode à l'art actuel, Scarpetta pose une affirmation semblable puisque la pratique artistique, usant du simulacre et de la citation, dépossède les styles de leur contexte spécifique et de leur sens historique:

> Il va de soi que dans un monde où les limites du bon goût se diluent chaque jour un peu plus (où il n'y a plus d'interdit), un artiste véritable doit à la fois aller très loin dans l'outrance, dans

> l'excès, (faute de quoi il semblerait s'affronter à une limite désormais obsolète), et très loin dans l'élégance (appelons ainsi la bonne distance susceptible de contre-investir, à partir du maintien de valeurs esthétiques, ce que l'outrance pourrait impliquer de «n'importe quoi»).[34]

D'un extrême à l'autre, soit de l'élégance (terme normalement réservé à la mode mais que Scarpetta applique à l'art sans discrimination) jusqu'au «n'importe quoi», la variété de contenu impliquée dans la mode est aussi vaste que dans le domaine artistique. Comme les artistes, de nombreux couturiers font appel au passé et mélangent des genres dans une optique «post-moderne».

2.4 UNE TRADITION NOUVELLE: LA COUTURE «POST-MODERNE»

2.4.1 Issey Miyake: réconciliation d'univers étrangers

Dans l'oeuvre d'Issey Miyake, par exemple, la synthèse des traditions ancestrales d'Orient voisine les techniques occidentales les plus perfectionnées: on y découvre l'interprétation de tatouages traditionnels comme imprimés, des stries volcaniques comme plis dans les tissus ou l'idée d'une simple écaille de cacahuète pour envelopper le corps. Miyake préconise également l'impureté dans le choix des matériaux comme le rapporte le magazine *Elle* : «Il tisse tout: ficelle, bambou, fil de pêche. Il nous moule du Vinyl sur le corps. Il plie, colle et peint du papier pour nous vêtir. Nous nous drapons dans ses algues».[35]

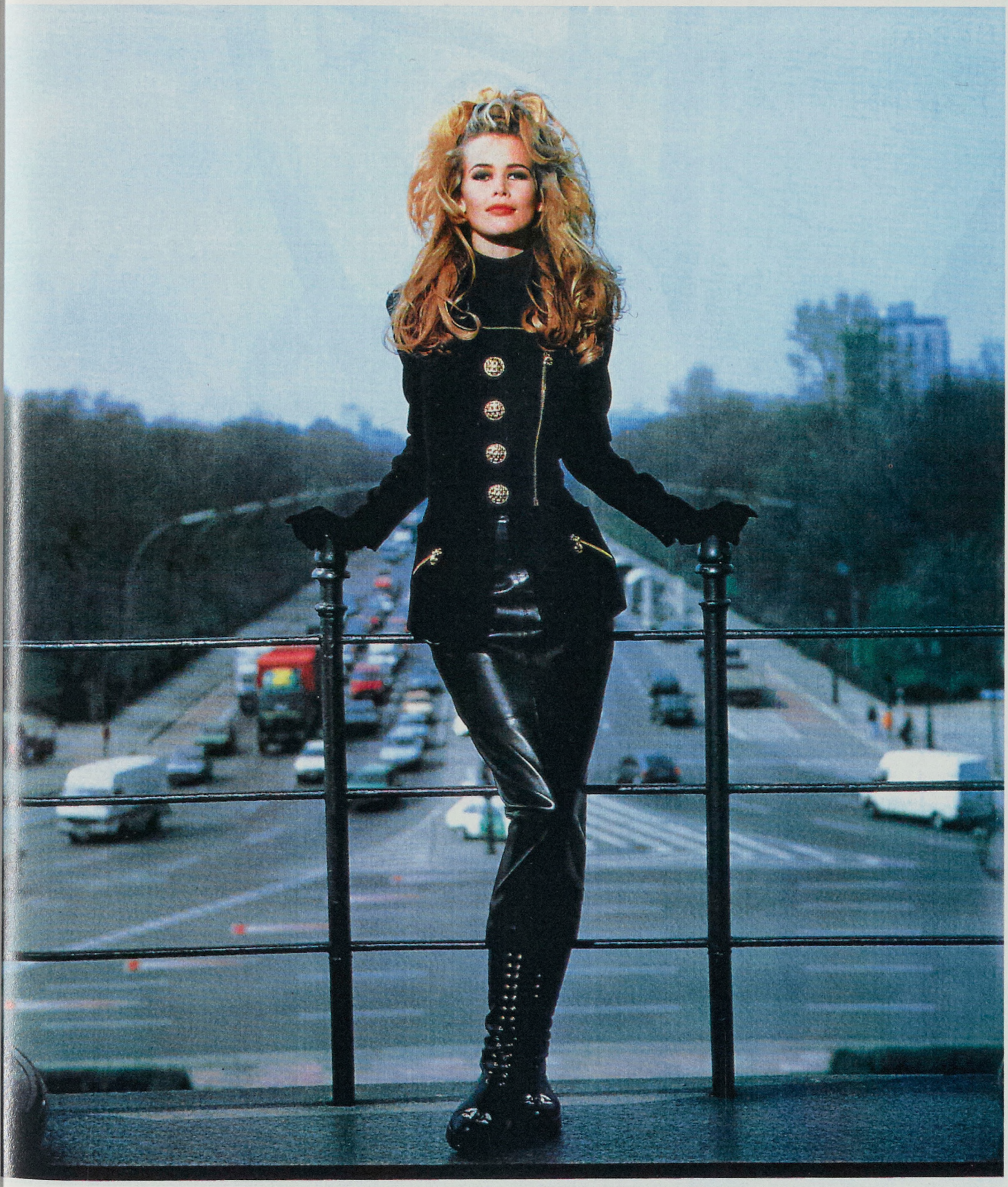
Par ailleurs, Robert Rauschenberg croit que Miyake est «un artiste international, celui qui a le plus d'influence dans son pays et qui mène la progression du mouvement artistique japonais dans le monde».[36] Ajoutons que ses collections sont déjà exposées dans plusieurs musées: au Centre Georges Pompidou, au

Musée des Arts Décoratifs, au Victoria and Albert Museum, etc. De l'art ou de la mode? Ces vêtements atemporels sont des costumes sans frontières, des formes essentielles à la limite de l'abstraction, «une plénitude née de la complicité entre ces choses étrangères».[37]

Comme d'autres artistes ou couturiers oeuvrant dans un contexte favorisant les échanges et les mélanges éclectiques, Miyake ne cache pas ses emprunts à l'histoire ainsi qu'à des cultures différentes. Même le kimono, qui est la base de ses collections, ne peut être considéré comme typiquement japonais; c'était à l'origine le vêtement des morts coréens. Traité par Miyake, le kimono tient le premier rang d'abord pour son rapport à l'espace, c'est-à-dire la distance entre le corps et le tissu: «Dans le vêtement occidental, l'espace entre le corps et le tissu disparaît. Dans le costume japonais, l'ampleur du tissu est capitale. En usant des deux techniques, on intègre le mouvement.»[38] Issus de cultures hybrides, ces vêtements tiennent lieu d'exemple pour illustrer la réconciliation de mondes dissociés et l'intégration d'éléments hétérogènes dans une production vestimentaire. Ils sont des signes tangibles et pragmatiques d'une attitude «post-moderne».

2.4.2 Karl Lagerfeld: Chanel revue et corrigée

Dans une perspective différente, mais toujours selon un angle favorisant l'impureté du style, Karl Lagerfeld prend en mains le stylisme de l'empire Chanel, trois ans après la mort de celle qui a su, au début du siècle, concilier luxe et démocratie. En effet, à la fin de la vie de la grande dame, l'intérêt pour les collections Chanel est en perte de vitesse, sans doute en raison de son caractère trop «classique», trop sage.



14. Claudia Schiffer, collection Chanel automne/hiver 1992
in Elle (France), No 2436, 7 septembre 1992.

En peu de temps, Lagerfeld parvient savamment à «décoïncer» cette image par trop figée dans l'indémodable et réussit à lui insuffler une personnalité nouvelle, plus versatile, enjouée et rythmée, conforme à l'instabilité et aux multiples propositions d'un monde tendant vers l'internationalité. Sous son influence, avec la *top model* Claudia Schiffer comme muse attitrée, la mode Chanel prend dorénavant des allures débridées: la belle aux allures de Brigitte Bardot assure, par ses poses délurées, sa crinière volumineuse et ses tenues ultra-urbaines, un virage inédit dans une atmosphère baroque et rocambolesque. Par-ci, par-là, demeurent quelques chaînettes dorées ou le logotype en double C que Chanel avait conçu dans les années 1920. Mais l'essentiel du nouveau style Chanel tient davantage du jeu et du mixage des genres que de l'élégante sobriété d'origine. Lagerfeld accompli ce tour de force avec succès: conserver le souvenir de Coco Chanel tout en travestissant son image stricte et pure afin d'en dynamiser l'évolution.

Comme Duchamp disait du bon goût qu'il est l'ennemi de l'art, Lagerfeld croit qu'il mène à la fossilisation, à l'ennui et à la convention.[39] Il annonce ouvertement: «Je déteste, dans ce métier, les gens qui sont restés bloqués à une certaine époque et qui trouvent que le monde devient fou. Le monde ne se trompe pas, il change».[40] Et Chanel change. Des tailleurs surviennent en denim, leurs jupes aux bordures frangées accompagent des vestes dont les galons aux couleurs criardes les jalonnent joyeusement. Les lignes sont ajustées, les pieds souvent chaussés de bottes enpruntées aux motards. Ainsi la réforme de Lagerfeld conserve les caractéristiques spécifiques au style de Coco Chanel: le jersey, le tweed, le piqué blanc, les gros bijoux d'imitation, mais il y ajoute de surcroît le théâtre et l'artifice dans des mises en scène rendant ces éléments exagérément présents et signifiants. Ainsi transfigurée, la pureté moderniste de Chanel fait place à la

juxtaposition des styles, à l'intégration du kitsch aux matières les plus nobles, à l'impertinence, à l'invention et au fortuit.

2.4.3 Christian Lacroix: la sublimation du Baroque

«It is not fashion for the sake of fashion that interests me. It's more the alchemy between past, present, and my own inspiration that impassions me», dit Christian Lacroix.[41] Ouvrant sa maison de couture en juillet 1987, «l'enfant du midi», tel qu'on le surnomme, ramène la mode à des fonctions qui avaient semblé s'éclipser au cours de la dernière décennie: l'extravagance, la séduction et l'invention. D'entrée de jeu, les médias l'accueillent chaleureusement. Le magazine *Time* le proclame *«fashion designer of his generation»* dès 1988.

Dans son autobiographie *Pieces of Pattern: Lacroix by Lacroix*, le couturier livre l'infinité de ses sources d'inspiration, allant de la Chute de l'Empire romain aux richesses de Byzance, des oeuvres de Van Eyck, de Vélasquez et de Goya, en passant par Mickey Mouse, Charlie Chaplin, Jimi Hendrix et Charles Trenet, sans oublier son pays d'origine, le midi de la France: Arles et ses corridas, pour la fantaisie provençale, et la Camargue, pour sa simplicité primitive et sauvage. Un inventaire pour le moins varié.

Imprégné de mythologie, des civilisations anciennes de la Camargue, des gypsys, des histoires de Pagnol et de Giono, Christian Lacroix rassasse tout ce qui le touche et construit, comme on fabrique un collage, une mode protéiforme et multiculturelle. Il avoue lui-même avoir le plus souvent créé à partir de formes déjà existantes, en

15. Christian Lacroix, collage de Michel Bonterre, 1986
in Christian Lacroix, Pieces of Pattern: Lacroix by Lacroix,
Londres, Thames and Hudson, 1992, p.57.

leur infusant «une verve fraîche et un élan».[42] Par ces juxtapositions surprenantes (*outlandish alliances*), la couture de Lacroix regorge d'expressions flamboyantes.

En décoration, il suit exactement les mêmes principes qu'en mode, ne craignant jamais les mélanges, aussi incongrus qu'ils puissent paraître, ne résistant jamais à l'impulsion de faire cohabiter des styles étrangers: *«In fact putting an apartment together is like making a dress, adding a wallpaper frieze instead of an embroidered motif here, or a leopardskin rug in place of a mottled fabric there: basically it is all a matter of patchwork»*.[43] Dans sa recherche des mariages inédits, il cultive un amour pour le voyage et privilégie l'Angleterre pour son excentricité: *«I always mix opposites - city and country, elaborate and rough, refined and wild: to me England is a mixture of such opposites»*.[44] Même le kitsch ne lui est pas étranger:*«Kitsch houses and the immensely creative décor of ordinary people have always fascinated me. They still inspire me because of their freshness and lack of prejudice or preconceived ideas. Deeply charming, they confirm that there is no such thing as good or bad taste»*.[45]

Comme Lagerfeld, Lacroix tend fortement vers l'artifice, préconisant la richesse des mélanges, les intrusions de folklore, l'éclectisme africain, l'ornementation baroque, les objets bizarres des marchés aux puces londonniens et la passion violente du temps présent. Le monde extérieur n'est évidemment pas exclus de son inspiration, mais cette poussée créatrice surgit également de son propre monde intérieur, peuplé d'images disparates dignes des plus grandes fantaisies baroques ainsi que de visions cosmopolites et sensuelles.

Par-dessus tout, Christian Lacroix estime avec respect le rôle expérimental et exploratoire de la couture, faisant de ses créations un véritable travail d'artiste. Et dans ce processus créatif, il existe selon lui une distinction essentielle à établir entre la couture et le prêt-à-porter, la première exigeant une liberté créatrice, le second, une approche plus commerciale. Cependant, si l'on pouvait risquer d'établir un lien, un seul, basé uniquement sur une vision «post-moderne» où l'on favorise l'amalgame d'éléments hybrides, l'interférence des genres ou une certaine esthétique baroque, il pourrait s'y trouver un créateur de prêt-à-porter avec qui Christian Lacroix partage plusieurs sujets de prédilection, issus d'une conscience ouverte à l'histoire. Je veux parler de Jean Paul Gaultier qui, comme Lacroix, privilégie les combinaisons de chic et d'audace (Gaultier va évidemment plus loin dans l'audace, comme dans tout ce qu'il touche), l'élégance edwardienne, la vie parisienne, londonnienne, le kitsch, le théâtre, l'ironie et le Baroque.

NOTES
CHAPITRE 2: MODE ET POST-MODERNITÉ

1. Gilles Lipovetsky, L'ère du vide: essai sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard,1983, p.113.
2. Ibid., p.147.
3. Ibid., pp.146-147.
4. Claude M. Gagnon, "La construction hétérogène d'un métalangage érotique: les objets fétiches de Paryse Martin", Espace, No 17, automne 1991, pp.15-18.
5. Douglas Crimp, "Pictures", October, No 8, printemps 1979, p.87.
6. Gilles Lipovetsky, L'ère du vide, op. cit., p.58.
7. Ibid., p.58.
8. Germano Celant, Inexpressionnisme, Paris, Éd. Adam Biro, 1989, p.9.
9. Achille Bonito-Oliva, "Ainsi l'état de l'art (et de la critique aussi)", New Art International, avril-mai 1990, p.19.
10. Propos de Guy Scarpetta recueillis par Denyse Beaulieu dans "Les stratégies de l'artifice: Guy Scarpetta", Art press, No 132, janv. 1989, pp.52-55.
11. Gilles Lipovetsky, L'empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes, Paris, Gallimard, 1987, p.41.
12. Guy Scarpetta, L'impurté, Bernard Grasset, 1985, p.380.
13. Ibid., p.79.
14. Ibid., p.88.
15. Ingrid Sischy et Germano Celant, "Éditorial", Artforum, février 1982, p.34.
16. Gilles Lipovetsky, L'empire de l'éphémère, op. cit p.105.
17. Paul Poiret, En habillant l'époque (1930), Paris, Grasset, 1974, p.214.
18. Olivier Asselin, "L'avant-garde entre la scène et le musée", Parachute, No 66, été 1992, p.22.
19. Gilles Lipovetsky, L'empire de l'éphémère, op. cit., p.113.
20. Ibid., p.113.
21. Roland Barthes, Système de la mode, Paris, Éd. du Seuil, 1967, p. 257.
22. Paul Poiret, Op. cit., p.217.
23. Ibid., pp.211-212.
24. Gilles Lipovetsky, L'empire de l'éphémère, op. cit., p. 146.
25. Judith Bélanger,"Jean Paul Gaultier", Elle-Québec, No 8, avril 1990, p.80.
26. Vu chez OCLAN, 671/2, rue du Petit Champlain, Québec.
27. Gilles Lipovetsky, L'empire de l'éphémère, op. cit., p.170.
28. Ibid., p.170.
29. Guy Scarpetta, L'artifice, Paris, Bernard Grasset, 1988, p.382.
30. s.n. "Art and fashion: The designers talk passion, whimsy and Picassos", Art News, Vol.89, No 7, sept.1990, pp.128-133.
31. René Payant, "Travestissements architecturaux", Parachute, No 36, s.p.
32. Gilles Lipovetsky, L'empire de l'éphémère, op. cit., p.148.
33. Ibid., p.149.
34. Guy Scarpetta, L'impureté, op. cit., p.138.
35. Françoise Tournier, "Issey, fou et sage", Elle (France), No 2418, 4 mai 1992, p.114.
36. Gilles Nérêt, "Issey Miyake, le plus sculpteur des couturiers, Connaissance des arts, No 421, mars 1987, p.92.
37. Marielle Ernould-Gandouet, "Paris - Issey Miyake", L'Oeil, No 401, décembre 1988, p.76.
38. Issey Miyake, East meets West, Tokyo, Ed. Heibonsha, 1978, s.p.
39. Dora Stern, "Karl Lagerfeld: Itinéraire d'un enfant gâté", Dépêche-Mode, No 58, mai 1992, p.34.
40. Ibid., p.34.
41. Cathy Horyn, "In the land of Lacroix", Elle (USA), Vol.8, No 86, octobre 1992, p.234.

42. Christian Lacroix, Pieces of Pattern: Lacroix by Lacroix, Londres, Thames and Hudson, 1992, p.53.
43. Ibid., p.93.
44. Ibid., p.102.
45. Ibid., p.106.

CHAPITRE 3

JEAN PAUL GAULTIER

3.1 LES DESSOUS D'UN MONDE RÉCUPÉRÉ

Choisir Jean Paul Gaultier comme créateur-clé de l'époque actuelle, c'est déjà prendre parti pour un certain type de création, appelé à être assimilé par la société de consommation. On peut d'emblée s'appuyer sur le fait que l'extravagance ne vit pas éternellement. Le bizarre s'apprivoise, se digère, se généralise.

Pour communiquer son exaspération face à la lourde tradition de la couture, Gaultier use d'images surcodées, au point d'être redondantes, et frappe à coup sûr dans le coeur des amateurs de mode désillusionnés. Parmi ses manigances, la naïveté qu'il démontre semble jouer pour lui, car elle permet de défier les codes habituels comme un enfant crée d'instinct. Mais ne nous leurrons pas, l'imagination de Gaultier n'est pas exempte de culture, au contraire. De même que sa naïveté n'est pas pure innocence, pas plus que ne le sont les mannequins archétypés qui paradent pour lui sur les podiums, conceptualisés tels des miroirs grossissants de nos sociétés occidentales et urbaines. D'inspiration populaire, ses sujets de prédilection proviennent de notre inconscient collectif: stars hollywoodiennes ou fantômes du Saint-Germain-des-Prés des années 1950; raffinement Haute Couture, opposé à la banalité des vêtements de récupération et de surplus d'armée. Faisant l'apanage du créateur, ces combinaisons paradoxales fonctionnent selon le précepte bien connu des scientifiques, voulant que rien ne se perde et que rien ne se crée.

Dans cette visée post-moderne, il serait hasardeux de contourner l'histoire personnelle du créateur, laquelle projette des rebondissements significatifs dans sa production. Déjà son enfance marque de façon décisive l'orientation de sa carrière;

non seulement parce qu'il choisit la mode comme champ créatif, mais aussi à cause du type de mode dans lequel il choisit d'évoluer. Gaultier prend parti de mélanger les styles, de bousculer les traditions, de faire basculer la mode en la faisant valser sur d'autres registres. Mon propos ne défend certainement pas l'idée que pour être post-moderne, il faille absolument brouiller les pistes et tout mélanger, la provocation n'étant pas une condition *sine qua non* de la post-modernité, mais bien la résultante d'un choc d'éléments hétérogènes et souvent incompatibles à première vue. Baudelaire ne disait-il pas que le beau est toujours bizarre?

De même que Chanel entreprend une révolution dans l'épuration des formes vestimentaires, pressentant l'uniformité, la fonctionnalité, voire la modernité, Jean Paul Gaultier impose sa vision post-moderne, affirmant l'hétérogénéité des formes et ses emprunts à une multitude de styles. La post-modernité se définit notamment par des références à différentes formes d'art, de styles ou à des moments historiques, mais les retours insinués dans les créations de Jean Paul Gaultier renvoient spécifiquement à la mode, une mode auto-référentielle dont les influences vont au-delà d'un certain type d'art moderne ou post-moderne. Sa façon inhabituelle de voir les choses, en l'occurence la mode, se dessine dès les premières années de sa vie, en banlieue parisienne.

> Je vivais la plupart du temps chez ma grand-mère. Elle avait comme on disait, le confort moderne, le chauffage central, la télévision, un réfrigérateur et tout l'attirail à la mode pour faire soi-même ses mises en plis. À cet égard, je vivais de l'univers de consommation de l'époque, mais c'était tout le reste qui me frappait et me plaisait: les napperons de dentelle, les fauteuils Voltaire de satin broché, les rideaux en guipure, les lustres et abat-jour 1925, les énormes dessus de lit matelassés et la cheminée de fonte noire genre Henri III, baignés dans une fausse lumière que j'aime toujours d'ailleurs.[1]

La tête remplie d'idées baroques, le jeune Gaultier n'attend pas le baccalauréat pour démontrer ses talents au grand jour. Fasciné par les possibilités infinies

16. Collage pour Jean Paul Gaultier
in Jean Paul Gaultier, À nous deux la mode, Paris, Flammarion, 1990.

et les agencements extraordinaires qu'il découvre de jours en jours dans tous les styles, même dans les styles les plus ordinaires, il entreprend son éducation de mode à la manière de Warhol, à feuilleter les magazines. Il apprend alors l'importance du détail: «du petit rien qui fait tout» et de «l'accessoire qui donne du chic à vos robes».

L'enseignement porte fruit. Gaultier se fait engager chez Pierre Cardin comme dessinateur, mais cette étape n'est que transitoire et de courte durée. Ce qui l'intéresse vraiment, c'est de créer ses collections et c'est alors qu'il investit dans ses propres créations. Sans grands moyens financiers, il passe au peigne fin les marchés aux puces et autres lieux à brocante d'où il déniche des matériaux insolites: canevas brodés, pacotilles de bonne fortune, objets hétéroclites, avec lesquels il construit sa première collection, lancée au Palais de la Découverte.

> Depuis 1976, date de sa première collection, Jean Paul Gaultier s'impose comme le créateur absolu de son époque. À un moment où toutes les valeurs établies sont remises en question, Jean Paul Gaultier réconcilie les ordres dissociés, dans une esthétique hors des codes admis jusque-là, comme le paradoxe de son image androgyne, source d'une nouvelle séduction masculine. Ses vêtements font l'objet d'une multitude de lectures. Il associe des univers différents, tels le rock et le chic, la brousse et la fête, le pauvre et le somptueux, le masculin et le féminin.[2]

Les débuts sont difficiles. «Les frictions entre le côté commercial et le côté créatif n'ont pas tardé à se faire jour.»[3] Il va sans dire que le spectaculaire ne fait pas l'unanimité lorsqu'il s'agit d'apparence et d'identité personnelles. Gaultier précise que ses créations ne sont d'avant-garde que dans la mesure où on les situe dans une conception figée de la mode, dans un contexte où prévaut une peur généralisée de se vêtir avec audace.[4] À ce sujet, Roland Barthes croit que la mode joue avec le sujet le plus grave de la conscience humaine: qui suis-je?[5] L'apparence serait donc prétexte à la connaissance de soi et des autres, comme

chaque individu est porteur de signification par son vêtement. D'ailleurs, Baudelaire entrevoit le sujet pareillement: «Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine.»[6] Conscient de cette sémiologie du vêtement et de son rôle comme créateur d'images personnelles, Gaultier prend position en faisant participer ses fringues à toute communication interindividuelle: «Que les gens ambigus qui veulent jouer leur ambiguité puisse le faire ! Ceux qui veulent afficher leur virilité ou celles qui veulent afficher leur féminité de façon exacerbée en ont aussi le droit.»[7]

C'est l'occasion de manipuler les connaissances qu'il a acquises dans la Haute Couture afin de reformuler un nouveau langage de la mode, adapté au temps présent. Il y incorpore aussi certains éléments de la tradition parisienne comme la perfection dans la finition. Ainsi que le signale André Breton au sujet du surréalisme: il faut que dans le déplacement du sens (le dépaysement), certains éléments de la tradition soient conservés comme point d'ancrage afin que l'on puisse deviner le cheminement parcouru initialement par le créateur. Gaultier maintient une vague idée de tradition et lui insuffle des doses d'humour et de dérision. «Certaines personnes réagissent par réflexes de génération et interprètent injustement mes vêtements comme des gags. Mais à la base, ce sont de «vrais vêtements», qui ne tuent pas la personnalité de celui ou celle qui les endosse», dit-il.[8]

Pas de détournement de personnalité, mais détournements d'objets. Associations multiples. «Légèreté du post-moderne» (Scarpetta). Jean Paul Gaultier rompt et renoue avec la tradition moderniste. Comme l'explique Gilles Lipovetsky en abordant la mode des années 1980:

> Au moment où s'éclipse l'impératif du vêtement dispendieux, toutes les formes, tous les styles, tous les matériaux gagnent une légitimité de mode: le négligé, le décousu, le débraillé, l'usé, les charpies, l'effiloché, jusqu'alors strictement exclus, se trouvent incorporés dans le champ de la mode. En recyclant les signes inférieurs, la mode poursuit sa dynamique démocratique, tout comme l'ont fait, depuis le milieu du XIXe siècle, l'art moderne et les avant-gardes.[9]

À ses débuts, l'utilisation de la fripe comme matériau de base demeure une constante. Par la suite, il simulera la fripe, l'idée du déjà-porté, du *secondhand*, du vécu dans le vêtement. Marrons déclinés en verts-de-gris, conjugués au noirs usés, blanchis, noirs antiques au charbon poussiéreux. Carreaux de grand-père, rayures d'enfance, dentelles sensuelles. Le tout, bien mélangé! Ce que Baudelaire définirait comme «tirer l'essentiel du provisoire» et Guy Scarpetta comme la «réappropriation décalée». Il en est question dans *L'artifice*:

> Les possibilités combinatoires se sont élargies à l'infini, -aucun vêtement ou accessoire n'est plus *a priori* de mauvais goût: tout dépend du montage dans lequel il est inséré, du choc et du dosage des éléments. La véritable élégance,de plus en plus, repose sur l'art du détournement du paradoxe, du montage, - au sens où Eisenstein en définissait le critère: le résultat du montage de deux éléments hétérogènes relève, non de leur somme, mais de leur produit.[10]

L'usage de la fripe encourage incidemment l'éclectisme en vrac et l'abolition du style couturier intégral. Ce phénomène devient très répandu dans les années 1970-80. De même qu'il y a quelques années, le grand magasin Le Printemps a présenté des échantillons de vêtements usagés, vendus comme des neufs sur les supports à marchandises. Si Jean Paul Gaultier participe à cette évolution du style récupéré-recomposé, c'est aussi pour développer un nouveau procédé de recyclage que Scarpetta énonce comme «un art de la surenchère calculée». Il écrit: «Il arrive donc qu'on traite le mauvais goût par excès plutôt que par défaut pour en arriver à un renversement en une élégance supérieure comme c'est le cas pour Jean Paul Gaultier. La recherche à travers le mauvais goût lui faisant excéder à un second degré».[11] Si le recyclage est volontiers frondeur, il ne doit pas être confondu avec le détournement qui, lui, procède à partir de matériaux neufs.

17. Défilé Jean Paul Gaultier
in À nous deux la mode, s.p.

Dépêche-Mode rapporte dans un article sur la récupération et le détournement: «Son maître incontesté, Jean Paul Gaultier qui, à l'instar de Marcel Duchamp, cultive le prêt-à-prendre et l'art tout-fait, tire de l'oubli ou du purgatoire des accessoires anodins et change leur destinée: le fameux «coeur croisé» de Playtex devient grâce à son style éblouissant, le plus provocant des soutiens-gorge.[12]

3.2 CITATIONS DE MAUVAIS GOÛT

Scarpetta définit le mauvais goût par, «ne laisser prise qu'à une interprétation au premier degré, - alors que l'art du détournement n'a d'intérêt qu'à susciter sans fin le jeu subtil des équivoques, des ambiguités, et la vacillation des interprétations». Il ajoute: «Le kitsch, à l'inverse, témoignerait d'une période où les valeurs esthétiques, en devenant autonomes, n'ont pu que se dégrader, perdre leur nécessité.»[13]

Là-dessus, Gaultier joue la carte à fond. Mais jusqu'où peut aller le mauvais goût ? Une mitre d'évêque en guise de chapeau, une coiffure ventilateur (1966), des bretelles à ressorts et des fermetures en épingles (1970), des mini-jupes en faux crocodile plastifié, des crinolines en tulle raide (1973), des taches d'encre sur du velours de coton, des plumes d'autruche et du vinyle (1979). En 1982, une collection existentialiste inspirée de Juliette Greco, Boris Vian et des zazous. En 1983, des vêtements d'esprit dada, qui mettent l'accent sur la gestuelle des corps, avec le dévoilement des sous-vêtements et les premières robes corsets. Barbès prédomine l'année 1984, avec la mise en scène des métissages et du choc des cultures. C'est aussi l'année de la première collection pour homme dont le lancement évoque spontanément une version cocasse d'homme-objet, beau et qui

se tait. Il crée aussi le tailleur pantalon-jupe, modèle hybride et équivoque issu d'une garde-robe pour deux, l'homme et la femme jouant étant pour lui des êtres semblables.

À ces thèmes audacieux, il incorpore les objets les plus éclectiques. Panoplie domestique et inventaire de quincaillerie: cendriers, boules de thé, boîtes de conserve, tuyau de douche et de nombreux autres détournements. Par exemple, pour sa collection automne-hiver 1990-91, «il métisse la maille et les lamés, les cyclistes et les étoles de fourrure, les fourreau pailletés et les pulls jacquard, les canadiennes et le satin, les parkas et les paillettes». Et le numéro se poursuit. «Clin d'oeil, il dénude le dos de costumes masculins stricts par d'audacieuses lanières «bandages». Une magie et un climat inhabituel».[14]

Cette idée de décalage du bon goût a donc contribué à faire émerger les dessous dessus, ainsi que les jupes pour hommes (en référence aux robes masculines du 13e siècle). Par la suite, d'innombrables superpositions anarchiques que Paillé qualifie de «mélange de chic et de gouaille». Décrivant le défilé de «ses créatures époustouflantes» (printemps/été 1992), elle reconnaît Jean Paul Gaultier comme étant le créateur des années 1980: «Sur fond de *free jazz*, elles vont minauder, corsetées, gantées, perchées sur compensés et talons hauts, fume-cigarette au bout de leurs ongles laqués et jouant de leurs étoles, coiffées d'un délire de chapeaux inspirés du design moderniste des années 50; fauteuil scoubidou, abat-jour, cendriers, plumeaux... orange fluo, jaune citron ou vert gazon».[15]

Si Jean Paul Gaultier ne tombe pas dans les pièges du kitsch, c'est que le dosage est à point et surtout que l'humour enrobe inlassablement le scandale potentiel:

«L'outrance et l'extravagance deviennent supportables à condition d'être drôles, la vulgarité bien tempérée peut fonctionner comme une provocation positive, le «mauvais goût» devient légitime s'il est perçu comme tel»,[16] dit Scarpetta. De façon tout à fait significative, il évoque par la suite son point de vue concernant les choix esthétiques en art actuel, une attitude qui se démarque selon lui par le détachement face à une certaine forme de régression, en réaction aux formes d'art antécédentes: «À la rétention des dernières avant-gardes abstraites, à leur raidissement, à leur «distinction», à leur froideur affichée, succèdent désormais les barbouillis délibérés, les inélégances revendiquées, l'agressivité *punk*, la sauvagerie pseudo-expressionniste, les insolences de bande dessinée...»[17]

Le propos de Scarpetta sur l'art actuel a véritablement son écho dans la mode, et particulièrement chez Jean Paul Gaultier. La permissivité sans borne, l'abolition des règles, les emprunts de plus en plus nombreux à la culture populaire (de banlieue), le jeu partout présent, le refoulé extériorisé, l'influence de la bande dessinée; la mode semble concernée par les mêmes préoccupations que l'art. La question touche également l'éternel débat entre le bien et le mal et la conception ancienne des diktats de la mode répertoriés dans *Le système de la mode* de Barthes. Mentionnons que du côté de l'art d'avant-garde, nombre de manifestes se sont chargés de crier haut et fort ce qu'il fallait faire ou ne pas faire. À l'opposé de ce schéma passéiste, prévalant également dans le monde de la mode, les procédés iconoclastes de Jean Paul Gaultier font fi des recettes et des préjugés: «Je n'ai aucun *a priori* contre quoi que ce soit: pour moi, tout est possible, tout est bien, il n'y a pas de valeur définitive (...) toutes les idées du monde sont valables, le tout, c'est de les interpréter».[18]

3.3 RÉSURGENCE DU POP

Entre l'idéologie de Warhol et celle de Gaultier, il n'y a qu'un pas. La même ouverture se retrouve chez ces deux créateurs, prônant que tout est bon en soi, de même que dans leurs rapports avec les autres: chacun considère l'importance de la tolérance et l'acceptation de ce qui est différent ou hors normes. Gaultier croit que «les gens attaquent ce qu'ils ne comprennent pas, ce qui n'est pas pour eux».[19] Le racisme, les guerres de religions, les différents en matière de sexualité, les mésententes en général, proviennent de détails souvent anodins, dont l'ampleur devient rapidement incommensurable. L'apparence traite de cette diversité.

À la manière des artistes pop américains, Jean Paul Gaultier utilise un langage que les gens peuvent comprendre, assimilant le majeur et le mineur pour attaquer l'élitisme. Pareillement, Keith Haring a oeuvré dans les rues et les passages souterrains du métro de New York et ainsi, construit une image globale de l'art, à la portée de tous et dont l'aboutissement se trouve dans la mode (t-shirts et autres accessoires mis en marché, non dans une galerie d'art ou un musée, mais au Pop Shop). Gaultier façonne une vision semblable, inspirée de la rue et du spectacle, matérialisée dans des vêtements que les gens peuvent comprendre, porter, et intégrer à leur vie. Vue de cet angle, la mode peut-être considérée comme un prolongement des autres formes d'art dans la vie quotidienne. Baroque, kitsch ou post-moderne, elle poursuit les aspirations des artistes.

Iconoclaste, Gaultier choisit judicieusement dans le grand répertoire de la couture les éléments qui bâtiront son oeuvre, sa collection, comme les artistes post-modernes puisent dans l'histoire de l'art. Il n'existe aucune hiérarchie dans ses choix:

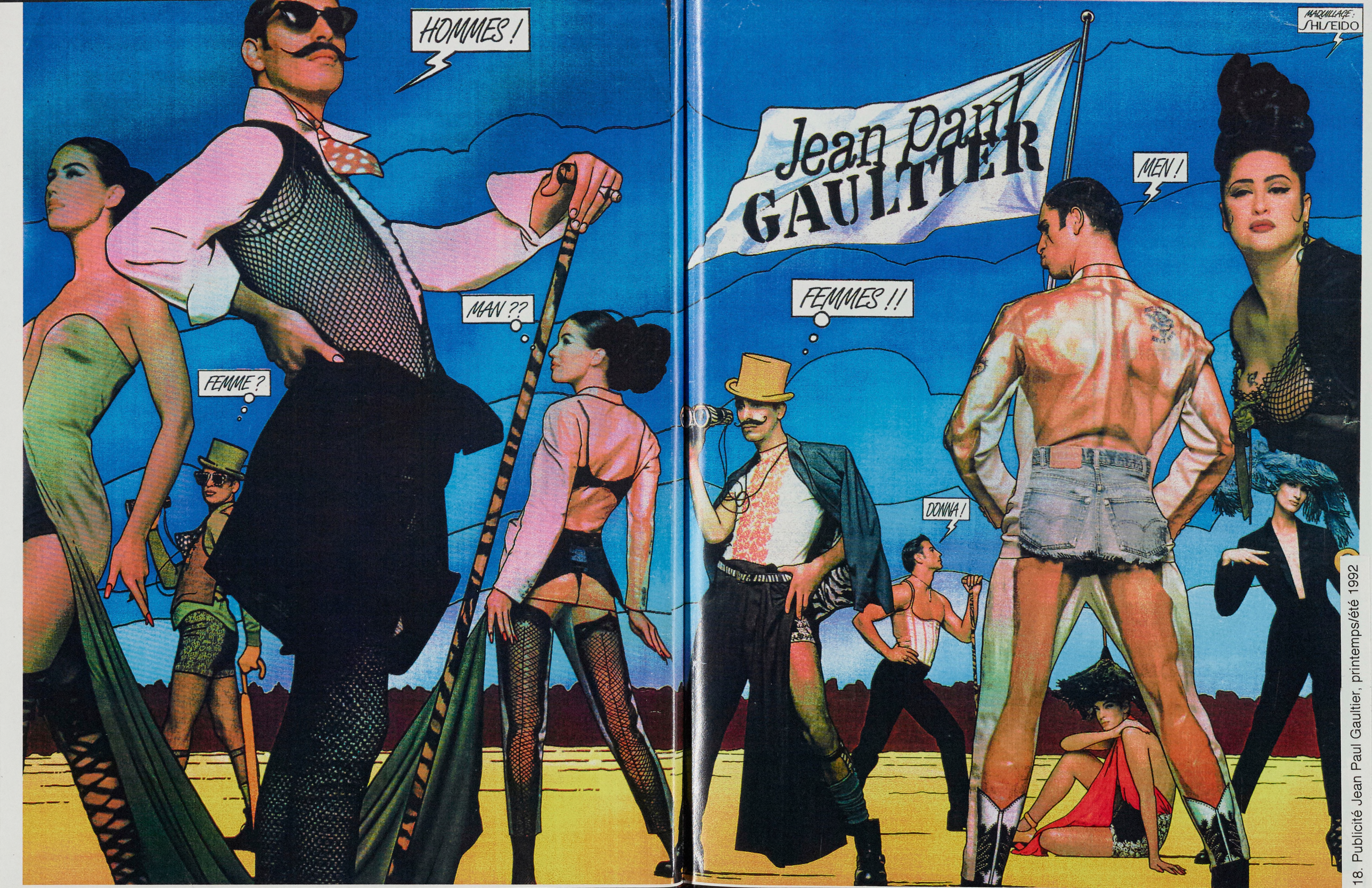
> En mélangeant le *smoking* et les drapés, les pantalons de survêtement, le débardeur et la tunique romaine, j'avais envie d'interpréter le vêtement antique d'une manière complètement contemporaine, d'une manière dédramatisée, moins théâtrale. Comme un accessoire. On prend les mêmes choses, c'est vrai, mais on ne recommence pas. J'avais envie d'un vêtement de base d'une autre époque et de l'actualiser - ce que fait Bofill avec des colonnes grecques sur des HLM de luxe.[20]

Malgré que le vêtement en dise long sur la personnalité, il peut aussi rester muet, si l'on opte pour le conformisme du complet-cravate ou du tailleur-de-carrière qui monopolisent toutes les professions. Cet esprit standardisé rappelle l'homme d'affaires du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, celui qui se dit "un homme sérieux". Contrairement à cette idée d'uniformisation, lourde de sens dans son non-sens, Gaultier brise les tabous de la tradition vestimentaire. Il prend la parole, habille littéralement les mots en les dévoilant: «Pour ceux qui veulent être honnêtes, ce qui existe en nous a le droit de passer dans l'apparence».[21]

Pour détromper ceux qui croient que l'ennui est à la mode, Jean Paul Gaultier prêche par l'exemple en montrant des collections extraordinaires, tout à fait contraires à la banalité et qui se trouvent maximisées dans la mise en scène de ses défilés et dans la vision surréaliste que projettent ses images publicitaires.

3.4 SEXE ET RIGOLADE

Par exemple, pour sa collection printemps/été 1992, le créateur met au point une série de vêtements axés sur la séduction féminine et/ou masculine (les genres s'entrecroisent en respectant la règle voulant que tout soit permis). Ici, rien n'est laissé au hasard et les accessoires sont tous autant de clins d'oeil aux défunts



18. Publicité Jean Paul Gaultier, printemps/été 1992

concours d'élégance: bibis à plumes, hauts-de-forme en éponge, bicornes à voilette... Les couvres-chefs sont à l'honneur. Outre leur originalité, d'autres accessoires semblent destinés à jouer à fond leurs attributs humoristiques. C'est le cas du soutien-gorge-lampe-de-chevet, dont l'intérieur de chaque bonnet abat-jour contient de vraies ampoules qui s'allument et s'éteignent. Mais ce qui fera sans doute la plus grande force de la collection, ce sont les habits peints de sous-vêtements, tels ce tailleur pour femme intitulé «Suivez-moi jeune homme». Il s'agit d'un veston et d'un pantalon de couleur bleue en façade et dont le verso est garni d'une brassière, d'une chute de reins, de jambes gainées de bas de résille peintes en trompe-l'oeil.

À partir de ces éléments, la publicité de Jean Paul Gaultier présente dans les magazines, des personnages stéréotypés, photographiés et découpés par un trait noir, collés sur un fond de bleu dégradé, kitsch à souhait, d'un horizon bourgogne et d'un sol jaune. C'est Gaultier lui-même qui conceptualise toute sa publicité imprimée, du choix des mannequins jusqu'à prise des photographies: «Dans l'image, je ne sais pas toujours où je vais mais je finis toujours par trouver. C'est ma culture, l'image. Je consomme de la télé depuis que je suis bambin».[22] Il s'inspire globalement de l'imagerie rythmée et contournée de noir des bandes dessinées, auxquelles s'allient joyeusement ces photographies de mannequins collées sur des plages de couleurs vives. L'intérêt de ce type de campagne publicitaire n'est pas sans rappeler les montages photographiques des artistes britanniques Gilbert & Georges dont les préoccupations sont aussi directement reliées au quotidien, à l'actualité, et dont les propos dénoncent semblablement le ridicule des conventions sociales.

Chargée d'érotisme et secondée d'un humour corrosif, il y a sur cette image en double page, cinq hommes et cinq femmes dont l'habillement semble à première vue, à mi-chemin entre le déguisement et le vêtement proprement dit. Les hommes portent la gaine, le pantalon à jambe fendue, dénudant une cuisse poilue et laissant voir dans le même excès, l'imprimé du sous-vêtement ainsi qu'une jarretière noire retenant un bas mou et plissé. L'homme porte un t-shirt très «juste-au-corps», une veste sur l'épaule à doublure zébrée comme le motif de la ceinture, un chapeau haut-de-forme jaune citron. Des bottes de cuir noir de moto, une moustache cornue, et une longue-vue qui a des yeux pour voir! De grands yeux de Casanova, à qui on fait dire: «Femmes». Et ainsi de suite, la femme au tailleur «Suivez-moi jeune homme» laisse croire qu'elle ressent peut-être une attirance pour les hommes, puisque la bulle qui plane au-dessus de sa tête dit: «MAN ??» De l'autre côté de notre Casanova, c'est la version macho de l'homosexuel en complet transparent: dos nu peint en trompe-l'oeil, tatoué à l'omoplate et au biceps et, couvrant la partie des fesses, un short très «short» en denim délavé appliqué à la veste. Le pantalon montre un effet de jambe (sans poil) et se termine par le dessin d'une botte de cow-boy. La moue dure, le visage crispé, il n'y a pas de confusion possible lorsqu'il dit: «MEN !» Près de lui, une lolita au décolleté plongeant penche son buste, montre un sein tatoué, envisage le spectateur. Sans doute le plus provocant de tous les personnages. On s'attendrait à la pire grossièreté de sa part mais, naïve, elle annonce un produit comme une *pin-up* de la télévision: «Maquillage Shiseido».

À partir de cette image publicitaire, certains signes sont déterminants. Sous l'étendard de Jean Paul Gaultier, la sexualité s'affirme franchement, mais avant tout chez les hommes, homos ou hétérosexuels. Les femmes jouent sur l'ambiguïté (MAN ??) ou elles ne disent rien du tout. Elles font figure d'apparence dans la plus

pure tradition de la mode qui crée des femmes-objets. Gaultier ne montre que des extrêmes: «Quand un garçon d'aujourd'hui joue les Marlon Brando, les Hell's Angels, c'est théâtralisé, ce n'est pas la réalité. Ça représente une rébellion. La rébellion plaît aux filles. Et les putes plaisent aux garçons. Bien sûr, je généralise mais ce sont des clichés qui fascinent».[23]

Par ses messages d'hommes aux hommes, il veut faire correspondre du côté masculin, ce côté objectal, longtemps destiné à n'appartenir qu'aux femmes. Et peu lui importe l'image ou le rôle de la femme que ses créations véhiculent, pourvu qu'elles expriment une exagération de l'idée que la société s'en fait. Il optera donc pour la femme fatale des années 1950, dont l'érotisme flagrant (décolleté en filet noir, bottes de cuir hautes et pointues, rubans de velours) n'indiffèrent personne. Ou il choisira l'image de la femme-enfant qui aime jouer et dont les falbalas rappellent le cirque et les écarts de conduite permis dans ce monde onirique: couleurs éclaboussées, frou-frou, plumes d'autruche. Qu'elles soient femmes-femmes ou femmes-enfants, leur apparence évitera l'homogénéité d'un style pour emprunter tout azimuts et inventer dans un ensemble d'éléments rapiécés un langage tout à fait inédit.

Il y a donc deux points d'ancrage chez Gaultier: le sexe et l'humour. Le premier motive tous ses emprunts au monde du spectacle et de la prostitution: soutiens-gorge comme bustiers, corsets et gaines au laçage infini, volants de satin ou de dentelle à la manière *french cancan*, bas de résille, bottes cuissardes, cols de fausse fourrure sur redingote à queue inspirés de l'oeuvre de Toulouse-Lautrec. L'ambiance est pour le moins chaleureuse. L'autre tendance ayant trait à l'humour est omniprésente, même du côté de l'érotisme. Cependant la couleur et le jeu des

accessoires accentuent ce penchant pour la dérision. Aussi, il n'est pas rare qu'un plumeau serve de chapeau, que des rideaux de voile s'ajustent au corps comme une robe, qu'un édredon matelassé se transforme en jupe ou qu'un chandail soit envahi de *dripping* à la Jackson Pollock. Parce que ce n'est pas sérieux, la mode. Il faut en rire! Rédactrice pour la revue Dépêche-Mode, Élisabeth Paillé porte un avis similaire sur le phénomène Gaultier:

> Sous couvert d'élégance, Jean Paul Gaultier fait passer tous ses messages anti-conformistes et retravaille ses constantes, ce qu'il appelle ses "obsessions". Rayon lingerie, il trafique le corset fétiche en empruntant aux ghillies leurs laçages. Ou il déstabilise le costume masculin en intégrant des porte-jarretelles aux jambes de pantalon. Le veston, une "obsession" majeure qu'il joue toujours ambivalent, bascule dans un registre encore plus féminin cette saison. Toujours galbé, hanches rondes, il tient tout seul comme par magie, ouvert vertigineusement sur la peau nue. Son truc? Un bracelet en métal qui emprisonne la taille et deux petites baleines qui le collent au corps. Allure. Et jolie ambiguïté.[24]

3.5 MÉTISSAGES VESTIMENTAIRES

Jean Paul Gaultier récolte tous les enseignements. Il met en pratique la fonctionnalité prêchée par le Bauhaus en créant une redingote dont la fermeture Éclair, située à la taille, peut diviser le manteau en deux et le métamorphoser en veste. Autre coup double, une robe zippée qui, enfilée à l'envers, les manches nouées à la taille, se transforme en jupe.

Son inspiration, provenant de la culture populaire, cultive des liens étroits avec le cinéma, la télévision et le *showbusiness*. Dans sa célébration des années 1950, Gaultier se réfère au film de Jacques Tati, *Mon oncle*. Il voue, par ailleurs, un culte invétéré pour ces idoles des années 1940, Arletty et Marcel Carné, ces films dans lesquels on retrouve immanquablement le personnage typique du concierge, tablier imprimé et cardigan tout en mouton, babouches et cigarette collée sur la lèvre inférieure. Gaultier adore, avoue-t-il au magazine *Vogue*. Et il en profite pour lancer

cette comparaison magistrale entre Chanel et lui. Alors que celle-ci a habillé les duchesses en servantes, petite robe noire et collet blanc, à son tour, il pousse les frontières encore plus loin en osant proposer aux plus avant-gardistes des «*look* de ruelles» inspirés des clochards. Il mentionne, philosophe, «Between us, the chic doesn't come from the clothes, it comes from the people themselves. Or not!»[25]

Brouillant les pistes, s'insurgeant contre les stéréotypes masculins et féminins, il déstabilise la tradition de l'apparence par ses métissages et la nouveauté de ses propositions. «Where does it say, this fabric is for a woman, this for a man?», s'enquiert-il à la journaliste de *Vogue*.[26] Dans la même veine, on attribuait, il n'y a pas si longtemps, le rose aux filles et le bleu aux garçons, alors qu'au 18e siècle, c'était l'inverse! Question de mode. Jean Paul Gaultier s'acharne à détruire ce type de modes à clichés. Comme l'audace va de pair avec la provocation, il ne peut éviter de froisser l'oeil des rédacteurs et journalistes de mode pour les sortir de leur conception figée du vêtement. Il souhaite, à tout le moins, leur donner des idées nouvelles. «Fashion editors had certain reservations about men in chiffon and women with breast horns. It took them some time to see one-shouldered-toxedos and thigh-high laced boots for boys. They had problems with bracelets made of cat-food cans and suits with a trouser on one leg and a skirt on the other».[27]

Ce même article de *Vogue* explique avec plus de précision ce que le photo-roman racontant l'histoire de sa vie, *À nous deux la mode*, laisse planer au sujet du début de son succès. On dit qu'après avoir été boudé par le milieu de la mode en France, la compagnie japonaise Kashiyama lui accorde son soutien financier pour sa collection *James Bond* de 1978, avec laquelle il se fera le nom qu'on lui connaît. Depuis, tout au long des années 1980 et même en cette dernière décennie du

siècle présent, Gaultier se déchaîne, détruit, construit, fait des miracles. David Seidner écrit à son sujet: «He is the consummate media junkie, overflowing with pop references, a veritable lexion of trivia and kitsch».[28]

C'est donc sans *a priori* que Gaultier opère ce travestissement de la modernité et c'est en reconnaissance de son talent pour la relecture du vulgaire et de l'outré que des artistes connus pour leur audacieuse insolence vont vers lui pour se faire fabriquer un *look*. Parmi eux, les Rita Mitsouko, Nina Hagen, David Bowie, l'actrice italienne Francesca Dellera, Rossy de Palma (l'une des *Femmes au bord de la crise de nerfs* d'Almodovar), le groupe néo-disco Army of Lovers, sans oublier Boy George et, la plus connue de ses porte-paroles, l'inimitable Madonna.

Comme Jean-Paul Goude imaginant l'apparence personnelle de Grace Jones et celle, nouvellement conçue, de Vanessa Paradis, Gaultier réinvente Madonna pour son *Blond Ambition Tour*, l'habillant de crucifix et de corsetterie de *sex-shop*. Bombe érotique, la chanteuse versatile voit maintenant sa séduction crier plus fort, sans même ouvrir la bouche. Et ce n'est pas par soumission au machisme, s'empresse de préciser le créateur, mais par simple choix. De la même façon que les hommes ont droit d'être des hommes-objets ou des machos ou les deux à la fois. À ceux qui diront que l'habit ne fait pas le moine, je répondrais qu'en tunique brune, l'habit est silencieux comme un moine, mais qu'on ne peut pas en dire autant d'un soutien-gorge, surtout lorsque la forme conique des bonnets dresse la poitrine comme deux obus. Madonna en sera catapultée, sur la scène comme dans les médias, plus explosive que jamais.

Peut-être à force de cotoyer ces artistes musiciens, Jean Paul Gaultier se risque à faire sa propre *house music*, sous forme de disque et vidéoclip: *How to do that,* c'est le titre de la chanson, ou à la française, «Aow tou dou zat». À l'instar de Warhol et ainsi que le mentionne *Vogue*, «He understands how to handle big projects and all the politics».[29] Si la *house music* fait un malheur à la fin des années 1980, Gaultier ne manque pas sa chance de l'expérimenter à sa façon, car il se veut homme-orchestre.

3.6 *LE CUISINIER, LE VOLEUR, SA FEMME ET SON AMANT*

En plus de présenter ses collections saisonnières comme tous les créateurs de mode, Gaultier s'intéresse au cinéma. Un intérêt déjà senti dans ses collections, étant donné la présence de nombreuses références cinématographiques. Mais concrètement, il participe à la réalisation des costumes pour le film de Peter Greenaway, *Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* , où il démontre avec brio la conception d'une vision artistique globale. Dans cet univers fantasmagorique, le vêtement intervient activement puisqu'il se modifie d'une pièce à l'autre, selon les déplacements des personnages principaux. Aux toilettes, il est blanc, beige, rosé; à la cuisine, il passe au vert, vert comme la laitue, le brocoli, les fines herbes; dans la salle à manger, c'est le rouge qui domine, le rouge sang, la viande rouge; et dehors, dans le *parking*, il fait noir et les vêtements tournent au bleu nuit.

Le film fait constamment allusion aux sensations, les bonnes comme les mauvaises, sans discernement. Des passages visuels s'enchaînent pour donner à voir des matières semblables dans des situations différentes. La fumée, par exemple. Le film commence à l'extérieur et des lueurs de brume surgissent de l'asphalte. Puis la

brume devient fumée de cigarette, sortant d'une bouche, et se transpose ensuite en nuage aromatique au-dessus des immenses marmites de la cuisine. Fumée dans les trois cas, mais parfums différents. Autre exemple, un cuistaud déplume un canard dans un coin, au moment où passe dans la cuisine la femme du voleur, boa de plumes autour du cou. Femme-objet, femme-oiseau, qui change de plumage d'une pièce à l'autre.

Parmi toutes ses sensations qu'on nous fait goûter, divers paradoxes installent une sorte d'équilibre entre la finesse des plats et des vêtements qui nous passent sous le nez et les yeux et la vulgarité des conversations que doivent subir nos oreilles. Le décor est mondain, les sujets ignobles. Entre le raffinement et l'écoeurement, les personnages évoluent. La femme du voleur marque, elle aussi, son l'ambiguïté, par ses tenues mi-élégantes, mi-provocantes. On reconnaît les éléments fétiches de Gaultier, ses soutiens-gorges coniques, ses laçages, ses bandages, ses décolletés pigeonnants. On passe de la volupté à la violence en action continue. Un scénario cru, cru comme dans crudité (rapport à la chair) et cru comme dans cruauté (rapport à la violence). La femme se pavaude, coiffée d'un chignon en forme de gibier. Elle et son amant font l'amour dans la chambre froide et se confondent avec la nourriture. Parallèlement, le voleur et ses comparses s'empiffrent, tels des animaux enragés, avalent tout rond les plats gargantuesques, fine cuisine dont il connaissent tous le vocabulaire, auquel ils ajoutent sans pudeur leurs propos dégouttants, le plus souvent liés aux excréments.

La morale de cette histoire immonde interroge le spectateur sur la beauté et la laideur, sur la vie et la mort, sur la délicatesse et la vulgarité. Les vêtements et les couleurs renforcissent le caractère obscur du film, fusionnent les sentiments aux

décors. À la fin, comble du dégoût, on en est au cannibalisme et le cuisinier lance une tirade sur la mort, la nourriture et le noir, couleur de la mort par excellence. Raisins noirs, olives, pruneaux, cassis, truffes, caviar. Tout ce qui est noir et qui se mange entretient, selon ses dires, un rapport avec la mort.

> Pour bien des gens, la mort est le plus beau des fantasmes. Les aliments noirs, on dirait du cadavre. Alors on se dit: «-Le cadavre, c'est mon antidote». Le plus cher, ce sont les truffes, bien sûr, ça, et aussi le caviar. Naître et mourir. Le commencement et la fin. Je trouve cela tout à fait normal que les produits les plus coûteux à table soient noirs. La vanité aussi, on la fait payer.[30]

3.7 LA FIN D'UN MONDE EN NOIR ET BLANC

Noir, cadavre et vanité. Peut-être pouvons-nous transposer cette réflexion sur la vaste étendue de noir envahissant intégralement la mode depuis les années 1980. Vague de catastrophe ou deuil international. Y a-t-il une vie après le noir ? Et ce, principalement, à l'encontre du plaisant, du charmeur et des délires colorés des créateurs. Une impression également partagée par les auteurs d'*Humeur de mode*, paru en 1984:

> Il faut mettre en relation cette façon de procéder (l'usage abondant du noir) avec l'invincible tendance qu'a Jean Paul Gaultier à présenter des robes mises de guingois, des superpositions hasardeuses, des bretelles qui tombent, des robes asymétriques, des braguettes ouvertes ou des pantalons qui bâillent, révélant la chute des reins. C'est l'incident, l' "oubli" (toujours gênant), le lapsus de système, devenu constante esthétique.[31]

Ainsi que pour les costumes du film, la production courante de Gaultier confirme ce goût particulier pour les couleurs vives, sans doute pour l'ambiance fantaisiste qu'elles produisent, pour l'humour communicatif qu'elles dégagent. De nombreuses hypothèses sont plausibles, aussi est-il hasardeux de ne mentionner qu'un seul sens à une oeuvre. Comme le conçoit Marc-Alain Descamps dans *Psychologie de*

la mode, «La mode n'a pas un sens, mais des sens et ces sens se superposent et se masquent les uns les autres».[32]

L'auteur y voit la reproduction visuelle et mobile des forces en lutte dans la société, telles l'agressivité et la sexualité: «Les forces sociales sont confrontées, et des courants contraires jouent donc, en elle, en sens opposé. On a par conséquent affaire à un noeud enchevêtré de sens, qui donne à la mode sa première apparence de contradiction. Ce qui la fait tenir depuis toujours pour folle, contradictoire, incohérente, arbitraire, absurde et imprévisible».[33]

3.8 LA VIE EN ROSE OU L'ILLUSION «POST-MODERNE»

Au cours d'une entrevue avec *Elle-Québec*, Jean Paul Gaultier aborde dans la même veine les problématiques de la vie actuelle. Il croit, par exemple, qu'à cause du sida, les gens sont appelés à être plus voyeurs. Ils recherchent selon lui des vêtements explicitement érotiques pouvant les stimuler visuellement, à défaut de pouvoir consommer.[34] Voilà donc une explication à ses très apparentes obsessions! Il me vient également à l'esprit les mises en scène amoureuses de Jeff Koons avec La Cicciolina , des images *a priori* provocantes mais qui, dénudées de tout contexte et de tout sens, nous font surtout nous interroger sur la signification de leur existence. Comme si, à tendre vers le kitsch, vers des objets de consommation banalisés (et au-delà de toute attente se donner soi-même comme objet de consommation), ne peut que surprendre et semer le doute. Un commentaire de Scarpetta exprime cette dualité liée à l'utilisation du kitsch:

> Si nombre d'artistes contemporains (...) n'hésitent plus à puiser leurs matériaux ou leurs sujets dans ce qui semblait, à l'époque du modernisme triomphant, la négation même de l'art (c'est-à-dire: dans le kitsch, la culture de masse, les registres mineurs), cela n'implique pas pour autant une soumission à ces formes de sous-culture, mais plutôt, une manière d'en exacerber

> les effets, d'en pousser à bout le fonctionnement - jusqu'au moment, précisément, où la prétendue "innocence" de ces formes culturelles se retourne, où tout cela se dénaturalise.[35]

Comme Jeff Koons et La Cicciolina, si Madonna déstabilise par ses gestes et ses tenues, c'est que Gaultier a su parfaitement récupérer les engouements de la rue pour les traduire dans un style amplifié, mais assez conforme à l'esprit du temps. Et il parvient effectivement, par des tenues outrées, à en annuler les effets.

Cette façon de procéder semble refléter les préoccupations artistiques actuelles, voire même être à la mode, puisqu'on la décelle chez plusieurs artistes. Voici un exemple que Catherine Millet rapporte dans *Art Press* en 1980 au sujet de Frank Stella: «Il y a actuellement chez Stella, par exemple, la même volonté que chez Pollock de mêler à l'art des formes et des couleurs considérées comme de mauvais goût - rose clinquant et brun lavasse, paillettes d'or et d'argent...- comme pour éprouver l'art et mesurer jusqu'où dans cette exploration de la vulgarité, il demeure du grand art.»[36] Et l'on ne sera pas surpris de voir Julian Schnabel explorer des terrains semblables, c'est-à-dire en position critique face au principe greenbergien, avec un parti pris pour l'impureté. Vue par Bernard Blistène, l'oeuvre de Schnabel tend à designer «l'impuissance de classer» et «l'impuissance de juger»: «Dans cette dispersion inconciliable qui sera dès lors le fondement de toute oeuvre de Schnabel, dans cette relation soutenue entre répulsion et attraction, le tableau se constitue en une véritable «impureté textuelle» (Kuspit) et dénonce la pureté requise par toute oeuvre qui ne saurait subvertir une quelconque discipline.»[37]

Et plus généralement, j'apporterais un dernier commentaire d'Alain Fleisher au sujet de la production artistique actuelle, dont les échanges interdisciplinaires rappellent étrangement cette tendance à l'hétérogénéité assurée dans la mode par

Jean Paul Gaultier. «Chez les créateurs d'aujourd'hui, l'image semble détachée de ses multiples supports par un jeu libre de citations, de retournements ambigus, comme si la nouvelle culture visuelle ne pouvait plus distinguer peinture et cinéma, photo et vidéo, et se plaisait constamment à brouiller les rôles».[38]

C'est ainsi qu'avec ses jupes masculines, les rôles masculins et féminins s'embrouillent. Choc culturel, elles font surface en 1982, à l'heure où les hommes revendiquent leur droit à la fragilité et à la séduction. C'est le moment pour Gaultier de leur offrir des jupes! On y verra un coup publicitaire... Là où il y a audace ou excentricité, les médias accourent. Plus près de nous, les années 1990 dénotent une ouverture favorable à l'ésotérisme et aux valeurs spirituelles. Gaultier, toujours à l'affût du présent, invente la religieuse Nouvel Âge, voile immaculé, robe bleu ciel, mystique, mais portant une jarretière à la cuisse. Sexy et spirituelle, elle réconcilie les ordres dissociés, évoque la possibilité du plaisir charnel au même titre que l'élévation de l'esprit et, dans un même élan, le métissage des cultes. D'autre part, Agnès Adriaenssen écrit sur Gaultier dans l'*Encyclopédie de la mode* : «Dans sa mode, il y a du punk, des outrances à l'anglaise, de l'humour parisien, du sexy cinéma, de l'arrogance rock et du kitsch international. Ses défilés sont toujours des happenings».[39]

On peut entrevoir la démarche de Jean Paul Gaultier comme la négation de la tradition en Haute Couture, mais n'est-elle pas convergeante avec la pensée dadaïste, voulant que la non conformité aux canons reçus et le rejet de l'art traditionnel marque un pas en avant et puisse inspirer encore de nos jours les artistes actuels? Comme Marcel Duchamp qui en a surpris plus d'un avec son *Porte-bouteilles* en 1914 ou comme Kurt Schwitters qui, posant un regard attendri

sur les rebuts méprisés de ce monde, transforme invariablement ces petits riens en un monde tout à fait autre. À l'instar de nombreux artistes, Gaultier est un héritier de la tradition dada. Il n'y a qu'à se rendre à la Galerie Vivienne de Paris pour constater qu'il a même équipé ses salles d'essayage d'urinoirs!

De la même façon que les artistes des avant-gardes historiques ont pu choquer le public en voulant défaire les tabous, on a trouvé son travail vulgaire et sans goût. Mais il faut voir les vêtements de Jean Paul Gaultier comme des ready-mades, car il y a autant de liens entre une roue de bicyclette dans une collection de musée et une boîte de conserve dans une collection de mode. Habitué à la controverse, Gaultier rétorque:«On qualifie trop souvent de vulgaire ce qui est étranger, ce que l'on ne comprend pas. En fait, la vulgarité, c'est l'oeil des autres. On a été choqué par mes petites rondes, et c'est lorsque j'ai vu que cela déplaisait que je me suis dit qu'il fallait absolument continuer».[40] Non seulement il y avait ces mannequins un peu moins grands, un peu plus ronds, mais aussi, cette dame d'âge mûr, madame Trémois, qui avait toujours rêvé d'être mannequin et qui réalise ce rêve à 75 ans: elle devient modèle pour les publicités *Junior Gaultier*. L'originalité n'a pas d'âge et encore une fois, l'enfant terrible défiait les lois.

3.9 DÉTOURNEMENTS DE BON GOÛT

À sa façon, il défétichise la beauté. Au départ, il prend pour acquis qu'il n'existe aucune matière noble ou vile en soi, aucun vêtement distingué ou dévergondé. Car mal agencés, les éléments les plus sublimes peuvent soudainement devenir dépourvus d'intérêt. C'est alors que le talent d'un Gaultier intervient, pour

transmuter, déformer, condenser, juste ce qu'il faut. Sauter les frontières dans une richesse combinatoire dont les règles (s'il y en a) s'approchent du processus du rêve. Il affirme la nature iconoclaste de ses vêtements dans la tradition vestimentaire.

De fait, il y a plusieurs manières de vivre cette tradition: il y a ceux qui la perpétuent, la répètent et la vénèrent jusqu'à la priver de toute vie; il y a ceux qui la vivent au présent et qui, comme Warhol, la considèrent comme un grand magasin d'idées. N'est-ce pas déjà cela, être post-moderne? À l'instar de Warhol qui compile toutes les images, des magazines aux magasins à rayons, Gaultier fait ses emplettes visuelles dans la rue, la vie quotidienne, l'histoire de la mode et son histoire personnelle.

> Jean Paul Gaultier réconcilie des ordres dissociés dans une unité esthétique, en dehors de toute morale. À l'idée d'un vêtement intrinsèquement multifonctionnel ne renvoyant à aucun imaginaire parrticulier, est substitué le vêtement susceptible d'une multiplicité de lectures parce qu'il sollicite diversement et à plusieurs niveaux l'interprétation de la perception. Véhiculant plusieurs imaginaires en même temps, il y en a toujours un qui correspond à la situation, sans toutefois se fondre avec elle.[41]

C'est dans cette optique qu'il réutilise, à ses débuts, des vêtements usagés, en partant de l'idée que l'on puisse être attaché à eux pour leur évocation, l'époque particulière de sa vie. Rénover les habits, c'était aussi un geste ironique pour confronter l'art et l'architecture que l'on rénove sans histoires. Cette conception d'une mode remise à neuf fait fi de la mode elle-même, de ce qui est «branché» ou «ringard». Tout est dans le détournement et l'agencement. Gaultier explique au magazine *Elle* américain: «I'm sucessful because my designs have more to do with the way they're combined than with the clothes themselves (...) I work like a fashion editor. I assemble elements. For example, I've worn flea market sweaters, ski pants,

and riding boots together. The purpose of a garment is less important than how it looks. Mixing elements is the base of my style». [42]

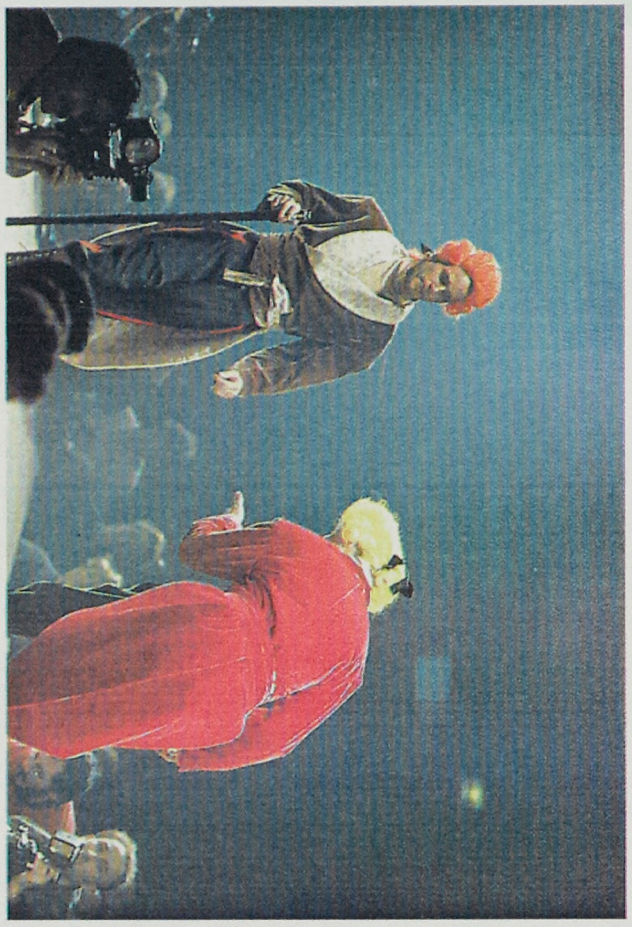
C'est ce côté achevé de la mode qu'il veut contourner à tout prix, de la même façon que les avant-gardes ont tout tenté pour sortir l'art de la tradition. À l'inverse de la plupart des couturiers et créateurs de mode, ses propositions dénotent une souplesse. Il est contre les engouements et les impératifs qu'il considère comme une vision fasciste de la mode.[43] Sa vision à lui est comme le monde, en perpétuelle évolution: «Je ne crois pas à l'unité de la personnalité, dit-il, nous sommes tous changeants et fluctuants (...) ça sert à ça, les vêtements: à accompagner notre humeur, à nous aider à accomplir nos états successifs, du dandysme au laisser-aller».[44]

Cette méthode de recyclage matériel ou idéologique se trouve donc à l'opposé des théories productivistes qui ont dominé la période avant-gardiste. Scarpetta affirme qu' «il ne s'agit plus désormais de faire table rase du passé culturel, mais au contraire de se le réapproprier, de le réabsorber, de le redistribuer activement (en dissociant, par exemple, les formes des fonctions)».[45] On ne pourrait trouver meilleure illustration de ce concept qu'en mentionnant une, plusieurs ou n'importe quelle description de vêtement de Gaultier, où des associations inespérées corroborent la proposition de Scarpetta.

> Ainsi les parkas vont glisser sur un fourreau pailleté, une redingote en gabardine accompagner une combinaison en maille vieillie, une veste de smoking apprivoiser un bermuda jaquard constellé de pierreries, une canadienne en toile de bâche réchauffer une robe corset en satin, une robe longue sans manches pailletée argent épouser un pull ethnique... Au final, le clin d'oeil de parfaits costumes stricts en laine et soie qui révèlent graphiquement un dos total impudique. En leitmotiv, la silhouette fuselée, les couleurs sourdes, fanée, les mini-jacquards éthniques, le filet, le skaï, les paillettes, les fichus sous influence slave. Réalisme et émotion.[46]

Scarpetta insiste encore sur le second degré baroque, lequel traite la citation, «non par défaut, mais par excès».[47] Par surenchère ou, comme il l'explique, en prenant «appui sur la «monstruosité» pour l'accentuer, l'intensifier, jusqu'à en arriver à susciter un effet de beauté paradoxale». Et dans ce même article, «Les stratégies de l'artifice», il poursuit sa pensée en évoquant que le baroque fait «perpétuellement osciller les limites entre le «grand art» et les arts de l'éphémère». Et qu'«un styliste comme Jean Paul Gaultier, ou un génie publicitaire comme Jean-Paul Goude (qui, découvrant et recomposant les corps crée des chimères), travaillent dans cet esprit».[48]

La succession des avant-gardes qui, déjà, s'aventurait à entrecouper les territoires du majeur et du mineur peut donc être perçue comme un préambule à cette nouvelle ère post-moderne, (ou post-avant-gardiste) où la liberté ambiante permet une exploration plus étendue des divers champs. En ce sens, la mode avait déjà le privilège de fonctionner selon un système proche du baroque: celui de l'éternel retour. En effet, elle ne connaît ni début (elle l'oublie), ni fin (puisqu'elle se renouvelle sans cesse) et elle a su depuis toujours s'approvisionner et se regénérer à même l'histoire et la culture. Par analogie, cette manière rétroactive de voir et de fonctionner permet aux artistes d'accéder aux sources du grand «musée imaginaire» (Scarpetta), exigeant de leur part des qualités nouvelles: «sens des rapprochements, virtuosité dans l'appropriation, absence totale d'intimidation, conjonction de la plus grande culture et de la plus grande aisance ou liberté envers cette culture. Le véritable artiste, aujourd'hui, ne peut être, tout à la fois, que très érudit et très insolent».[49]



19. Défilé Jean Paul Gaultier, automne/hiver 1987/88
in Nos années 80, p.93.

3.10 JEAN PAUL GAULTIER, UN ARTISTE?

À cette assertion, j'ajouterais une profonde connaissance de la nature humaine et de ses aspirations au moment présent. La frontière entre le majeur et le mineur, entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, n'est peut-être pas là où l'on croit qu'elle se trouve. C'est, en partie, ce que l'art de Keith Haring nous a appris, à savoir que le musée puisse reconnaître des graffiti de métro comme étant de l'art et ce, contre toute logique. La production de Haring, dans les rues et le métro de New York, ses vêtements et autres objets vendus au Pop Shop, ont introduit dans le système de l'art une réflexion toute nouvelle à propos de la valeur artistique attribuée ou non à un objet.

Pourtant toute création, qu'elle soit faite de chiffon, de bois, de peinture, de plumes d'autruche ou je ne sais quoi encore, se doit d'être considérée comme de l'art en autant que l'artiste qui l'a engendrée a eu l'impression de créer quelque chose. Et je ne peux éviter de penser que Jean Paul Gaultier est un artiste, puisqu'il repense et recrée la mode, tel un objet d'art, en fouillant dans une perspective tout à fait post-moderne, dans le grand répertoire de l'histoire (la sienne, celle de la mode, celle de la société occidentale). Par le biais de citations, Jean Paul Gaultier matérialise un nouveau langage, que nous pouvons percevoir comme un prélèvement de la culture populaire greffé à un tout, réel ou simulacre. Un objet culturel que l'on peut décortiquer en ses divers codes. Et contrairement au système de la mode tel que Barthes avait su l'analyser, avec des lois strictes dans le genre: «l'après-midi, les fronces s'imposent» ou «ce chapeau est jeune parce qu'il dégage le front», la mode accorde désormais moins d'importance au sens symbolique ou culturel des signes convoqués qu'à l'effet produit par le collage de ses signes. C'est aussi le brouillage

des connotations qui nous permet d'inventer des propositions dont les références à l'élégance ne sont plus celles d'autrefois. «À l'image des cultures métissée d'aujourd'hui, la mode se libère, se fait permissive. On détourne, on bouscule, on choque. Mixité des codes, des genres, des styles. La mode se fait plurielle».[50]

La mode et l'art se font pluriels, multimédiatiques, interdisciplinaires. Dans son appétit créatif, Jean Paul Gaultier, créateur de mode, prince du *fun* et du bon goût moribond, a porté son intérêt à la musique, à la vidéo et au cinéma, et donne depuis peu dans le «prêt-à-meubler». Vision globale, à l'image de ses vêtements, d'abord incongrus, puis tout à fait adaptables à la vie. Il réinvente la commode en superposant une dizaine de mallettes accumulées les unes par-dessus les autres. L'idée lui vient de ses multiples voyages, du fait de vivre constamment dans ses valises. Chaque mallette sert donc de tirroir, mais l'article ne précise pas s'il sont bel et bien détachables, «prêt-à-partir»! Côté siège, il invente des fauteuils d'aluminium, «aux courbes capitonnées de velours rouge théâtre» et montés sur de véritables pneus.[51] Humoriste, Gaultier dit que comme son nom l'indique, un meuble doit pouvoir se déplacer! Dans ce nouveau champ, il n'a pas fini de surprendre et surtout de démontrer que l'art de vivre n'est pas si étranger à celui de se vêtir. Enfin jouant avec le langage comme avec les matériaux, il rend concrète et vivante l'existence d'un monde onirique en cette vie qui, sans lui, serait plus uniforme. Et d'écrire David Seidner sur la magie Gaultier: «Something that has not been before and that would not have existed without the person in question».[52]

NOTES
CHAPITRE 3: JEAN PAUL GAULTIER

1. Marlène D.-Delphis, La mode pour la vie, Paris, Autrement, 1983, p.26.
2. Françoise Vincent-Ricard, Objets de la mode, Paris, Du May, 1989, p.91.
3. Marlène D.-Delphis, Op. cit., p.122.
4. Ibid., p.123.
5. Émilien Carassus, Le mythe du dandy, Paris, Armand Colin, 1971, p.108.
6. Charles Baudelaire, "La modernité" in Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art, Paris, Hermann, 1968, p. 144.
7. Judith Bélanger,Loc. cit., p.78.
8. Ibid., p.80.
9. Gilles Lipovetsky, L'empire de l'éphémère, op. cit., p.143.
10. Guy Scarpetta, L'artifice, op. cit., p.121.
11. Ibid., p.124.
12. Florence de Monza, "Opération recyclage", Dépêche-Mode, No 58, mai 1992, p.46.
13. Guy Scarpetta, L'artifice, op. cit., pp.130-131.
14. Jacqueline Manescau et Élisabeth Paillié, "Collections automne-hiver 90-91", Dépêche-Mode, No 41, sept., 1990, p.152.
15. Élisabeth Paillé, "Histoire d'une collection", Dépêche-Mode, No 58, mai 1992, p.10.
16. Guy Scarpetta, L'artifice, op. cit., p.134.
17. Guy Scarpetta, L'impureté, op. cit., pp.121-122
18. Jean Ronzand, "Jean Paul Gaultier" in La mode en direct, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p.56.
19. Jean Ronzand, Loc. cit., p.57.
20. Marlène D.-Delphis, Op. cit., p.156.
21. Jean Ronzand, Loc. cit., p.57.
22. Paul Moreira, "Jean Paul Gaultier en campagne", Dépêche-Mode, No 58, mai 1992, p.22.
23. Ibid., p.24.
24. Élisabeth Paillé, Loc. cit., p.10.
25. Propos de J.P. Gaultier, recueillis par Georgina Howell, "The maestro of mayhem", Vogue, (U.S.), mars 1991, p.425.
26. Ibid., p.396.
27. Ibid., p.397.
28. David Seidner, "Jean Paul Gaultier", Bomb, No 31, printemps 1990, p.86.
29. Georgina Howell, Loc. cit., p. 397.
30. Peter Greenaway, Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant, film VHS, 122 mn, 1990.
31. Marylène Delbourg-Delphis et Patrick Mauriès, Humeur de mode, Autrement, No 62, septembre 1984, p.17.
32. Marc-Alain Descamps, Psychologie de la mode, Paris, P.U.F., 1979, p.203.
33. Ibid., p.203.
34. Judith Bélanger, Loc. cit., p.80.
35. Guy Scarpetta, L'impureté, op. cit., p.382.
36. Catherine Millet, "Frank Stella", Art Press, No 38, juin 1980, p.6.
37. Bernard Blistène, Julian Schnabel, Oeuvres 1975-1986, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p.9-11.
38. Alain Fleischer, "L'image libre, les années 80" in Peinture, cinéma, peinture, Paris, Hazan, 1989, s.p.
39. Agnès Adriaenssen, Encyclopédie de la mode, Paris, Nathan, 1989, p.85.
40. Marlène D.-Delphis, Op. cit., p.155.
41. Ibid., p.159.

42. "Jean Paul Gaultier: I don't copy, I digest, I dare", Elle (USA), février 1990, p.55.
43. Judith Bélanger, Loc. cit. p.80.
44. Jean Ronzand, Op. cit., p.57.
45. Guy Scarpetta, L'impureté, op. cit., p.381.
46. Élisabeth Paillié, "Jean Paul Gaultier", Joyce, 24 octobre 1990, p.139.
47. Denyse Beaulieu, Loc. cit., p.55.
48. Ibid., p.53.
49. Ibid., p.55.
50. "Le mélange des genres", Marie-Claire Bis, No 22, automne/hiver 1990-91, s.p.
51. François Baudot, "Gaultier se lance dans le prêt-à-meubler", Elle, No 2414, 6 avril 1992, p.15.
52. David Seidner, Loc.cit., p.86.

CONCLUSION

Les avant-gardes artistiques et la mode vestimentaire participent d'un même engouement pour la nouveauté, reniant sans la moindre nostalgie le passé et les traditions. Partenaires inavoués d'une même volonté d'expérimentation, la mode et l'art ont subrepticement poursuivi des voies affiliées.

C'est ainsi que la collaboration entre Paul Poiret et Raoul Dufy fait foi de l'évolution du langage artistique: la recherche de la couleur pure (Fauvisme) et le développement des arts décoratifs (dans un contexte où prévaut l'Art Déco). Coco Chanel simplifie la mode, la dégage de l'ornementation excessive pour la rendre efficace (Bauhaus) et élimine du champ vestimentaire les effets colorés (Cubisme). De son côté, Sonia Delaunay crée en tout points une mode à l'image de sa peinture (Simultanéisme). Les Futuristes italiens, nourris de préoccupations psychologiques et morales nouvelles, imaginent les vêtements appropriés à leur conception révolutionnaire et anarchique. Une fois de plus: *tabula rasa* sur la tradition. Les Constructivistes russes créent, à leur tour, des habits et des objets qui confirment également leur programme artistique: un art axé sur le travail, la production et l'industrie. Les artistes surréalistes préconisent une mode subversive, onirique et poétique, faisant fi des contraintes de la réalité extérieure. En ce qui concerne le Pop Art, les frontières divisant les deux champs semblent s'éliminer d'elles-mêmes. Il n'y a plus d'art ou de mode qui ne tienne compte conjointement de l'actualité artistique et vestimentaire.

Les avant-gardes historiques ont donc entraîné l'art et la mode en des directions concomitantes: expérimentation multidirectionnelle, appropriation libre, absence de règles esthétiques. Puis, l'art moderne a franchi le Rubicon, en souscrivant au post-

moderne. Les créateurs réinvestissent les styles du passé, mélangent les codes, multiplient les langages où s'imposent le théâtre, la musique, la danse, le cinéma, la peinture, la sculpture, la politique, les médias, la mode, la culture de la rue, les bandes dessinées, etc. Une pluralité contagieuse révèle des oeuvres débridées, fantaisistes et éclectiques corrélativement à une mode «post-moderne».

Comme à toutes les époques, l'art n'a jamais hésité à se joindre à l'esprit du temps (non seulement depuis les avant-gardes, mais dans tous les courants artistiques qui sillonnent l'histoire), sans pour autant y sacrifier sa dimension «intemporelle» (Scarpetta). Mais en puisant à même l'histoire, selon la logique «post-moderne», l'art s'est-il emparé des stratégies de la mode? Autrement dit, en s'inscrivant en relation étroite avec la mémoire et le temps, l'art s'insère-t-il dans un système de l'éphémère, analogue à celui de la mode? L'art flotte-t-il vraiment au-dessus de ces variations cycliques?

Dans un climat d'instabilité généralisée, l'art et la mode empruntent au Baroque ses effets de vertige, de dépense et de surenchère. Suivant l'exemple des cultures métissées d'aujourd'hui, aucun créateur n'hésite à mélanger les codes, à user du simulacre, du kitsch, à désacraliser des traditions, à y amalgamer quelques tabous. Sans discrimination, tout peut cohabiter dans une même oeuvre comme dans un vêtement. Il n'y a plus de mode, mais des modes; plus d'avant-gardes, mais une multitude d'avenues possibles. De concert, les artistes et les couturiers (ou créateurs de mode) s'accordent pour recycler l'ancien, y infuser une vie nouvelle et réécrire l'histoire.

L'impureté stylistique a droit de cité dans une société où domine l'individualisation. Les détournements d'usages, les citations ornementationnelles, la réunion d'éléments *a priori* inconciliables concordent avec l'importance que l'on accorde aux goûts personnels des individus pour qui la séduction et l'exhibitionnisme (Payant) alimentent l'imaginaire. Cette corde sensible se révèle comme le dénominateur commun des créations issues de la post-modernité: collages hybrides, rapprochements inusités, défonctionnalisation, différenciation. Jean Paul Gaultier en est l'exemple le plus probant.

L'éternelle question au sujet de ce qui est de l'art et de ce qui n'en est pas demeure sans réponse, du moins ne peut-on y répondre que partiellement. S'il n'y a pas de doute que l'art influence la mode, affirmer le contraire tient quelque peu de la profanation. Je crois pourtant, recherches à l'appui, qu'une ouverture élargie sur la conception de l'art peut être bénéfique pour mieux comprendre et apprécier ce qui se passe autour de nous. «Tout se règle par la mode», disait La Bruyère. Trois siècles plus tard, nous en doutons encore.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES:

ABASTADO, Claude, Introduction au surréalisme, Paris, Bordas, 1971,pp. 96-107
ADRIAENSSEN, Agnès, Encyclopédie de la mode, Paris, Nathan, 1989, p.85-175.
APOLLONIO, Umbro, Futurist manifestos, London, Thames and Hudson, 1973, pp. 132-134
ARAGON, Louis, Les collages, Paris, Hermann, 1980, pp. 118-142.
ARNASON, H.H., History of modern art, N.Y. Prentice-Hall et Harry N. Abrams, s.d. p.358.
BARTHES, Roland, Système de la mode, Paris, éd. du Seuil, 1967, pp. 32-263.
BAUDELAIRE, Charles, Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art, Paris, Hermann, 1968,180 p.
BAUDRILLARD, Jean, De la séduction, Paris, Denoël, 1979, 147 p.
Les stratégies fatales, Paris, Grasset & Fasquelle, 1983, pp.12-200.
BENAÏM, Laurence, L'année de la mode, Lyon, La Manufacture, 1988.
BOND, Richard, The Guinness guide to 20th century fashion, London, Guinness Publishing, 1988.
BOURDON,David, Andy Warhol, Paris, Flammarion, 1990, 431 p.
BRABEC, Dominique et Martine Silber, La mode 1989-1990, Lyon, La Manufacture, 1989, 180p.
BRETON, André, Qu'est-ce que le surréalisme? Paris, Le temps qu'il fait, 1986, p.15.
BRUNHAMMER, Yvonne, Le style 1925, Paris, Baschet, 1978, pp.5 à 17.
BUTAZZI, Grazietta, La mode: art, histoire et société, Paris, Hachette, 1981, pp.96-97, 212-213.
CABANNE, Pierre, Encyclopédie art déco, Paris, Somogy, 1986, pp.17-90.
CABANNE, Pierre et Pierre Restany, "Sonia Delaunay" in L'avant- garde au XXe siècle, Paris, André Balland, 1969, pp.206-209.
CARASSUS, Émilien, Le mythe du dandy, Paris, Armand Colin, 1971, 176 p.
CATTAUI, Georges, Baroque et rococo, Paris, Arthaud, 1973, 267 p.
CELANT, Germano, Inexpressionnisme, Paris, Éd. Adam Biro, 1989, 450 p.
CHARLES-ROUX, Edmonde, Le temps Chanel, Paris, Chêne/Grasset, 1979, 352 p.
COHEN, Arthur A., Sonia Delaunay, New York, Harry N. Abrams, 1975, 206 p.
COMPAGNON, Antoine, Les cinq paradoxes de la modernité, Paris, Éd. du seuil, 1990. pp.9-30.
DAMASE, Jacques, Sonia Delaunay: rythmes et couleurs, Paris, Hermann, 1971, pp.150-165.
Sonia Delaunay 1925, Paris, Jacques Damase, 1975.
Sonia Delaunay: mode et tissus imprimés, Paris, Jacques Damase, 1991, 176 p.
DELAUNAY Sonia, Nous irons jusqu'au soleil, Paris, R. Laffont, 1978.
DELPHIS, Marlène D.-, La mode pour la vie, Paris, Éd. Autrement, 1983, pp.13-162.
Le chic et le look, Paris, Hachette, 1981.
DELPHIS, Marlène D.- et Patrick Mauriès, Humeur de mode, Autrement, No 62, sept. 1984, pp. 17-41
DESLANDRES, Yvonne et Florence Muller, Histoire de la mode au XXe siècle, Paris, Somony, 1986, pp.81-129.
DESCAMPS, Marc-Alain, Psychologie de la mode, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp.16-207.
DORIVAL, Bernard, Sonia Delaunay, sa vie, son oeuvre, 1885-1979, Paris, Jacques Damase, 1980, pp.19-25
DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, La fonction critique dans le Pop Art américain, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, 256 p.
FERRER, Mathilde et M-H Colas-Adler, Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1990, 183p.
FERRY, Luc, Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique, Paris, Grasset, 1990, 441p.

FLEISCHER, Alain, "L'image libre, les années 80" in Peinture, cinéma, peinture, Paris, Hazan, 1989, s.p.
FOSTER, Hal, Recording: art, spectacles, cultural politics, Washington, Bay Press, 1985.
"Some Uses and Abuses of Russian Constructivism", in Art into Life, New York, Rizzoli, 1990, pp.241-253.
GALANTE, Pierre, Les années Chanel, Paris, Mercure de France, 1972. pp.39-266.
GARBER, Marjorie, Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety, New York, Routledge, 1992, 343 p.
GAULTIER, Jean-Paul, À nous deux la mode, Paris, Flammarion, 1990, s.p.
GRAY, Camilla, L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922, Lausanne, L'Age de l'homme, s.a., pp.233-234.
HADEN GUEST, STEPHEN, My first fifty years by Paul Poiret, Londres, Victor Gollancz,1931, 327p.
HAHN, O. Warhol, Paris, F. Hazan, 1972.
HALL-DUNCAN, Nancy, Histoire de la photographie de mode, Paris, Ed. du Chêne, 1978, pp.44-67, 84-121.
HEINICH, Nathalie, "Avant-garde" in Encyclopedia universalis, tome 3, 1989, p.618.
HERTZ, Richard et Norman M. Klein, Twentieth century art theory: urbanism, politics, and mass culture, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1990, 417 p.
HONNEF, Klaus, Andy Warhol 1928-1987: De l'art comme commerce, Cologne, Benedikt Taschen, 1990, 95 p.
KELLER, Jean-Pierre, Pop Art et évidence du quotidien, Lausanne, l'Âge de l'homme, 1979, 256 p.
KHAN-MAGOMEDOV, Selimo, Alexandre Rodtchenko l'oeuvre complet, Paris, Philippe Sers, 1986, pp.206-212.
KIDWELL, Claudia Brush et Valerie Steele, Men and women: dressing the part, Washington, Smithsonian Instittution Press,1989, 188 p.
KUNZLE, David, Fashion and fetishism, London, Rowman and Littlefield, 1982, 359 p.
LACROIX, Christian, Pieces of Pattern: Lacroix by Lacroix, Londres, Thames and Hudson, 1992, 192 p.
LASSAIGNE, Jacques. Dufy, Paris, Skira, 1954, pp. 11 à 35.
LISTA, Giovanni, Le futurisme, Paris, Fernand Hazan, 1985.
Marinetti et le futurisme, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1977, pp.10-33.
LIPPARD, Lucy R., Surrealists on art, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1970, pp.1-9.
LIPOVETSKY, GILLES, L'empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes, Paris, Gallimard, 1987, 345 p.
L'ère du vide: essai sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard, 1983, 313 p.
LOBENTHAL, Joel, Radical rags: fashions of the sixties, New York, Abbeville Press, 1990, 255 p.
MANINE, Vitali, L'art russe 1900-1935: tendances et mouvements, Paris, Philippe Sers, 1989, pp.148-150.
MAN RAY, Man Ray self portrait, Londres, André Deutsch, 1963, p.246
MARTIN, Richard, Fashion and surrealism, N.Y. Rizzoli, 1987, pp. 11-207.
MARTIN, Richard et Harold Koda, The historical mode: fashion and art in the 1980's, New York, Rizzoli, 1989, pp.7-129.
MCDOWELL, Colin, McDowell's directory of twentieth century fashion, N.Y., Prentice Hall, 1987, pp.22-39, 51-70.
MORAND, Paul, L'allure Chanel, Paris, Hermann, 1976, p.94-139.
MORANO, Elizabeth et Diana Vreeland, Sonia Delaunay: art into fashion, N.Y., George Braziller, 1986.
OBALK, Hector, Andy Warhol n'est pas un grand artiste, Paris, Ed. Aubier, 1990, 145 p.
OBALK, Hector et autres, Les mouvements de mode expliqués aux parents, Paris, Laffont, 1984.
PACKER, William, Vogue 1923-1983: dessins de mode, Londres, Herscher, 1983.
PERLOFF, Marjorie, The futurist moment; Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, 288 p.
PICON, Gaëtan, Surrealists and Surrealism, 1919-1939, New York, Rizzoli, 1977, pp.35-59.

PIETRI, Stephen de et Melissa Leventon, New Look to now, New York, Rizzoli, 1989, 119 p.
POIRET, Paul. En habillant l'époque, Paris, Bernard Grasset, 1930. RICARD, Françoise Vincent-,
RICARD, Françoise Vincent-, Objets de la mode, Paris, Du May, 1989, pp.23-91.
Raison et passion: la mode 1940-1990, Paris, Textile / Art / Langage, 1983.
RICHARD, Lionel, Le Bauhaus: école du design, Paris, Somogy, 1985, pp.15-40
ROBINSON, Julian, La mode art déco: l'âge d'or du style, Paris, Atlas, 1977, pp. 41-57.
RODTCHENKO, Alexandre, Ecrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution, Paris, Philippe Sers, 1988, p.123.
ROGER, Alain, Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art, Paris, Aubier, 1978, 322 p.
ROSELLE, Bruno du, La mode, Paris, Imprimerie nationale, 1980, pp.104-122.
ROY, Claude, Arts baroques, Paris, R. Delpire, 1963, 117p.
RUBY, Christian, Le champ de bataille post-moderne/néo-moderne, Paris, L'Harmattan, 1990, 230p.
RYE, Jane, Futurism, London, Studio Vista, 1972, pp.124-130.
SCARPETTA, Guy, L'artifice, Paris, Bernard Grasset, 1988,pp. 85-138.
L'impurté, Paris, Bernard Grasset, 1985, pp.25-94.
SCHLATTER, Christian, Les années 80: la création en France, Paris, Flammarion, 1984.
SCHNURNBERGER, Lynn, Let there be clothes, New York, Workman publishing, 1991, pp.135-406.
SMITH, Patrick S. Andy Warhol's art and films, Ann Arbor, U M I Research Press, 1986, 589 p.
SOYER, Gérard-Louis, Jean-Gabriel Domergue: l'art et la mode, Paris, Éd. Sous le vent, 1984,
STEELE, VALERIE, Fashion and erotism, New York, Oxford University Press, 1985, 327 p.
TAPIÉ, Victor-L., Le Baroque, Que sais-je, Paris, P.U.F., 1961, 125 p.
TARABOUKINE, Nicolas, "Du chevalet à la machine" in Le constructivisme russe I: les arts plastiques, Lausanne, L'Age de l'homme, 1987, p.464.
TISDALL, Caroline et Angelo Bozzolla, Futurism, N.Y., Oxford University press, 1978, 216 p.
VALLIER, Dora, L'art abstrait, Paris, Librairie générale française, 1980, 352 p.
VITALE, Elodie, Le Bauhaus de Weimar 1919-1925, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga, 1989, pp.11-48.
WALLOCK, Leonard, New York 1940-1965, Paris, Seuil, 1988, 292 p.
WARHOL,Andy, America. New York, Harpers & Row, 1985.
WHITE, Palmer, Poiret, New York, Clarkson N. Potter, 1973, pp.13-172
WHITE, Palmer, Poiret le magnifique: le destin d'un grand couturier, Paris, Payot, 1986, 306 p.
ZALETOVA, Lidya et al., Revolutionary costume: soviet clothing and textiles of the 1920s, New York, Rizzoli, 1987, pp.9-26.

ARTICLES:

ARNAUDET, Didier, "L'art et la mode, quand le vêtement met en jeu la pensée moderne", Vie des arts, Vol. 30, No 122, mars 1986, pp. 44-47.
"Art and fashion: The designers talk passion, whimsy and Picassos", Art News, Vol.89, No 7, sept.1990, pp.128-133.
ASSELIN, Olivier, "L'avant-garde entre la scène et le musée", Parachute, No 66, été 1992, pp.20-26.
BAUDRILLARD, Jean,"La mode ou la féerie du code" in Traverses / la mode, Paris, Éd.de Minuit,1976, pp.7-19.
BAUDOT, François, "Gaultier se lanse dans le prêt-à-meubler", Elle, No 2414, 6 avril 1992, p.15.
BEAULIEU, Denyse, "Les stratégies de l'artifice: Guy Scarpetta", Art press, No 132, janv. 1989, pp.52-55.
BÉLANGER, Judith, "Jean Paul Gaultier", Elle-Québec, No 8, avril 1990, pp. 76-80.
BERG, Gretchen, "Nothing to lose: interview with Andy Warhol" Cahiers du cinéma (in English) No 10, mai 1967.

BLISTÈNE, Bernard, "Andy Warhol: logique du banal", Art Press, No 148, juin 1990, pp.23-28.
BONITO-OLIVA, Achille, "Ainsi l'état de l'art (et de la critique aussi)", New Art International, avril-mai, 1990, pp.19-31.
BRIET, Marie-Odile, "Gaultier en coulisses", Elle (France), No 2391, 4 nov.1991, pp.94-96.
BROGLIE, Axelle de, "Dufy pure soie", Connaissance des arts. No 256, juin 1973, pp.110-113.
BURGELIN, Olivier, "L'engouement" in Traverses / la mode, Paris, /d. de Minuit, 1976, pp.26-43.
CRIMP, Douglas, "Pictures", October, No 8, printemps 1979, p.87.
DECTER, Joshua, "The Geenberg effect", Arts Magazine, Vol.64, No 4, dec. 1989, pp.58-64.
DRIER, Deborah, "Fashion: the defiant ones", Art in America, Vol. 75, No 9, sept. 1987, pp. 47-51.
DUFRENNE, Mikel, "La science et l'art au goût du jour", in Traverses / la mode, Paris, Éd. de Minuit, 1976, pp. 49-56.
GAGNON, Claude M., "La construction hétérogène d'un métalangage érotique: les objets fétiches de Paryse Martin", Espace, No 17, automne 1991, pp.15-18.
GAIGNERON, Axelle de, "Mode: le temps des musées" Connaissance des arts, No 407, janv. 1986, pp. 50-57.
GANDOUET, Marielle E., "Paris - Issey Miyake", L'Oeil, No 401, décembre 1988, s.p.
GELDZAHLER, Henry, "A symposium on Pop Art: special supplement" Arts Magazine, Vol. 37, 7 avril 1963, p. 37.
HORYN, Cathy, "In the land of Lacroix", Elle (USA), Vol.8, No 86, octobre 1992, pp. 232-234.
HOWELL, Georgina, "The maestro of mayhem", Vogue, (U.S.), mars 1991, pp.393-401, 425.
"Jean Paul Gaultier: I don't copy, I digest, I dare", Elle-USA, février 1990, pp.48-55.
"Le mélange des genres", Marie-Claire Bis, No 22, automne/hiver 1990-91, s.p.
"New talent in USA" Art in America, Vol. 50, No 1, 1960, p. 42.
MANESCAU, Jacqueline et Élisabeth Paillié, "Collections automne-hiver 90-91", Dépêche-Mode, No 41, sept., 1990, pp.100-152.
MONZA, Florence de, "Opération recyclage", Dépêche-Mode, No 58, mai 1992, pp.46-52.
MARTIN, Richard, "Fashion and anti-fashion, 1988", Arts Magazine, Vol. 62, No 5, janv. 1988, pp.52-53.
MOREIRA, Paul, "Jean Paul Gaultier en campagne", Dépêche-Mode, No 58, mai 1992, pp.22-24.
MILLET, Catherine, "Frank Stella", Art Press, No 38, juin 1980, p.6.
MIYAKE, Issey, East meets West, Tokyo, Ed. Heibonsha, 1978, s.p.
PAYANT, René, "Travestissements architecturaux", Parachute, No 36, s.p.
PAILLÉ, Élisabeth, "Histoire d'une collection", Dépêche-Mode, No 58, mai 1992, p.10.
"Jean Paul Gaultier", Joyce, 24 Octobre 1990, p.139.
RENZIO, Toni del, "Style and stylisation", Art and artists, No 10, juill. 1975, p.17-21.
SEIDNER, David, "Jean Paul Gaultier", Bomb, No 31, printemps 1990, pp.86-89.
SISCHY, Ingrid et Germano Celant, "Éditorial", Art Forum, février 1982, p.34.
STERN, Dora , "Karl Lagerfeld: Itinéraire d'un enfant gâté", Dépêche-Mode, No 58, mai 1992, pp.32-35.
TONG, Darlene, "Contemporary art and fashion: from pop to populist" Art Libraries Journal, Vol.14, No 4 1989, pp. 17-21.
TOURNIER, Françoise, "Issey, fou et sage", Elle (France), No 2418, 4 mai 1992, p.114.
VAN HECKE, P.G., "Raoul Dufy le décorateur", Sélection, chronique de la vie artistique et littéraire, No 7, avril 1925.
VEDRENNE-CARERI, Elisabeth, "Dufy décoratif", Beaux-arts, No 72, octobre 1989, pp.98-101.

CATALOGUES:

Andy Warhol: a retrospective, Museum of Modern Art, 6 février - 2 mai 1989, New York, Bullfinch Press, 1989, 479 p.
Art into life: Russian Constructivism 1914-1932, The Henry Art Gallery, Univeristy of Washington, Seattle, 4 juillet - 2 septembre 1990, New York, Rizzoli, 1990, 276 p.

BLISTÈNE, Bernard, Julian Schnabel, Oeuvres 1975-1986, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p.9-11.
L'époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art d'aujourd'hui,1977-1987, Musée National d'Art Moderne, 21 mai - 17 août 1987, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, 660 p.
LAPINI, Lia, Carlo V. Menichi et Silvia Porto, Abiti e costumi futuristi, Pistoia, Palazzo comunale, 1985, 39 p.
Nos années 80, Musée des arts de la mode, 28 nov. 1989 - 1er avril 1990, Paris, Musée des arts de la mode, 1989, pp. 19-79
Oeuvres futuristes du Museum of Modern Art New York, Musée National d'Art Moderne, 16 avril - 15 septembre 1980, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, 45 p.
Paris-Moscou: 1900-1930, Musée National d'Art Moderne, 31 mai-5nov. 1979, Paris, Centre Nat. d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1979.
Ricostruzione futurista dell' universo, La cultura musei civici, Torino, Musei Civici, 1980, pp.295-312.
RONZAND, Jean, "Jean Paul Gaultier" in La mode en direct, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, pp.54-57.
TUCHSCHERER,J.M., Raoul Dufy, créateur d'étoffes, Mulhouse, Musée de l'impression des étoffes, s.d..
TUCHSCHERER,J.M., Sonia Delaunay: étoffes imprimées des années folles, Mulhouse, Musée de l'impression des étoffes de Mulhouse, 1971.
VARNEDOE, Kirk et Adam Gopnik, Modern art and popular culture, reading in high and low, New York, The Museum of Modern Art, 1991, pp.116-134.

FILMS:

Bruce Torbert, Superartist, (à propos d'Andy Warhol) N/B, 22mn, 1967.
Drawing the line: a portrait of Keith Haring ,vidéo VHS, 30 mn, Biografilm Associates, 1989.
Peter Greenaway, Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant, vidéo VHS, 122 mn, 1990.